III 33490 а

Случаят Димитър Димов

ЛИТЕРАТУРА • БАН • ИНСТИТУТ ЗА

Литературни разследвания

ПОРЕДИЦА ПОРЕДИЦА ПОРЕДИЦА

ТВОРЦИ

БОЯН ПЕНЕВ
ИЗДАТЕЛСКИ ЦЕНТЪР

АSL25
дар
П 33490 а

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Случаят Димитър Димов

Литературни разследвания

Съставители:
Елка Константинова и Мариета Иванова-Гиргинова

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

Издателски център "Боян Пенев"
София, 2003

886.7(092)+
+92:886.7 Димов, Димитър
В2848

ТП 33490
Инв. № 5411

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

Изданието е осъществено с любезното съдействие на
Любомир Гутуранов
и
Сименс Информейшън енд Комюникейшън ЕООД

© Институт за литература - Издателски център "Боян Пенев"
© *Съставители:* Елка Константинова, Мариета Иванова-Гиргинова
© Редактор: Юлия Обретенова
© *Художник на корицата:* Марта Янчева
© *Художествено оформление:* Екатерина Гинева-Тодорова

ISBN 954-8712-03-2

БАН - Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Сборникът съдържа доклади, научни и документални свидетелства, четени на националната научна конференция по случай 90-годишнината от рождението на Димитър Димов. Текстовете са симптоматични за появата на една нова литературнокритическа визия към творбите на писателя, станала възможна едва в края на столетието. Част от предложените интерпретации разграждат установени критически нагласи и оценки, за да проникнат до същностния проблем на случая Димов, до охранителните социални и езикови стратегии на тоталитарната държава, превърнали за дълги години творчеството на писателя в херменевтичен ребус за изследователя.

Най-после някои от загадките са намерили своя Оракул.

Редакционна колегия:

проф. д. ф. н. Елка Константинова
н. с. д-р Мариета Иванова-Гиргинова

Кръстьо Куюмджиев

ЧЕРНО И БЯЛО*

В „Тютюн“ има една сцена, където Костов е при туберкулозния търговец на тютюн Барутчиев, за да му предлага някаква сделка. В умиращия търговец има нещо гордо и недостъпно, той прилича на престарял болен лъв, който умее да умре по лъвски. Той говори с презрение за бандата парвенюта, които са тръгнали по стъпките на измиращата вече раса от блестящи дейци на капитала, мрачно пророкува за гибелта на собствената си класа, която е вече изгубила чувството за човешка и историческа отговорност. Думите му са изпълнени с ледена черна безнадежност. В самотната му агония има някаква мрачна, траурна красота. Сякаш тоя болен човек, който храчи кръв и брои последните си часове, олицетворява могъществото и падението на една раса, на една порода титани, които и при гибелта си разтърсват земята със страхотни трясъци.

Подобни образи могат да бъдат творение само на едно романтично въображение, на едно съзнание, за което явленията от живота се пречупват през призмата на много пластове интелектуални наслоения, придобиват формите на предварителни културни инвенции. В „Тютюн“ най-силно се проявяват тия черти от писателския натюрел на Димитър Димов, въпреки огромната разобличителна сила, мощните развенчаващи акорди и реалистичен размах на този роман. В героите на „Тютюн“ има нещо фантастично, гротескно-романтично, призрачно и нереално, те са преплетени от символика. Тук българската буржоазия е демонологизирана, образите се издигат до символи и алегории. Скорпионите на капитала, без да се идеализират, понякога се явяват наметнати в тогата на самотно величие и трагизъм. Тия моревци, барутчиевци, пиеровци сякаш са изпълнени с чудовищна, нечовешка сила, те навяват страх със своята отчужденост от човешкото, те сякаш носят свещената жестокост на финикийските

* Статията е взета от книгата Кръстьо Куюмджиев. Димитър Димов. Монография. БП. С.,1987, с 284.

божества, в студените им лепкави прегръдки техните жертви издъхват безгласно, с ужас в очите.

Всеки може да каже: такава ли беше България през 20-те и 30-те години? Такава ли беше българската буржоазия? Тя беше далеч по-невзрачна и парвенюшка, далеч по-мизерна, без величави пороци; никаква живописна поквара или демонизъм не могат да се открият у нея. Димитър Димов не може да опише нейния бит, нейния вътрешен свят, нейния домашен мир. В неговия роман липсват живописни краски, пъстротата на живота, ярки пластични подробности, епическа пълнота на въображението. В „Тютюн" няма български аромати, български колорит, български типове, сцени от народния живот и т. н.

Такива бяха в общи линии възраженията и срещу първите му два романа. В това отношение и аз не съм без грехове. Аз сравнявах Димитър Димов с Толстой не за да сравнявам величини, а за да покажа, че у Димитър Димов няма тая пълнота на изображението, тая жизненост, това проникване в живота на предметите, на природата, на индивидуално-неповторимото у човека, на онова ясновидско проникване в живота на плътта, на физиологията и психологията на отделното, частното. Толстоевият поглед към живота води до разголването, до материализирането и натурализирането на нещата, той смъква всичко тъмно и спиритуално, всички тайнствени воали, които могат да представят човека в двусмислено романтична светлина, за да го разкрие в натуралистичната му голота, в неговата жестока, безпощадна, подтискаща детерминираност от законите на природата. И въпреки драматизма на неговия духовен живот, въпреки опитите му да си извоюва хармония, неговата езическа душа дълбоко в себе си остава скептична по отношение на духа. Неговият талант се оказва по-силен от ума му и душевните му пориви и затова той можа да изобрази с гениална мощ именно живота на плътта, на природата, на видимия свят. Докато Димитър Димов разглежда живота на човека в друг план, той го прехвърля в света на морала и идеите и в тая перспектива оценява не само нравствената му, но и естетическа стойност. Затова всяко сравнение между поетиката и на единия и другия писател е безплодна. Подвело ме е това, че „Тютюн" е едно голямо платно, върху което е изобразена картина на нравите за един драматичен исторически период на нашата история. Следователно това трябва да бъде епопея от типа на „Война и мир" и Толстой трябва да ни бъде еталон. Но това е наивно и несериозно.

Сравнявах също „Тютюн“ с „Под игото“, за да разкрия колко хармоничен, „епичен“ е светът на Вазов в сравнение със света на Димитър Димов, с каква сила геният на Вазов изобразява изконно българското. Това е също несериозно и наивно. Никой не може да държи сметка на Димитър Димов, че не се е родил през Възраждането. Вазов изобразява своята епоха до голяма степен чрез предметите на тоя свят. Тук всичко е овеществена нравственост, овеществена човешка мярка. Всеки предмет тук има не само история, но и човешка съдържателност, значимост. Чаршията на Сопот, поляните край селото, Балканът, външната и вътрешна архитектура на къщите, тяхната вътрешна уредба, костюмите, чемширите и чешмата в двора на чорбаджи Марко, дори калеврите на хаджи Смион – всичко отразява своеобразието на определен тип историческо съществуване на човека, човешката му самобитност. Всеки предмет тук може да каже – и аз съм от тоя свят, и аз приличам на тия хора, и аз се подчинявам на закони, на които се подчиняват и те, и аз нося тяхната душевност.

Вазов претворява духовните копнежи на своята епоха чрез материалния свят, в чиито глъбини са се родили, чрез иманентното. Затова тук е изключена всяка душевна сложност, метафизични драми, психологически трагедии. Тук човекът се е сраснал с предметите на външния свят, защото е приел, че те са негово дело или са му дадени от бога. Тук духът е в хармония с цялостното битие на човека. Както върху щита на Ахил, изкован от Хефест, се оглежда целият Омиров свят в състояние на дейност и творчество, така върху чемширите, калдъръмите, чаршията на стария Сопот се оглежда идеята на чорбаджи Марковия мир. Тук всичко е устойчиво, непоклатимо, понятно. Епичният свят е единен, вътрешно неконфликтен, една завършена хармонична сфера. Разбира се, не става дума, че тук няма страдания и болка. Но тоя свят е твой, друг няма. И Вазов може да възсъздаде с епическа пълнота чорбаджи Марковия мир, защото това е една епоха, чиито форми на живот, колкото и примитивни и елементарни, са пречистени и избистрени от историята, форми, които са се сложили от векове и в тях е кристализирала определена човешка мярка, нравственост и жизнена философия.

А светът на Димитър Димов е духовно съкрушен, разрушен на части и всичките му части са в пълно несъгласие помежду си. Той не може да каже - тоя свят е мой, друг няма. Тук всички са

чужди един на друг. В предметите на тоя свят не се отразява човешката мяра. Те са лишени от епична съдържателност и значимост. Те са случайни, както са случайни и човешките отношения, защото и нещата, и отношенията между хората не са плод на вековно развитие и избистряне. За всеки индивид външният свят е чужд и непонятен, свят на „другите". В самото монополистично общество има нещо призрачно и мистично, отношенията тук са непонятни, в даден момент могат да ни се сторят невероятни и нереални, изплетени от материята на кошмарите. Тук човек служи на вещите, а не те на него - банки, концерни, тръстове, финансови групи, акционерни дружества, които са само номенклатура без човешко съдържание. За непосветения тия призрачни имена си остават тайнствени питагорейски числа, халдейски формули, жречески йероглифи. Човек не може да им се довери, те го отделят от човечеството, омагьосват света около него, отнемат близостта с хората.

Затова Димитър Димов дори да имаше склонност към това, не би могъл да опише материалния, веществен свят на буржоазното общество, защото ще описва мъртви предмети, върху които не пада светлината на една оформена човечност. И ако Вазов материализира, тъй да се каже, духа на своята епоха, вижда го отразен в предметите на веществения мир, Димитър Димов интелектуализира историческите процеси на своето време, търси техния еквивалент в света на идеите. И да ви кажа правата, започвам да изпитвам отегчение, когато Балзак описва надълго и нашироко, разточително, с най-големи подробности някакъв предмет – къща, улица, стая. Тук той е по-близо до научната добросъвестност, отколкото до изкуството. Защото тия предмети са случайни, а не неделима, необходима част от човешкото съществуване.

А има и едно друго допълнително обстоятелство – това е историческата съдба на българската буржоазия, която освен с жалките си пороци се отличаваше с исторически неустановената си физиономия, с липса на традиции, трайни форми на живот, установен бит и семейни отношения и т. н., особено пък едрата финансова буржоазия, която се създаде в продължение на 20-30 години такава, каквато я виждаме в „Тютюн". Тя не остави нищо трайно, не се свърза със съдбата на нацията, не се свърза с нейните

интереси, не закрепи в себе си нищо устойчиво от българския дух, не създаде духовни ценности и като класа не можа да стане достоен пример за подражание. Тя нямаше установени съсловни принципи, родова гордост, семейна история, в нея нямаше оформени от собствената ѝ история характери, типове. Всичко това прави нейния образ неясен, неуловим, разводнен и разплут.

Но в същото време не можем да кажем, че Димитър Димов не е уловил и изобразил най-съществените национални черти на българската буржоазия. Неговото изображение не върви по линията на един описателен реализъм, а в един абстрактно-психологически план, но от това образите му не стават по-малко внушителни и убедителни, не губят своето национално своеобразие. Вече говорихме за самото заглавие и темата на романа като историческа характеристика на нашата буржоазия между двете войни. А сега обърнете внимание кого избира за главен герой на романа си Димитър Димов – това е парвенюто, новодошлият, издигналият се от низините Борис Морев. Той не може да се похвали със своята родовитост, със своите деди, със своето благородство. Той, неизвестният, тъмният, ще властва в света на капиталът, ще бъде най-могъщия магнат, ще налага волята си, старите вълци на тютюневата търговия ще се боят от него и ще се съобразяват с него. Каква проницателност и разбиране за особеностите на нашето обществено развитие и характера на българската буржоазия е проявил Димитър Димов, като превръща парвенюто в главен представител на света на капитала! В своя незавършен роман той се опитва да създаде образа на български капиталистически хищник, който е потомствен капиталист. Но изглежда сам се е убедил, че това е книжна постройка, нехарактерна за българските условия, затова в „Тютюн“ се обръща към реалната действителност.

В „Тютюн“ всички истории са български, те могат да се случат само в нашата, българска история. Каква, ако не българска, е съдбата на семейство Мореви, където единият брат е комунист и поема пътя на борба срещу капитализма, а другият от дребнобуржоазните низини се издига до висините на капитала и има завършена психология на финансов хищник; едно семейство, в което духовният склад на тримата синове е еднакво чужд и непонятен на бащата; едно семейство, което под натиска на сложното историческо развитие се пръска на всичките си части и противопоставя всичките си членове един срещу друг! В това

семейство като във фокус са събрани противоречията на нашето обществено развитие, ненормалността на нашия исторически път, кризите в идеологическия живот на нацията, балканското своеобразие и закъснялост на обществените форми, където в един и същи етап ще срещнем чертите на няколко обществено-икономически формации. Какви, ако не български, са тия типове на капиталисти и служители на капитала, тия забогатели еснафи, пограждани селяни, които вече са развалени като селяни, а не са станали още граждани, които от цивилизацията и градския живот са получили само тънък пласт от лустро? С чисто български бои е нарисуван и малкият провинциален град, от който излизат героите на „Тютюн", с неговата сънливост и еснафщина, с неговите гроздобери и тютюневи низи, с неговите чакъровци и кафенета. Каква, ако не българска, е историята на Ирина, тая дъщеря на градски стражар, която само за няколко години се превръща в преситена дама от „висшето общество", която така лесно загубва своята първична душевна свежест, за да потъне в изтънчения порок на един гнил свят, която с един огромен скок от народните низини попада в най-висшите сфери на обществото, за да царува там със своята артистична поквара и упадъчни чарове, със своята декадентска привлекателност, примесена странно със селска жизненост и сила? Не е ли българска тая лесна приспособимост към външните форми на живота, тоя снобизъм, податливост на чуждото, неестественото, на всичко, което блести, тая готовност да се отречем от себе си и от потеклото си, за да се облечем в чуждия костюм и дълбоко в себе си да си останем същите? За Костов Димитър Димов на едно място с ирония отбелязва, че той е еднакво взискателен както към яденето, така и към автомобилите и облеклото, макар че някои от родините му в провинцията продължават да носят калпаци и да подвиват крак, когато сядат да ядат. Просто удивителна е лекотата, с която Борис Морев се превръща в господар, сякаш цял живот е бил такъв; учудваща е лекотата, с която Ирина се пригоди към света на „Никотиана", свободата, с която се движи в тоя свят, нестеснявана от нищо. Твърде много нашенско, твърде много от нашата история има в „Тютюн", за да кажем, че тая книга няма български аромати и колорит, че от нея вее нещо чуждо, абстрактно, космополитично, както сериозно си мислят някои наши критици.

Още на времето Тончо Жечев обърна внимание, че „Тютюн" е построен върху композиционния принцип на контраста.

Герои и сюжетни ситуации контрастират един на друг и по тоя начин разкриват същността си. Всеки герой от единия свят си има двойник в другия. Не само това, но и самите герои започват да се раздвояват и да се противопоставят сами на себе си - нежната и горда девойка Ирина накрая започва да прилича на продажната жена Зара, безумният и романтичен мечтател Борис Морев накрая заприличва на дребния гешефтар Бимби и т. н.

Можем да продължим по-нататък и да видим, че това се отнася не само до героите и ситуациите на сюжета. Върху тоя принцип е построена цялата художествена система на Димитър Димов, цялото му художествено мислене. И къде съзнателно, къде несъзнателно е прокаран във всичките му произведения. В неговия свят всичко е разделено и противопоставено: черно и бяло, светло и тъмно, грях и добродетел, горен и долен свят, чувственост и духовност и т. н. Това противопоставяне произтича от един механизъм на нашето мислене, от един схематизъм на разсъдъка, който извършва своите операции по преработката на информацията тайно от нас. Според Леви-Строс тоя механизъм на мисленето у първобитния човек е същият, както и у съвременния човек. Само че у съвременния човек тия схеми са обраснали и затрупани от емпиричното историческо познание и това ни пречи да ги видим в тяхната естествена чистота и яснота. И ако ние можем да схванем природата на тоя механизъм, ще разберем истинския смисъл на информацията, получавана от външния свят, а не така сложно закодирана, както е у съвременния човек, т. е. природата на нашия разсъдък ще ни разкрие истината за природата извън нас. Когато анализира митовете, Леви-Строс прибягва до помощта на тия бинарни опозиции, за да разкрие тяхната структура.

Разбира се, не можем единствено чрез механизма на мисленето да навлезем в същността на мита, на човешкото поведение и човешките отношения. И мнозина са критикували Леви-Строс, че на мястото на живия човек той поставя един компютър, който преработва и кодира информация. Човекът не може да се сведе без остатък до разсъдъка, а още по-малко до бинарните опозиции. Но все пак не можем да кажем, че теорията на Леви Строс е безмислица. Тя ни разкрива много неща от подсъзнателната природа на нашето мислене. Още повече като имаме предвид, че това не е откритие. Подсъзнателното е открито не от Фройд, а от Лайбниц и Кант. Например в „Критика на чистия разум“ има една глава, наречена „За схематизма на чистите

разсъдъчни понятия". След многогодишен драматичен и тежък труд за дедукцията на чистите разсъдъчни понятия Кант забелязва, че няма как нашите емпирични съзерцания да се подведат под чистите разсъдъчни понятия, т. е. под категориите на разсъдъка. В науките понятията не се различават от конкретно съзерцавания предмет и при тях може да кажем, че представата за предмета е еднородна с понятието, т. е. предметът е подчинен на понятието за предмета. Но как е възможно чувствените съзерцания да се подведат под чистите разсъдъчни понятия, т. е. как категориите на разсъдъка се прилагат към съзерцаваните явления? Нашият разсъдък може да си функционира както си иска, но защо явленията се подчиняват на неговите закони, когато те са ни дадени само на сетивата, а не непосредствено на разсъдъка? Никой няма да вземе да твърди, че ние можем непосредствено да съзерцаваме закона за причинноста. А без него не можем въобще да мислим. Какво е това, което свързва нашите чувствени възприятия с разсъдъка, който си работи по строго определени правила?

Тая гатанка Кант решава така. Ясно е, че трябва да съществува нещо трето, еднородно от една страна, с категориите на разсъдъка, а от друга - с чувствено съзерцаваните предмети. Това трето трябва да бъде, от една страна чувствено, а от друга - интелектуално, да не съдържа нищо емпирично. Това е трансценденталната схема. Схемата не е образ на предметите. Ако аз сложа върху лист хартия пет точки една след друга, това е образ на числото пет. Но ако аз мисля хиляда или две хиляди, не бих могъл да обхвана зрително образа на числото, и да го сравня с понятието на числото. Но аз имам способа, чрез който въображението на разсъдъка доставя поятието образ. В основата на нашата чувственост стоят не образите, а схемите. Например на понятието триъгълник не би съответствал никакъв образ на триъгълник, защото образът се ограничава само с част от обема на понятието, което е приложимо към всички триъгълници. Схемата на триъгълника съществува само в моята мисъл и означава правилото на синтеза на въображението, според което се създават всички триъгълници в пространството. Още по-малко би бил адекватен на емпирическото понятие образът на предмет на опита. Например понятието за куче означава правилото, според което моето въображение може да нарисува четириного животно, без да бъде ограничено от никакъв единичен, частен случай от опита. И

тая схема, създадена от продуктивното въображение на моя разсъдък, не е образ, а в същото време не е понятие, а само свързващо звено между тях, метод, по който ще се изгради понятието.

Читателят се досеща, че схематизмът на чистите разсъдъчни понятия може да бъде разбран само в контекста на цялостното учение на Кант за познанието. Но за какво ми беше това отклонение? Ето заключението на самия Кант. Тоя схематизъм на нашия разсъдък по отношение на явленията и тяхната чиста форма е изкуство, скрито в глъбините на нашата душа, чиито истински прийоми едва ли някога ще можем да разкрием. По тоя повод един съветски изследовател отбелязва, че Кант обявява човешкия разсъдък за художник, който твори спонтанно. Мисля, че ще бъде по-точно да се каже по друг начин. Когато говори за спонтанност на разсъдъка, Кант има предвид, че ние не познаваме много от правилата и механизмите на неговата работа, какъвто е случаят със схемите, без които между категориите и чувствените възприятия би се получила пропаст. А иначе в неговата работа няма никакъв произвол и хрумвания, а строги закони. Колкото и парадосално да звучи, нашият разсъдък си има тайни от нас. Може да е обидно за човека, че органът, който му служи за логическо мислене според правила, си има и свои лични, частни интереси, но фактът си остава факт.

Бинарните позиции на Леви-Строс имат своя корен в едно откритие с двувековна давност и представляват частен случай от схематизма на чистия разсъдък. Ако не ги абсолютизираме, както прави той, и ги подчиним на едно по-цялостно изследване на една конкретна, жива творческа личност, те могат да ни помогнат да си изясним много неща от поетиката на Димитър Димов. Защо в много отношения неговото художествено мислене се подчинява на тия противопоставяния? За него са интересни крайните, полюсни положения на нещата. Между светлината и мрака, между порока и светостта няма средно положение, няма преход, преливане на едното в другото, няма и примирение. Значи, в тия бинарни опозиции при него няма среден член, в което противопоставянето, противоречието, конфликтът ще бъдат преодоляни и примирени. И трите му романа завършват трагично. Той оставя света, който създава, в състояние на непримиримост, враждебност, разединеност, без да търси връзките, които биха могли да го обединят и свържат наново.

Не бихме могли да кажем, че Димитър Димов преднамерено, напълно съзнателно изгражда по тоя начин своя художествен свят. Но много неща можем да си обясним с особеностите на неговото мислене, на неговия дух. Например в опозицията чувственост - морал той не търси и не може да намери опосредстващо звено, което да примири, да умиротвори отношенията между природата и духа. Не става дума за природата извън нас, а за тая, която е в нас, в нашата душа. Дори във външната природа (да си припомним пътеписа му за остров Тасос) той вижда надежда за хармония и радост. Девствените брегове на острова, маслиновите горички, сияещите цветове на южното море, потоците слънчева светлина са лек, балсам за измъчената, раздвоена, разкъсвана от противоречия душа на съвременния човек. И тук отново опозиция - илюзорната хармоничност на древните и душевната дисхармония на съвременния човек. А тая илюзорна хармония той отдава на хармонията на външната природа. За него тя е благо. Страшна е природата в нас. Щом е чувственост, тя е проклятие, неутолима жажда, греховна, опустошителна стихия. И трите му героини са рожби на „долния", „паднал" свят, свят на чувствеността, затова за тях няма надежда, те са предопределени за трагедията. Само така можем да си обясним защо красотата у Димитър Димов е прокълната, защо му изглежда като опасна, дяволска сила, която може да погуби, а не да спаси – защото коренът на нейното потекло е в тоя „долен", „паднал" свят, свят на чувствената жажда, а от нея не можем да очакваме нищо добро.

Ще кажете, че изобразявайки порока и падението, Димитър Димов не изобразява другия член на опозицията, следователно тук няма опозиция. Така само изглежда. В „Поручик Бенц" Елена Петрашева е жената-демон, жената-сатана. От само себе си се подразбира, че нейната противоположност е добродетелната жена, жената майка и съпруга. В по-далечен план това е жената девственица. В още по-далечен план е светостта. Но при всички случаи това е крайно, полюсно състояние на човешката душа. Ако смъкнем всичко конкретно, емпирично, житейско от неговата героиня, ще видим, че тя е един оголен грях, една абстракция на греховността. Същото можем да кажем и за Борис Морев. Всичко нечовешко, което може да се съдържа в човека, е умножено на куб и насочено към външния свят, като бляскава кама. Какво може да му се противопостави, освен крайната форма на моралната изтънченост – саможертвата?

Или да го кажем по друг начин. Щом Димитър Димов разкрива крайната форма на човешкото падение, разрухата на душите; щом Елена, понесена от вихъра на една страст, става предателка; щом Фани става убийца; щом Ирина се превръща в курва, платена жена, и свършва със самоубийство; щом тия осъдени души летят с главата надолу към бездните на вечния мрак–значи трябва да има обратно, противоположно състояние на човешката душа. Обратното на бездната е небето, на мрака – светлината, на порока – добродетелта. Ако Димитър Димов не изобразява светостта и светлината, това не значи, че те не се подразбират, не се съдържат като скрито като обратен полюс на състоянието, в което се намира изобразяваният от него свят, състояние на крайност, на разруха и разпадане. Какво може да укроти тия разбеснели се стихии на егоизма, на чувствените влечения и жажда за самоутвърждаване, ако не духът, високият морал? Но моралът у Димитър Димов изключва всичко природно и чувствено у човека. Значи, духът отрича всичко природно у човека. Той не може да се примири с човешката природа, защото я преценява като опасна, разрушителна сила. Неговото царство е някаква бледосиня небесна пустиня, озарявана от ледени полярни сияния, където всичко е замръзнало в кристална, безгреховна неподвижност.

Именно тая кристална, мъртва чистота, тоя девствен, непорочен мраз е застанал като неподвижен палач срещу нашия „паднал" свят, в който вилнеят неодухотворени, опасни, неподчиняващи се на нищо низки страсти. И ние видяхме как срещу слабата, по човешки слабата Ирина стои желязната Лила с ледени пламъчета в синкавите ѝ очи. И всички революционери в „Тютюн" са изобразени като хора с железни души, които с железен глас произнасят железни думи, които с железни жестове и поведение издават желязна воля. Те са екзекутори, които не знаят милост, от които не можеш да очакваш прошка. Ето такова нравствено решение може да намери Димитър Димов в конфликта между страстите и духа. Намесата на морала в човешкото съществуване е една наказателна експедиция, неговата роля е роля на палач.

И когато в „Тютюн" Димитър Димов противопоставя два свята, две противостоящи, враждуващи класи, това не е просто противопоставяне на две исторически сили, на две идеологии, на два политически мирогледа. Тук е само най-горният, конкретно историческият, дори злободневно-политическият пласт, като

имаме предвид кога е писан романът. А в по-дълбоките пластове стоят два типа на човешко поведение – на грешници и праведници, което от своя страна произлиза от неговото виждане на света като разцепен на две непримирими противоположности. За него пътят на човека е път към ада, хоро на смъртта, което Фани Хорн вижда в ателието на маестро Фигероа. Или - или! Среден път няма. Нравствеността у Димитър Димов е студена и безцветна като силогизъм. Защото за него божественият егоизъм на природното създание, на природното въобще е нещо тъмно, враждебно и страшно. Затова в неговите романи непрекъснато звучи мотивът за разделението на света на две непримирими половини –„горна“ и „долна“, черна и бяла, „висока“ и „низка“. На едната страна са страстите, на други етиката, на едната страна – природните стихии, които властват над човешкото сърце, на другата – духът и моралът, които трябва да го предпазят от тая власт; на едната страна – греховната красота, на другата – добродетелите. Когато четеш неговите романи, постепенно, неуловимо, като музика на невидим оркестър зазвучава все по-мощно мотивът, че светът, който той описва, е „паднал“, осъден, обречен, че за него няма врата към светлината. Затова в неговите романи цари хладината и полумракът на готическа катедрала с нейната устременост от тъмнината на нашия „паднал“ свят нагоре, към висините, към светлината на други светове. Към тоя „долен“, „паднал“ мир, царство на Кесаря и Блудницата, принадлежат неговите герои. И всички те, рожби на неговото въображение, са осъдени на вечна гибел от самия него, защото те не искат, а и самият той не знае как може да се намери път към светлината, към другите светове, където чувственото и духовното ще се съединят любовно и безконфликтно, където Фани ще излекува душата си, Елена ще бъде вярна и добра, Варвара ще бъде красива и млада, Динко ще бъде обикнат от Ирина и тя ще бъде спасена, Борис ще заобича хората, Еродиа ще се спаси от лудостта си, където истината, красотата и доброто ще се превърнат в едно цяло, в една хармония. Но за Д. Димов между царството на Блудницата и царството на Духа съществува вековечна стена, в която няма пролука, тя разделя вечната светлина от вечния мрак. И само тоя, който познава неизразимата наслада от пълното пропадане, блаженство на гибелта и катастрофата, неотразимата привлекателност на бездните и греха, само той може да ги отрече с такава непримиримост и фанатизъм, противопоставяйки им

единствено ледения безкрай на идеите и абстракциите, безцветната светлина на нравствения ригоризъм и морал, в който има не малка доза фанатизъм.

Балзак търсеше Шекспирови сюжети в един прозаичен буржоазен мир. Неговата „Човешка комедия“ не е пародиране на средновековни алегории и мистерии на човешката душа, нито на гениалното произведение на Данте, а на самия буржоазен свят, съвсем неподатлив на опоетизиране, антидуховен, небожествен, лишен от светли сфери, материален и груб. И в тая пародийна игра се долавя могъщият, но скрит, таен смях на художника, неговото епическо веселие и ирония. Той вижда трагедийното, патетичното в тоя свят, но като цяло го показва достоен за комедия. И затова той смесва възвишеното със смешното, намята търговеца на макарони с царствената мантия на крал Лир, поставя патетични заглавия като „Величие и падение на Цезар Бирото“, „Блясък и нищета на куртизанките“ и т. н. пред най-пошли буржоазни истории. Сякаш иска да каже: ето кой е вашият Цезар – един дрогерист, ето кой е вашият Лир – един фабрикант на макарони. Изображението на Балзак се облива от лъчите на цяла гама осветления–от трагедийното до водевила, многообразието му прилича на многообразието на живота.

А Димитър Димов е навсякъде сериозен и патетичен. Щом светът е чер и бял, то черното трябва да бъде черно, а бялото – бяло. Тук вече всяка ирония и двусмисленост отпадат. Щом е падение, това е вечна погибел. Щом е спаведливост и правда, тя идва от най-висшата инстанция. Тук степени няма, човешки компромиси няма. Или – или. Тая висша справедливост е студена и страшна, нейната светлина не сгрява, защото Димитър Димов не може да си представи другояче победата над злото и мрака, освен като победа над чувственото. В неговия свят има порив към възвишеното и духовното, но няма топлота, там е неприютно, студено и страшно. Това е свят на безпощадната интелектуална откровеност, на безкомпромисната, жестока справедливост, на отчуждението.

Нашата проза е създадена върху основата на народностното, езическо светоотношение и мироглед. От Софроний до Радичков в нея тържествува „селското“ начало, ако го вземем като жизнелюбие и жизненост, като шастливо отдаване и сливане с многообразието, многобагрието, пълнокръвието на живота. Това е проза земна, демократична, чужда на аристократичните амбиции

БАН-Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

на духа, на неговите спиритуалистични претенции, варварски живописна и многоцветна. Нейната стихия са цветовете и формите. Социалните, политическите и нравствените проблеми тя решава на плоскостта на проблемите на емпиричния, реално-веществен мир. Чужда на символното, алегоричното, недоизказаното и романтичното, тя не е изпитвала нужда от крайни, абсолютни, есхатологични отговори на своите въпроси. На нея е стигал нашият земен, весел и тъжен, веществен и чувствен свят с неговите закони и необходимост, с неговия уют и хармония. В нея преобладава бокачиевското, колабрюньовско начало. На нея са ѝ стигали прохладата и тишината, които царят под Елин-Пелиновата манастирска лоза.

Димитър Димов внесе в нашата проза възвишената, строга и тържествена сериозност на високия морал. На бокачиевския, раблезиански, елинпелиновски демократизъм и реализъм, на тяхното весело многоцветие и щастлива отчужденост от всякакъв фанатизъм и спиритуални потребности той противопоставя един суров дантевски реализъм с неговата мрачна и тържествена сериозност, ригоризъм, неизбежност и необходимост, неумолимост на моралните постулати. С него в нашата литература сякаш се появи нещо, което наподобява средновековната сянка на мрачния флорентинец. Неговият свят е свят на високата сериозност.

* * *

Не мога да си спомня къде точно Херман Мелвил казваше приблизително нещо такова: съвършенството в искуството не се състои в съвършената художествена обработка, а в обобщеността, общовалидността, универсалността на образа, конфликта, ситуацията. След някои открития на психологията през нашия век едва ли има човек, който да не се съгласи с подобна мисъл. У много гении ще открием безброй художествени недостатъци, особено ако ги анализираме от гледището на една нормативна естетика. Но във всеки техен образ, човешки конфликти, драми виждаме сгъстен до краен предел тип, модел на човешко поведение. Ревността и простодушието на Отело, страданието на крал Лир, престъпната амибиция на лейди Макбет и т. н. Те стават нарицателни, защото отразяват дълбоки човешки същности, общи за всички, защото както в приказките, както в митовете, при тях има яснота, простота, общовалидност на подбудите, целите, поведението и независимо

от времето, мястото, географската ширина, конкретната историческа обстановка и т. н. те запазват своята валидност за всички хора по земята. И трябва човек да има сериозни психически увреждания, за да не разбере страданието на Отело или амбицията на лейди Макбет. Както казва Г. Гачев, всеки човек на древността ще разбере „Мъртви души" на Гогол, макар че не знае нищо за Русия от XIX в. Поемата на Гогол е слизането в царството на сенките, а тая ситуация е известна във всички митологии - Гилгамеш, Орфей и т. н.

Според Юнг това е форма на безсъзнателното мислене на човека, тя е обща за всички хора. В това няма нищо мистично, а просто една неизследвана област от психологията. Той нарича тая форма на колективното безсъзнателно „архетип". Както всички хора имат две очи, две уши, едно сърце и т. н., ние и вътрешно сме сходни, единни, не идивидуални. *Архетипът* не е още мит, а само скелет на мита. Самият мит е индивидуален, жива плът на архетипа. Но той не се създава, а се изтласква в съзнанието от тая схема на колективното безсъзнателно. И именно художникът дава жива плът и образ на това, което всеки от нас несъзнателно носи в душата си и което вижда, открива в художествения образ, доведено до съзнанието и до сетивата ни.

За мита философи и учени са изписали хиляди страници, създали са безброй теории, без да можем да кажем, че природата на мита ни е напълно ясна. Но все пак благодарение на усилията на дълбоки и мъдри хора знаем много неща за мита. За случая нас ни интересува следното. Както казва съветският учен А. В. Гулига, реалиите на мита не са в познавателен, а в поведенчески план. Митът не е толкова образ на съзнанието, колкото образ на действието. В тоя смисъл той не е изгубил значението си и до днес. Човек в своето поведение се отъждествява с други, такива като него. Той се идентифицира със себе си като принадлежащ към обществото, към социума и едновременно като индивидуалност именно чрез мита. Митът е форма на съзнанието, свойствена на човека, както всички други форми на съзнанието. И разрушаването, демитологизацията на мита чрез логическия анализ не води до господство на рационалността, а до утвърждаването на друг мит. Значи, не можем да кажем, че мислим единствено по формално логически начин, защото логиката забранява противоречието, докато митът е равнодушен към противоречието („Античная

култура и современная наука“, М., 1985). И когато един човек реши да завладее света или да накара царската дъщеря да се влюби в него, неговото съзнание преценява и подбира средствата към целта съобразно конкретната обстановка, но подсъзнателно той се идентифицира с Колумб, Цезар, Наполеон и т. н., в неговото подсъзнание са се задвижили същите механизми, каквито и у тях. Така всеки странстващ рицар търси по света приключения, с които да се прослави, без да съзнава, че се уподобява на св. Георги, който ще убие ламята, т. е. световното зло, и с това ще спечели възхищението и благодарността на хората.

Разбира се, не бива да бъркаме две неща. Когато един модерен автор използва митологичен сюжет, той го интелектуализира, значи - демитологизира. Например в „Йосиф и неговите братя“ Томас Ман превежда мита на езика на логиката, докато при Димитър Димов е обратното. При неговите образи, на пръв поглед изградени по интелктуален път, подмолно присъства митът, митичната ситуация. Вече споменахме за универсалността, общовалидността на неговите образи. Наистина върху неговото съзнание влияят образи, схеми, ситуации на човешко поведение, които идват от историята, от познанието на общочовешката култура. Но тъй като в основата си творческият акт не е рационален, извира от неизвестни глъбини на душата, не можем да кажем, че той в творчеството си съзнателно се е придържал към тия модели на човешко поведение, че неговите образи са културни реминисценции. Например ние всички знаем безброй варианти на приказката как момъкът става зет на царя. Но когато Димитър Димов описва кариерата на Борис Морев, тая приказка е последното нещо, което може да ни дойде наум. Тук се говори за един млад, хищен, надарен маниак, който е подушил, че от търговията с тютюн може бързо да се забогатее. И той успява, като се оженва за дъщерята на богатия тютюнджия. Но самият модел на поведение, моделът на успеха е предварително готов, без художникът да го е обмислял. Обмислянето започва, когато тоя скелет, тая схема трябва да се запълнят с живи житейски подробности, за да им се придаде плът и кръв. Момъкът става зет на царя благодарение на своята смелост, хитрост, доблест и т. н. Борис Морев става зет на царя пак благодарение на своя ум, дарба, воля. Оставяме моралната оценка настрана, тя е от друг порядък, идва от други пластове на съзнанието. Но успехът на Борис Морев е човешки успех. Той тайно ни изпълва с удовлетворение и

задоволство, защото още веднъж разкрива пред погледа ни възможностите на човека, неговата сила, волята му да преодолее всяко препятствие, дързостта да желае и да постига желаното, смелостта да излезе на единоборство с обстоятелствата, гордостта да разчита само на собствените си сили. И няма човек на света, който да не е изпитал същия трепет и амбиция, в чиято душа да не отекне страстта и участта на Борис Морев. Без да го съзнава, Борис се е уподобил на Александър Велики, на Цезар, Наполеон, Растиняк, Разколников и т. н. И макар че едни от имената, които споменах, принадлежат на историята, а други на изкуството, те са от един и същи род, природата ги е създала по един и същи калъп. И докато свят светува, човешките майки няма да престанат да ги раждат.

Същото може да кажем и за Ирина. Това е тип на жена! И колкото и да се стараем да обясним нейната участ чрез условията, чрез гибелното влияние на отровния свят на „Никотиана", ние знаем, че за тия жени няма време, няма условия, няма обстоятелства, те са древни като света. Това са жени с участ на комети. Това е жената-любовница, а не майка, богиня на любовта, орисана да бъде такава. Астарта, Клеопатра, любовница на императори, Нана, издигнала се от низините до върховете на обществото, Настася Филоповна, родена за трагедия, Фрина и т. н. Гибелта на Ирина не се дължи на случайността. Тя я носи в кръвта си. Случайно е срещнала един безумец, случайно става негова любовница и жена, за да попадне в най-висшите кръгове на обществото. Но нейната съдба е заложена в самата нея, а не във външните обстоятелства. Обстоятелствата на нейния житейски път са само декорацията, фона, на който ще се разиграе трагедията, запланувана в деня на нейното раждане.

Мнозина от близките на Димитър Димов, които са знаели ръкописа, са го съветвали да определи друга участ на Ирина, да не се самоубива, а да започне нов живот. Разбира се, Димитър Димов е знаел, че това би било правдоподобно. Но той не търси правдоподобност, а голямата правда в изкуството. Жени като Ирина, като Елена Петрашева, като Фани Хорн не могат да имат обикновена съдба, да изпитват простите човешки радости, свещените трепети на майчинството, семейното щастие. Те трябва да изгорят, за да оставят след себе си знака, емблемата на вечната, всепобеждаваща женственост, която магнетично ни привлича и в същото време ни плаши с неотменната си власт.

Никой няма да вземе сериозно да твърди, че Димитър Димов е срещнал тая жена в живота. Или пък обратното – че това е книжен образ, навеян от романите. Тогава нямаше да можем да си обясним неговата художествена внушителност. А виждаме какво драматично напрежение излъчва неговото собствено отношение към тоя образ, към тая представа. Тя не е изградена по рационален път, чрез индукция от житейския опит. По незнаен път тя се е родила в душата му като схема, като модел на жена. И тоя модел той може да приложи към всяка срещната жена. И то от деня, когато в юношата се събужда интересът към жената.

От друга страна, щом веднъж тоя образ е осъзнат, щом тая стихия е намерила някакъв логически еквивалент и може да се изрази на езика на логиката, тя трябва да намери своето място и в една нравствена система. Тук разумът веднага предявява своите права и пълномощия. Може тъмните коридори на подсъзнателното да не са от неговата компетенция, но всичко, което е излязло на бял свят, трябва да се яви пред неговия съд и той да реши всичко като арбитър и последна, най висша инстанция. Каква е тая стихия – порождение на дявола или на бога? Градивна ли е тя или разрушителна? Да се преклоним ли пред нейната мощ и да я благословим, или да я прокълнем? И Елена Петрашева, и Фани Хорн, и Ирина са морално пропаднали като личности. Но тогава защо така неудържимо ни привличат? Бездната, пропадането, гибелта ли са така привлекателни или красотата? За себе си Димитър Димов не може да реши тоя въпрос. Но за нашата литература той направи едно откритие. До него нашата литература не си е поставяла като задача да реши дали красотата е опасна, дали не е една коварна клопка, в която внезапно пропадаме и безвъзвратно погубваме душата си. Той разкри жестоката, мъчителна власт на красотата, която е чужда на истината и доброто. За пръв път в нашата литература вечната, безизходна драма на разрива между етично и естетично у него придобива реални очертания, психологическа плътност и дълбочина. Така можем да си обясним защо красотата у него не носи радост и хармония, а страдание и раздвоение. У него тя е болна, прокълната. Тя е la belle dame sans merci, ужасният тигър на Уйлям Блейк– хипнотизираща, жестока грация, красиво покривало на смъртоносна, унищожаваща мощ.

И ние ще се объркаме, ще изпаднем в безброй противоречия, когато анализираме образите, създадени от Димитър Димов, ако

нямаме предвид тоя втори и трети план при тях, ако не ги гледаме в една по-отдалечена перспектива, където нещата се очертават в най-едрите си контури; ако търсим тяхната съдържателност на плоскостта на една емпирична реалност; ако не забелязваме тяхното символно значение, оня мотив във всеки от тях, който непременно ще открием по меридианите на световната историко-културна карта. Ние не бихме разбрали неговите образи на революционери, ако не ги свържем с представата за раннохристиянските мъченици, пропагандатори на вярата, които сами се обричат на гонения, страдания, мъченичество, но смятат за най-висше благо да загинат в името на бога и правата вяра. Наистина той твърде много е подчертал и извадил на преден план тая черта в характера и поведението на своите герои, страстната, фанатична убеденост в правотата на делото, непоколебимостта в светостта на целите, готовността за саможертва, студенината и отчуждението от човешкото, вярата, че кръвта на мъчениците ражда нови борци и т. н. С други думи, той е забелязал и извадил на преден план типологичното за сметка на исторически и житейски специфичното. Но по тоя начин той извежда своите образи в един общочовешки план, без да се бои, че няма да бъде разбран, че ще пренебрегне житейската достоверност за сметка на художествената правда.

По тоя начин (вече говорихме за това) Димитър Димов внесе в нашата проза символиката, представата за съдбата и предначертанието, за строгия неумолим ход на историята, която с гневни стъпки води всичко към предначертаната цел, към деня на страшния съд, където всяко човешко същество ще отговаря за делата си. И тая есхатологична представа не е просто реминисценция, асоциация, събудена от Апокалипсиса. Това е образ (не мисъл), който присъствува във всички митологии, във всички религии, а не само в християнството - потопът, падението на Валхала и т. н. Неговият корен е несъмнено в самия морален закон, който мълчаливо и властно преценява нашето поведение, нашата практика. Така се е създала представата за греховността, в която е затънал нашият „паднал", „долен" свят и за която един ден трябва да се плати.

Именно тоя образ, тоя модел Димитър Димов проектира върху едно историческо сложило се несправедливо общество. Наистина демоните от черното царство на „Никотиана" притежават историческа достоверност, жизнена и човешка

реалност. Но в една по-друга перспектива виждаме тяхната художествено-философска общовалидност и стойност. „Падналият" „долен" свят на Блудницата, на низките земни страсти, където красотата е само привидност, прикритие на тлението и смъртта, е всъщност буржоазното общество, основано на несправедливостта, враждата и робството. То е обречено, вечната и безкрайна справедливост изисква неговата гибел. Историческият ход на времето, историческият закон (тук един вариант на есхатологичния край на всяко време и свършека на всичко съществуващо), в чиято справедливост никой не може да се съмнява, е оня висш съдия, оная висша сила, която поставя всичко на мястото му. И не се иска голямо въображение, за да се види, че „Тютюн" – това е адът. Същата безпрекословност и неотвратимост на решението, същото „оставете всяка надежда", същото мрачно тържество на неумолимата вечна правда.

Затова не бива да се учудваме, когато дочуем инфернални ноти, сатанински мотиви в изображението на един съвсем прозаичен, дълбоко непоетичен свят, какъвто е светът на нашата буржоазия между двете войни. За да я отрече морално, Димитър Димов трябваше да я удостои естетически. Всеки може да каже, че той ѝ прави голям комплимент, като открива поетичен, трагедиен план в нейната историческа съдба. Но Димитър Димов не може да види човешката съдба, освен в трагично осветление. Например неговият герой Баташки от гледище на историческата достоверност е много по-характерен за облика на българската буржоазия, тоя дребен и мазен гешефтар, тоя безскрупулен простак. Но за Димитър Димов той не е интересен. Реалното ежедневие, сивотата на житейската пошлост не са неговата стихия. На него му дай не сополивите ратайчета на сатаната, а самия сатана в целия му сатанински блясък.

Романтичното му въображение вижда българските тютюнджии като демонични представители на злото, олицетворение на световното зло. Търговският агент, представител на „Ремсетма", Курт Венкел, достатъчно прозаична личност в живота, се явява като трагичен Вагнеров герой, черен тевтонски рицар, обладан от налудничавата мечта за световно господство на немската раса. Всеки частен случай Димитър Димов подвежда под нещо по-общо от човешката история - някакъв мит или тип на човешко поведение. Пак повтарям, това не е рационален процес, логическа постройка. Такава една представа се ражда спонтанно в

душата на художника и макар че е зависима от неговата култура, образованост, възпитание и т. н., в крайна сметка се определя от начина, типа на неговото художествено мислене. Дяволът се явява на Иван Карамазов като обеднял бивш помешчик в протъркан костюм и с банална физиономия, без никакви отличия на своя сан. Гогол си представя, че можем да го срещнем на улицата, в кафяв сюртук, незабележим в тълпата. И Гогол, и Достоевски виждат злото в най-баналния му житейски облик, в пошлата му реална действителност. Димитър Димов търси световното зло в друг план, иска да го изобрази в празничното му, тържествено одеяние, в бойните му доспехи и пълно въоръжение. Само тогава той става достоен противник, с когото да се срещне на арената на философията, на онова бойно поле, където хилядолетия наред в своята история човечеството търпи поражения, но отново се изправя и отново предизвиква своя страшен и непобедим противник.

Затова разните Барутчиевци, Моревци и т. н. са извадени от контекста на бита и ежедневието, за да ги видим в мрачното осветление на слуги на сатаната. Събранието на търговците, описано в „Тютюн", е сборище на зли великани, тролове, които се споразумяват как да разпределят помежду си своите владения, кой на каква територия да упражнява демоничната си власт. И за да придобие естетическа стойност, катастрофата на техния свят трябва да напомня залеза на боговете, гибелта на Валхала.

Но Димитър Димов не спира дотук. Точно когато над тоя свят затрептяват ледени сияния на някаква мрачна, но поетична мощ, точно тогава започва неговото развенчаване. Светлините започват да бледнеят, сиянията гаснат, цветовете се изтриват, за да се оголи под пищното покривало голотата на една унила, тъжна, безжизнена сивота. Също като Аеша на Райдер Хагард, когато пред погледа на своя любим се къпе във вечния огън, за да възроди хилядолетната си хубост, я изгубва, и опозорена и посрамена, се явява пред него в облика на повяхнала и отблъскваща старост, също така царствената мантия на света на „Никотиана" пада, за да оголи една съсухрена, старческа немощ. Това Димитър Димов постига чрез съдбата на главния си герой Борис Морев.

Мислейки върху сюжета на „Тютюн", ние откриваме, че в края на краищата това е романът на Ирина и Борис. В историята на цялата световна литература това е най-често срещаният сюжет:

историята на една любов. И ако трагедията на Ромео и Жулиета, на всички Ромеовци и Жулиети по света, най-често се състои в това, че външните обстоятелства не позволяват да се осъществи тяхната любов, тук всичко е обратно. Любовта на Ирина и Борис преминава през различни препятствия, но в края на краищата те получават всичко, към което са се стремили, те имат богатство, власт, мощ, между тях не остава никаква пречка. Но точно тогава се разбира, че между тях лежи някакво страхотно празно пространство, някакви ледени пустини, които не могат да преодолеят. Между тях стои някакъв студен призрак на отчуждението и самотата. Те сами откриват, че между тях винаги е стояла „Никотиана".

В романа „Тютюн" „Никотиана" се издига като един многозначителен символ. Ако разгадаем тоя символ, ако разкрием многобройните му значения, ние ще разберем много от смисъла на романа.

В някои отношения „Никотиана" е централна ос на романа. Един център, около който се движат всички съдби. Тя държи нишките на всички съществувания, тя дърпа конците на всички марионетки, тя е мълчаливият режисьор на всички драми. Всичко става в името на „Никотиана"; заради нея Борис изоставя Ирина, а след това я продава на фон Гайер; заради нея се изцеждат последните сили от гладните работници; заради нея става стачката, в която намират смъртта си Спасуна и Чакъра; заради нея умира Борис, след като е предал интересите на народа си на германците; заради нея Ирина пропилява живота си, превръща се в разменна монета в ръцете на Борис. В архитектониката на романа „Никотиана" заема централно място, нейната идея споява всички сводове и арки, всички колонади и архитектурни решения. Тя е мълчалива и безучастна, с някаква божествена жестокост приема всички жертви в своето подножие. Тя се храни с кръв и човешки съществувания. В своето мълчание „Никотиана" сякаш ни намеква, че тя е с ъ д б а т а.

В тая представа има нещо романтично двузначно, освен прекия си смисъл тя подсказва и друго, тайно значение, в нея има някаква алегорична недоизказаност. Борис може да постъпи и в други фирми, навсякъде го очаква кариера, всички му предлагат работа, защото чувстват несъкрушимата му енергия. Но той, сякаш по някаква предначертаност, се стреми именно към „Никотиана". Името на тая фирма произлиза от наименованието на отровата

никотин. Тук символният намек е повече от очевиден, в него има някаква заплашителна двусмисленост. В света на капитала „Никотиана“ се издига като анчар, все по-мощно и все по-мощно, излъчвайки своята отрова и смъртоносни изпарения. Тя вече олицетворява не само властта на парите, на тютюневите магнати, тя в същото време представлява един смразяващ, самоиронизиращ се намек за дълбоката същност на този свят, за края му, за гибелта. Тя е пронизала с отровата си всеки, който е попаднал в нейните сфери. Борис е предварително отровен, в неговото влечение към „Никотиана“ има нещо сомнамбулно, непоносимо и катастрофално, това е влечение към отровата, към смъртта. Той не може да се свърже с никоя друга фирма с почтено буржоазно име. Защото никоя друга не носи тая ехидна двусмисленост, никоя друга не изразява в такава цинична откровеност и едновременно иронична недоизказаност съдбоносното, гибелно значение на капитала за човека, както тоя сторък октопод, наречен „Никотиана“. За Борис тя е наистина съдба, тя е повече от едно предприятие, което носи пари. Тя е една представа, която той носи в душата си, без да е имал време да я анализира, да открие опасния ѝ смисъл. Той я приема съзнателно само с едната ѝ страна, която означава мощ, пари, слава и власт, за другата не се замисля, там неговото влечение е несъзнателно, хипнотично пристъпване към пропастта. Случва се така, че тоя най-демоничен представител на тютюневия свят се превръща в служител и жрец на чудовищното божество „Никотиана“, те са създадени един за друг. Сякаш никой друг човек освен Борис не изразява така ярко законите на тоя свят, където царува „Никотиана“.

Ето тоя страхотен призрак стои между Борис и Ирина. Заради него Борис е забравил всичко на света, превръща се в един автомат за печелене на пари, в нечовек, маска на човек, зад която няма нищо. Той достига върховете на обществото, най-голяма мощ и власт, най-много слава и влияние с цената на нещо много страшно – като загубва човешката си същност. Той е изпразнен от морално съдържание, той престава да изживява всяко човешко чувство, защото всичко, което е имал, е сложил в подножието на своя идол –„Никотиана“. Същото е и с Ирина. За да достигне върховете на обществото, блясъка и разкоша, за който е мечтала, тя също загубва човешката си стойност, превръща се в платена жена, хладна развратница, студена търговка със себе си. „Никотиана“ я заплита

неусетно в мрежите си. Ирина неусетно започва да ѝ служи.

Символът „Никотиана“ отново ни връща към прастари човешки представи, към древни митове и религии, когато човекът е служел на идоли, когато Молох, Вицлипуцли, Джагернаут и т. н. са се хранили с човешка кръв, с човешки същества. Човешката природа не се е изменила, в наши дни човекът продължава да служи на идоли, да се подчинява на непонятни ирационални повели и ето, главният жрец на жестоката, кървава богиня „Никотиана“ неусетно принася и себе си в жертва пред нейния олтар.

Ако смъкнем от „Никотиана“ всички романтични драпировки, цялата и инфернална орнаментика, ако разпръснем всичките ѝ луциферовски блясъци и демонични чарове, ще видим, че това е обикновеният закон на буржоазното общество, че всъщност тя олицетворява властта на парите и нищо друго. Зад цялата ѝ сатанинска естетика и зловеща поетичност се крие нещо съвсем прозаично, антипоетично, недуховно. Така е постъпил Димитър Димов, разкривайки магическите чарове, които светът на „Никотиана“ излъчва за Борис и Ирина, Димитър Димов в същото време безпощадно развенчава цялата му царствено-луциферовска поезия. Ние виждаме, че зад неговите блясъци се крие само пустотата, един убийствен, сив делник, едно делнично, прозаично опустошение на човешката душа, една прозаична смърт. Влагайки цялата мощ на своята душа в стремежа си да властвува в света на „Никотиана“, стремейки се да притисне до гърдите си всички блага на света, Борис Морев всъщност прегръща пустотата, нищото. Той изгубва Ирина, изгубва себе си, изгубва всичко. Той притежава само парите, с които не знае какво да прави, само властта, която не може да му върне Ирина, само „Никотиана“, която властва над него. Той постига всичко, за което е мечтал, и тоя момент се оказва по-беден и по-самотен от Йов.

Тук художествената идея на Димитър Димов добива блясък и съвършенство. Тоя писател, който навлезе в сложните, неизследвани лабиринти на един непознат за нашето изкуство свят, който пръв в нашата литература започна изследването на една епоха, за която още нямаме художествена традиция на изображение, която за нашата белетристика е terra incognita със своите непознати драми, характери, неразплитани трагедии, този писател произнесе присъдата си с интелектуална виртуозност.

Никой преди него не е разкривал така дълбоко безизходността на човешката морална идея в буржоазното общество, пълната непригодност на моралните принципи в света на капитала.

Светлана Стойчева, Юлияна Стоянова

ПСИХОЛОГИЧНОТО В РОМАНИТЕ НА ДИМИТЪР ДИМОВ

I. Романите на Димитър Димов - култура на осъзнаването

„Постигането на осъзнатост е култура в най-широкия смисъл на думата..."
(К. Г. Юнг, Автобиография)

Едва ли има друг български писател, който да си съперничи с Димитър Димов по честота на употреба на глагола „съзнавам"; в произведенията на писателя този глагол присъства почти натрапливо в речника на разказвача и в речта на героите. Например в „Поручик Бенц" семантемата „съзнаване/осъзнаване/съзнание" се среща над 90 пъти. Очевидно не става дума за случайна или паразитна употреба, нито за злоупотреба. Глаголът „съзнавам" маркира друго ниво на сюжетиране, като интернализира външната реалност и я превръща в психическа събитийност.

Може би това е причината досегашното тълкуване на Д. Димов да попада все в клопката на една и съща инерция на критическо четене - чрез миметичната принуда на реализма, който насочва вниманието на критиците към псевдовъпроси като: *„Откъде младият писател ще има достатъчно наблюдения, за да опише убедително и достоверно своите немски, австрийски и френски офицери? Да отсени типичното за начина на мислене и световъзприемане у всекиго от тях. Да съпостави съзнателно или не представители от българското офицерско съсловие - няма ли да изглеждат те недоразвити и доморасли, обидно изостанали и пр.?"* Не е ли парадоксално, че точно тези въпроси не се задават във връзка с историческите романи - в които авторът неминуемо е поставен пред задачата да опише действителност, която по необходимост е недостъпна за личния му опит?! Не е ли парадоксално, че се вдига толкова много шум около „личния опит", който по време и пространство е така ограничен, а по дълбочина на прозрението така неуловим? Именно подобни въпроси, или както се изразява самият Д. Димов - „втвърдени критерии за художественост" - са довели до изолация и „капсулиране"на писателя Димов спрямо литературната традиция, разглеждана в рамките на един реалистичен проект. Причините за това едва ли могат да се сведат единствено до идеологическата поръчка на

литературознанието през социализма. Тук има по-дълбоко неразбиране. Този предразсъдък, създаден от буквалното тълкуване на понятието „реализъм“ и от неспособността да се интегрира в него психическият опит, води до пълно отчуждаване на творбата по отношение на автора й. Не външната, а вътрешната фабула е цел на изображението във всички Димови романи: външната фабула е само пътят към нея.

За Димитър Димов **съзнанието** заема водещо място като философска категория, въз основа на която той осмисля света: в своето „Изказване-отговор за романа „Тютюн“ той поставя съзнанието в основата на всички обяснения, които дава за творчеството си. Но в самото му творчество съзнанието се проявява чрез „съзнаване“ - т. е. чрез психическия процес на осмисляне на цялата външна и вътрешна реалност от конкретни субекти.

Динамичната теория за психичните процеси се основава на представата, че границата между съзнавано и несъзнавано е твърде неустановена. Доразвивайки Фройд, Юнг определя несъзнаваното като: „всичко, възприето от моите сетива, но за което не мисля в момента; всичко което съм познавал някога, но съм го забравил; всичко възприето от моите сетива, но неотбелязано от съзнаващия разум; всичко, което, без да искам и без да му обръщам внимание, чувствам, мисля, спомням си, искам и правя; всички бъдещи неща, които се оформят в мен и в определено време ще стигнат до съзнанието“.

Установен биографичен факт е, че Д. Димов е бил добре запознат с психоанализата. Кръстьо Куюмджиев привежда спомени на Борис Койчев, според които Димов още в VI гимназиален клас започва да чете Фройд. Между първите му публикации е статията в списание „Ученически подем“: „Подсъзнателното в художественото творчество“ за Фройд. Но този интерес, характерен изобщо за модерното мислене на века, е недостатъчен да обясни по-съществено: че Димов превръща фройдистките психологически интерпретации на човека в свое виждане за него и фройдисткия жаргон в свой художествен език. Ако се върнем към цитираното по-горе описание на отношението между съзнавано и несъзнавано, ще видим теоретичните параметри, в които Димов изгражда психологическата дълбочина и обемност на персонажите си. Търсената релефност на образите му намира израз в непрекъснатото съотнасяне между физическо и психическо. Изграждането на героите от писателя ни подсказва

истински художествен „превод“ на основни психоаналитични понятия като „Аз“, „То“ и „Свръхаз“ в тяхната динамична връзка със съзнанието. Съзнанието е свързано с Аза; той е „душевната инстанция, която контролира всички душевни процеси...“ . Казано по-традиционно, Азът репрезентира разума и трезвомислието, докато в То се помещават страстите. В крайна сметка, обяснява Фройд, конфликтите между Аза и азовия идеал отразяват „противоречието между реално и психично, между външен и вътрешен свят“. А това е основният конфликт в романите на Д. Димов.

За да станеш герой на Димитър Димов, трябва да си способен да съзнаваш, а за да напуснеш сцената на действие, трябва да си достигнал до най-дълбоката, до пределната степен на съзнаване. Колкото съзнаването се задълбочава и клони към предела си, толкова честотата на употребата на семантемата „съзнавам“ нараства.

Окончателното изграждане на образа у писателя Димов е задължително маркирано със самопознание - разказвачът сякаш инсценира външните ситуации, които водят героя до самохарактеризиране, до онова саморазголващо осъзнаване на самия себе си, при което изчезват илюзиите на маските и социалните роли, за да се стигне до безпощадния предел: (той/тя) „съзна“.

Нито един от персонажите на писателя, даже епизодичните, щом са откроени, не може да прескочи този тест за вътрешна екзистенция. За всички тях е валидна перифразата: „Съзнавам - следователно съществувам.“ Някои от героите „съзнават“ един-единствен път в живота си - преди да се простят с него (Чакъра); други през цялото време проблематизират „съзнатото“ - и тъкмо тази тяхна способност ги прави толкова интересни за автора и ги сближава помежду им: Елена Петрашева, Фани Хорн, Ирина, Мария, поручик Бенц, Борис Морев, Костов и т. н. В този смисъл те изпълняват предназначението на човека, такова, каквото е формулирано от К. Г. Юнг - „да създава все повече и повече съзнание“.

Съзнаването на реалността у героите на Д. Димов съвсем естествено минава през сетивността. Затова и множество употреби на глагола „съзнавам“ са свързани с възприемането на зрителни и слухови образи. Разбира се, героите си дават сметка, че това е най-примитивната степен на „съзнаване“: така Бенц „ ... *продължаваше*

да седи неподвижно, слисан и немислещ, сякаш цялото му съзнание бе сведено мигновено до най-прости зрителни усещания" (ПБ, 112). В други случаи „съзнаването" отразява етапи в процеса на „пробуждане" на личността: при Елена Петрашева то постепенно обхваща във фокуса си женствеността ѝ, волята ѝ, националната ѝ принадлежност.

Според писателя Димов обаче истински съдбоносно в живота на човека е „съзнаването", проявено като свободен избор: *„Аз останах при него! Съзнателно!"* - заявява Елена в „Поручик Бенц" (164).

Но психологическото проникновение на автора може би най-ярко се проявява в предаването на редуванията между съзнаване и несъзнаване на едно и също психологическо съдържание (явление, за което Фройд използва метафората за светлина и сянка): *„Сега не ѝ минаваше през ума, че Мюрие бе дошъл тук заради нея, ... макар че друг път го съзнаваше, макар че след малко щеше да го съзнае пак"* (ОД, 463).

Основно качество, което сближава централните герои на Димитър Димов, е тяхната подчертана мисловност. Интелектът като инструмент на съзнаването е присъщ в особено висока степен на тези герои, независимо от социалната и националната им принадлежност. Но макар понякога да изглежда, че писателят Димов се прекланя пред „мисловността" у човека, той твърде ясно ни показва ограничеността на критическия ум, в тон със следдекартовите търсения на философията. *„Колкото повече доминира критическият разум, толкова повече обеднява животът"* Така Фани Хорн използва философската си ерудиция, за да провокира „осъзнаването" от страна на отец Оливарес, че интелектът е безсилен да даде насока, смисъл и радост на човешкото съществуване. Способността за „интелектуално усилие" (в смисъла на Бергсон) е изключително важна, но не е решаваща - съдбоносните си решения героите на Димов вземат под влияние на несъзнавани импулси. Осъзнаването им само ги рационализира и драматизира съдбите им и сблъсъка между характерите им: Фани Хорн се оставя да бъде водена от инстинктивните импулси на страстите и любовта си, докато Ередиа се блиндира зад свръхазовите си защити, подплашен от стихията на непонятни за него емоции. Така Фани се оказва лице в лице срещу „регулите" на йезуитския орден, срещу Лойола у Ередиа. Конфликтът между двамата се превръща не в борба между два „Аза", а между мощните

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

„То“ у Фани“ и „Свръхаз“ у Ередиа.

Интелектът и разумът, страстта и нравственото чувство могат да останат изолирани - или да бъдат обединявани в различни констелации. За Димов е особено важно прехвърлянето на мост между разума и емоцията върху основата на етиката. Защото според автора нито интелектуалното, нито чувственото начало у човека могат да се развиват безнаказано извън моралния смисъл. Като следствие от това в „Тютюн“ се противопоставят *„нравствена тъпота“* у Борис и *„нравствена смелост на мисълта“* (190) у Стефан. Барутчиев за Борис: *„Кажете му, че той е морално тъп и че това ще докара гибелта му“* (173).

Трагичната обреченост на героите му е свързана със способността за морална самооценка, стигаща до унищожителна морална присъда, до гибелно самоотричане. То поставя екзистенциалната граница, отвъд която героят е мъртъв - духовно или физически (Фани Хорн, Ирина, Мария, Стефан Морев, отец Оливарес и т. н.).

Обединени посредством „съзнаването“, трагичните герои на Димов се различават помежду си по силата на характера си, по психическата си устойчивост и жизненост. Така Мария е най-крехка в редицата на съзнаващите герои от „Тютюн“- надарена физически с най-малко жизненост и психически най-нестабилна, - затова и „съзнатото“ от нея се оказва непосилно бреме за личността ѝ. Борис се опитва да удави „съзнатото“ в алкохола, когато съдържанието на „съзнаваното“ надхвърля възможностите на „Аза“ му да го побере и осмисли. Така се опитва да избяга от моралната си несъстоятелност и умира с помрачено съзнание. Изтласкването на „съзнатото“ изсмуква жизнената му енергия, и без това ограничена от недоимъка в детството му. Ирина е героинята в „Тютюн“с най-подчертаваната сила на характера, психическа издръжливост и виталност, която отчаяно привлича по-слабите (фон Гайер, Костов) с надежда за спасение; затова и агонията на „съзнаването“ трае при нея най-дълго; затова не животът я елиминира, а тя сама привежда в действие моралната си присъда, като се самоубива.

„Съзнаването“ в романите на Димитър Димов има структурираща функция и би могло да се анализира на различни равнища. Едното равнище е маркирано от доминиращото съзнание на разказвача, което няма психическа самостойност, тъй като разказвачът у Димов по принцип не е изведен до персонаж. Затова твърде често някой от „съзнаващите“ герои „води камерата“; така

съзнанието му функционира като психическа реалност, побираща останалите, „външни“ спрямо него (психически) реалности. „Упълномощеното“ съзнание на някои от тези персонажи пречупва, от една страна, своята реалност чрез самосъзнаване, а, от друга, прониква в съзнанията на другите персонажи, провокира тяхното „съзнаване“ и диалогизира с тяхната самопреценка. В този смисъл не бива да ни учудва, че Фани изведнъж, сякаш от„нищото“, изважда изключителни познания по философия, за да може, надскачайки себе си, да поеме бремето на „всеобемащо съзнание“.

В крайна сметка разказвачът все пак си запазва правото на свръхконтрола, като упражнява ролята си на обгръщащо съзнание в смисъла на Бахтин. Така всичко, което персонажите „не съзнават“, се компенсира от съзнаващия разказвач. В „Тютюн“ напр. татко Пиер *„не съзнаваше, че великодушието му идеше от чувството за виновност, причината на което беше историята със Зара. Още по-малко съзнаваше той, че Мария беше решила да скъса с формулите...“*; фон Гайер „съзнава“, че мечтата за немско могъщество е недостижима; това, което той не съзнава - *„че беше германец от преди хиляда и петстотин години“* - се привнася от разказвача, който разширява индивидуалното съзнание до колективното несъзнавано (в смисъла на К. Г. Юнг).

Отделните герои взаимно се „подстрекават“ към „съзнаване“: *„Ти съзнаваш много добре, че това е съвсем недостатъчно за тебе, нали?“*, *„Вие не съзнавате още, че истината не е във ваша полза...“*, *„Не съзнаваш ли, че Зара е подла...?“*, *„Но, мила, съзнаваш ли какво говориш?“*. Винаги остава някой, който да поеме „щафетата“ на съзнаването: Мария „съзнава“ някои неща за баща си преди него; Борис „съзнава“ вместо Мария постепенния упадък на съзнанието й; когато обаче Борис стига до границите на самосъзнанието си, Ирина продължава да „съзнава“ вместо него.

„Съзнаването“ понякога може да изгради втори план на общуване, задкулисен диалог на фона на манифестирания диалог, който протича като ритуален и фалшив. Тогава вербалното общуване получава корекция чрез невербалния, непосредствен обмен на мисли. Такъв е например разговорът между Мария и Зара в началото на „Тютюн“: *„... - Ах!... Така ли? - Мария се разсмя. (Значи, търсиш параван!) - Да, мила!...(Само ти ли имаш право да пазиш името си!)“* (Т, I, 74). Аналогично изградени диалози могат да се открият и в останалите Димови романи. „Осъзнатото“ в подобни случаи предоставя обща комуникативна база на двамата

диалогизиращи, но понеже не се вмества в общоприетите правила за социално експлициране, получава само частичен, косвен израз. Най-голямото наказание за героя е да **притъпи** или **загуби съзнанието** си. Райхерт, за да се превърне в *„хладнокръвен и жесток убиец“* по време на бойните си полети срещу врага, изпада *„в някакво **полусъзнание**“*. Малко преди Елена Петрашева да премине в „задкулисна“ героиня (за предателството ѝ спрямо Бенц научаваме косвено), тя за момент **загубва съзнание** и като че ли с това - способността си за реална преценка и самооценка; оттук нататък в нея взема връх отмъстителното, деструктивното начало - логиката на нейния характер е изчерпана докрай. Затова най-нечовешката ситуация в „Тютюн“, изтезаването на човек от човека, е маркирана с **деградиране на съзнаването** и у палачите, и у жертвата: изтезанията *замъгляват съзнанието* на затворника, а тези, които го докарват до това състояние, са с *притъпено* от ракия съзнание (Лукан в затвора, Т, I, 233).

Другото лице на съзнаването в романите на Д. Димов е лудостта. Значението, вложено от автора в тази семантема, може да се прояви, от една страна, като осъзнато отстъпление на разума пред страстите (*„Той съзнаваше лудостта на постъпката си и ужаса, който можеше да й причини“* - ПБ, 228), а от друга - като „взривяване“ на разумните граници чрез силата на емоцията (разказвайки за отношенията си с немската девойка Лорелай, Елена Петрашева споделя, че двете са били *„луди от любов“*; смътното подозрение на Бенц, че Елена се готви да му изневери, го докарва до състояние, близко до лудостта), или като загуба на разсъдъчната мярка в поведението (Фани Хорн, в пристъп на *„бесния припадък на истерията“*, повтаря на себе си *„Луда съм!... Луда съм!“*). Но най-внушително се разкрива лудостта в една от заключителните сцени на „Осъдени души“ - при срещата на Фани Хорн с генерал Бартоломео. Тук лудостта трябва да се интерпретира като крайна степен на обобщение, символизиращо един „йезуитски“ свят, в който нормалното и патологичното абсурдно са разменили местата си - *„където някой бе отключил и пуснал лудите на свобода, които от своя страна бяха взели по някакъв начин властта и сега преследваха нормалните хора“* - свят, в който човек е лишен от алтернатива и няма шанс да избере да бъде нормален: Фани *„... съзна изведнъж, че сякаш бе полудяла на свой ред и сега говореше тъй от глупав и подъл страх“* (492 - 493).

Дотук стана ясно, че качествената преценка за човека в Димитър Димовите романи се основава изцяло на способността на героите за съзнаване и самосъзнаване. Тяхната самопреценка е действителната им морална присъда, от която даже разказвачът на пръв поглед се дистанцира. Те са трагични образи и загиват не защото прекрачват моралните граници, а защото изгубват нравствената връзка между себе си и света (по думите на Фани Хорн), защото взривяват логиката на живота, която е неумолима: *„... А животът вървеше неспирно напред“* - така завършва романът „Тютюн“, но подобен е и краят на „Осъдени души“. Логиката на характерите срещу логиката на живота - така може да се формулира най-обобщено конфликтът в Димитър Димовите романи. Интересно е, че този абстрактен конфликт се осъзнава и назовава най-директно от „избраниците“ на автора. Много често героите, които провиждат смисъла на живота извън тях, „съзнават“ безсмислието на собствения си живот. Очевидно е, че чрез подобно тематизиране на философията на живота Димитър Димов става проводник на чисто екзистенциална проблематика в българската литература. В „Осъдени души“ например Фани Хорн „съзнава“, че и тя, и Ередиа са *„някакво абсурдно отклонение от логиката, от красотата и съвършенството на живота, че също като нея и той бе загубил солидарността си с другите човешки същества и затова живееше като самотен призрак под мрачните сводове на своя бог, на своите догми и своята метафизика, че и той не бе друго освен безсмислица, освен дрипа, освен зло“* (480). Тази „логика на живота“ се извежда чрез съдбите на героите, които самите те изковават чрез поредица от избори.

В своето изследване на съзнанието Бергсон си задава въпроса: Кои са миговете, в които съзнанието е най-жизнено? Отговорът му е формулиран отново чрез въпрос - но риторичен: *„Дали това не са моментите на вътрешна криза, в които се колебаем да изберем между две или повече решения, в които усещаме, че бъдещето ни ще бъде това, което бихме направили от него?“*. В романите на Димов способността на героите за съзнаване особено се изостря в граничните екзистенциални ситуации: този, който в граничния момент не може да направи категоричния си избор, умира. В такива ситуации са представени Фани Хорн след заболяването на Мюрие, Бенц след решението да дезертира, отец Оливарес преди самоубийството му, Чакъра преди последната му акция, Стефан Морев, Макс и Барутчиев преди смъртта им.

В романите на Димитър Димов всеки остава верен на себе си, т. е. докрай разгръща логиката на своя характер. Въпросът е доколко „индивидуалната енергия“ (в смисъла на Бергсон) може да се влее в енергията на социума. Фаталната грешка на Ирина, заради която тя бива изхвърлена от *„логиката на живота“*, е свързана със заблудата й, че като избира света на Борис, тя е избрала да бъде в средоточието на живота: *„Истинският, действителният живот идеше само от Борис“*. Има трагична ирония в избора й, тъй като много скоро се оказва, че този *„свят на Борис“* все повече се отдалечава от „центъра“ на живота - от любовта, от човешкия дълг, от самореализацията. Изборът й я обрича да заживее в този свят на псевдоценности, на фалшива мощ, на измамна любов. Чувства като самота, умора, пресита, леност, досада маркират в романите на Димитър Димов откъсването на индивида от социума и отчуждаването му от самия себе си. „Съзнаването“ в романите на Димитър Димов задава ключовата им проблематика. Всяко друго проблематизиране е свързано с нея. Семантиката и прагматиката на „съзнаването“ у Димов са толкова богати, че ни дават основание да заговорим за култура на съзнаването. Чрез „съзнаването“ писателят тълкува света във философски смисъл, а човека - и в психологически. Неговата еволюционистка философия подкрепя идеята за движението на човечеството от по-ниска към по-висока степен на осъзнаване като цел на съществуването.

II. Архетипното в романите на Димитър Димов

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“) и Ирина и Борис Морев („Тютюн“). За „Тютюн“, романа с най-богата художествена тъкан, този ефект изглежда особено парадоксален: художественото изобилие функционира като че ли главно, за да открои 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 (Стоичко Данкин, Спасуна, Шишко, Варвара) и доказващи съществуването на приемственост, по принцип отказвана на Димов от критиците му. Но тяхната пластичност не доминира над лайтмотивното структуриране на централните образи; пластичното избледнява, а остава онова, което ще обосновем като архетипно.

Става дума за съществуването на **общ заряд** в персонажите, проявен на дълбинно-психологическо ниво, 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 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 Кавала, Солун и на остров Тасос. Тези образни топоси напомнят театрални декори не защото са неавтентични, а защото отразяват проекции на дълбинни психически състояния на образите. Така проявленията на архетипното в отношенията между персонажите чрез интериора и пейзажа се усилват, придобиват определена сетивност. Външно-пластичното се оказва изградено от същата семиотична „материя", която изгражда и психическите преживявания. „*Колко много приличаше той* [Ередиа - б. а.] *на този пейзаж, така суров, така* ***ослепително красив*** *и* ***безплоден!*** *Колко странна бе тая* ***прилика между характера на човека и природата*** *в Испания!*" (ОД, 154).

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"*. 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., - 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 свръхмощен 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."*

Архетипното съдържание на образите в романите на Димов очевидно е объркало критиците и биографите му, щом те отново и отново търсят шифъра на тяхната специфика чрез псевдовъпроса за отношението на писателя към прототипите му. 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.

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 присъствува митът, митичната ситуация. ...Наистина върху неговото съзнание влияят образи, схеми, ситуации на човешко поведение, които идват от историята, от познанието на общочовешката култура"*.

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 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): „*В личността му има нещо* ***магнетично и пленително***“ (ОД, 263); „*Стори ѝ се, че разбира най-после кое бе* ***неотразимото, 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: „*Тя му се налагаше с някаква странна* ***магическа сила,*** *която сякаш извираше от очите ѝ.*“ (Адриана от РБЗ, 94); „*Очите на непознатата галеха и смущаваха, 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 ни*“ (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, всред тия хора, който* ***бе обречен на нея*** *и криеше в себе си примирението на* ***пълната всеотдайност***“. След известна вътрешна съпротива срещу обсебващата го страст към Адриана, Адамов от „Роман без заглавие“ в крайна сметка стига до „*убеждението, че животът му почваше да тече с истинската си пълнота, откакто я видя за първи път*“ (192), което прераства в „*усещане*“ за „*трескава интензивност*“, защото „*откакто видя Адриана, всеки ден и всеки час бяха под знака на нейното съществуване*“ (199). Мюрие би последвал Фани дори и в ада. Самата Фани - под влияние на неотразимото, магнетичното у Ередиа - пристига при него в лагера за болни от петнист тиф и остава там, всекидневно излагайки живота си на смъртна опасност. 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 по-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. 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 образите 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**.

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 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 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 загрубяла 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*“ (274); в „Роман без заглавие“ Адриана също мисли за майчинството с презрение: „*И като слушаше как тия родилки се мъчеха в ръцете на гинеколозите, тя изпитваше към тях съжаление и присмех като към бедни, глупави животни. Тя не подозираше, че те все пак постъпват по-разумно от нея, защото се подчиняват на естествения закон на живота*“ (100). Ирина съзнава безплодието

си като личен избор, като - потиснат инстинкт": *„-От злоупотреба с любовни удоволствия тя не можеше да има деца"* (179). 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 и **особената им красота**, въплъщение на „Вечната женственост". Героините не са просто красиви - обвързана с духовното, красотата им е равна на **избраничество**: *„Красотата е банално качество у много жени. Същинското очарование иде от **вътрешния пламък** на личността"* (ПБ, 24); *„Във високото чело със синкави вени, в правилния нос, в рисунъка на устните и овала на брадичката ѝ - всичко това, заобиколено с ореол от пепеляворуса коса - прозираше **финесът на интелигентно същество**, 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); *"Не, в Адриана имаше **нещо странно и тайнствено**, което може би търсеше абсолютното, а не успяваше да го намери, което ѝ пречеше да се задоволи с живота, който предлагаше майка ѝ, или с този, който си бе избрала сама. Може би това **бе силата на ума, извънредната интуиция, с която проникваше в тайните на живота**..."* (РБЗ, 168); *„Или пък просто тя се бе родила с мрачния жребий на оная **прокълната от векове красота, която привлича нещастията и смъртта**."* (РБЗ, 169); *„...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", въплъщава „*духа на* ***вечната жена*** *с всичката* ***гибелна съблазън*** *на тайните му*" (201). Лицето на Елена е „*безсмъртно, красиво и* ***гибелно, като идеално понятие за женственост***"; то е едновременно „*ангелско и* ***демонично***": „*В този миг изразът му бе като символ на вечната ѝ* ***двойственост****, на възвишеното и низкото в страстта ѝ, на всички сили, с които екзалтираше живота на Бенц и* ***заплашваше да го погуби***" (207); в очите ѝ, „*златисточерни под светлината на залеза, блестеше нещо* ***сладостно и страшно****, караще човека да мисли за* ***тайната на битието*** *със същото чувство на* ***ужас*** *и потреперване, което би изпитал в някоя ясна нощ, гледайки звездите*" (103). За Адриана от „Роман без заглавие" се казва: „*Или пък просто тя се бе родила с мрачния жребий на оная* ***прокълната от векове красота, която привлича нещастията и смъртта***"(169); „*Но никой 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***" (136).

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; „*...сякаш чрез тая жена бе стигнал до* ***пропастта на страстите****, от които съдбата с невидими нишки управлява живота*", ПБ, 209), те препращат към същата дълбинно-психологическа идея: „*Струваше му се, че потъва в* ***бездна****, всред която бушуваха гневът и разочарованието му*" (ПБ, 113); „*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); *„Тя си въобразяваше, че само трябваше да отиде в Пеня Ронда и* ***да протегне ръката си, за да го улови,*** *след като предварително с цинична откровеност му бе признала любовта си, сякаш за да спести едно празно отиване“* (ОД, 159); *„Ето че се отказваше от* ***плячката*** *тъкмо в последния миг, когато трябва само* ***да протегне ръката си и да я улови“*** (ОД, 235).

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: *„... тя приличаше ту на плаха пансионерка, ту* ***на хищно животно,*** *което се наслаждава на неминуемата сигурност на* ***плячката си“*** (ОД, 131); *Зелените ѝ* ***котешки очи*** *святкаха лъстиво“* (ОД,160); *„И тъй както пеперудата се хвърля в пламъка, който ще я изгори, така и тя се хвърли върху монаха, обхвана го* ***като пантера*** *и впи устни в неговите* (ОД, 242); *„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 втренчено и неподвижно, като очи на* ***рис*** *или на* ***дива котка,*** *която дебне плячката си“* (РБЗ, 94); *„Когато се обърна втори път, очите ѝ светеха с израз на* ***разгневена котка“*** (РБЗ, 98); *„Като* ***алчна пантера*** *тя се наслаждаваше предварително с поглед на жертвата си“* (РБЗ, 103); ***„Очите*** *на непознатата галеха и смущаваха, в тях имаше нещо неизразимо, някаква* ***ужасна, зелена магия,*** *която обхващаше човека като мрежа“* (РБЗ, 149). Ирина: *„Тя настръхна като* ***разсърдена котка...“*** (Т, I, 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 й с нея на дълбинно-психологическо равнище под формулата „Лорелай“. Лорелай е губителната речна нимфа, увличащото, съблазняващо, обещаващо 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-предъстителка: „*Защо искаше да му втълпи, 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!*“ (161). Жестокостта е същностна и за характера на Адриана от „Роман без заглавие“ „ *...познаваше часовете на смъртна скука, в които чакаше от подсъзнанието ѝ да изскочи нещо* ***тънко и жестоко****, нещо* ***зверско****, отдавна* ***подтиснато 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.*“ (139). Жестокостта си тя проектира в своите картини: „*това бе ярката и сладострастна отпуснатост на слънчевите пейзажи, чувствителна форма на голи тела и* ***жестокият котешки израз в очите на моделите ѝ.***“ (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 *„покварен, студен и* ***жесток*** *като нея"*(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 романовото 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 трептеше* ***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 французойка 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"** (208) у прислужницата ѝ; към онова „източно безделие", *„в което човек потъва с някакво сладостно самоунищожение на волята си"* и което се оказва заразително дори за хладния, разсъдъчен Бенц. Когато любовта на двамата се оказва под знака на **левантинското**, Елена бива изцяло обсебена от този аспект на характера си: от носителка на „левантински чар" (161) тя се превръща в **„ левантинско момиче"** (223), у което мекотата и *„тая* ***отпуснатост*** *в гласа, в движенията, в израза на цялостната ѝ личност"* придобива *„странен и* ***жесток*** *облик"* (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***" (233); „*Очите ѝ, студени, черни и* ***вероломни****, гледаха с втренчената 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 - ...*" (233-4). Ако съпоставим „неопределената 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***" (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***" са сведени до две: любов и смърт, при това романтично обвързани. Анализът на архетипната природа на ситуациите 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, заложени 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 въвлечен 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: *„Ти знаеше, че е* ***лекоправна и гибелна,*** *та го предупреждаваше за себе си и дори* ***искаше да го спаси***" (123). По пътя към спасението Бенц прибягва 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 самопожертвователно 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*!"(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 пустота на живота****, който водеше досега"* (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"**(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 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"* (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 купища от мръсна слама, от въшливи дрипи и посинели трупове"*** (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 периодически 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***?“ - 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, заместваики я в смъртоносния 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 наслагва върху архетипа на „Скитника“ и авантюриста (завършил е „с отличие“ Морското училище, очаква го добро бъдеще на морски капитан). Партниращите му персонажи - преди всичко 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 равносилна 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, „съвкупност от всички неприятни качества, които човек иска да скрие", "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." 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 хармоничност (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 многопланови. 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 психически съдържания, дълбинно изграждащи централния образ, като по този начин ги обективират, правят ги наблюдаеми.

Това удвояване на об[illegible], 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...*" (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. Лила обединява аспекти на Мария и Ирина в опит да се снеме противоречието между тях, да се изгради мост между техните взаимоизключващи 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 хипертофираната 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 психически 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 сбогува 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"* (ОД, 222). Заминаването им е равно на сбогуване 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 е била близка някога - летеца Райхерт и годеника ѝ фон Харсфелд, - е провокирана косвено от нея.

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 - самата Фани, превърната в „Сянка": *„Една **сянка**, безшумна като **призрак**, се прибра незабелязано в палатката си"* (320). Наред

с буквалното й назоваване („*... нещо се бе отчупило 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); чрез семантемата „**дявол/ демон(ски)**“ („*... съзна изведнъж, поразена, че в юношеската красота на Ередиа, в очите и устните му, имаше нещо от* ***демонския*** *израз на тази статуя*“ (ОД, 136); „***Дяволът*** *ли е застанал пред входа?*“ (ОД, 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); „*Виждаше само един нищожен търгаш, един изрод, един* ***луд...*** *един ограничен и* ***замръзнал*** *филистер...*“ (Т, II, 520).

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 поддава 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. 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** въплъщава потиснатото женско начало у мъжа, което той никога не може да опознае, да овладее и осмисли. Сблъсъкът с Анима е сблъсък с Другия в себе си, с вечното плашещо Чуждо, което оказва съпротива, което не се поддава 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.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

А. Бергсон, Интуиция и интелект. С., ЛИК, 1994.
Любен Георгиев, Стихията на анализатора. Поглед към ранното творчество на Д. Димов В: Критически претворения. Проблеми и портрети. С., 1974, 121-151.
Димитър Димов, Избрани съчинения в шест тома. С., Български писател, 1967-75.
Нели Доспевска, Познатият и непознатият Димитър Димов. Профиздат, С. 1985.
Кр. Куюмджиев, Димитър Димов. С., 1987, с 21.
C. G. Jung, Archetypen. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.

Речник: А. Самюелз, Б. Шортър, Ф. Плаут. Критически речник на аналитичната психология на К. Г. Юнг. Изд. ЕА, Плевен, 1993.
К. Г. Юнг, Автобиография. Спомени, сънища, размисли. Записани и издадени от Аниела Яфе. Изд. ЕА, Плевен, 1994, с. 321.
К. Г. Юнг, Избрано. Книга първа. Изд. ЕА, Плевен, 1993.
З. Фройд, Отвъд принципа на удоволствието. С., Наука и изкуство, 1992.

Елка Трайкова

РОМАНЪТ "ТЮТЮН " - САНКЦИИ И ПОСЛЕДСТВИЯ

Всяко време създава своите полемични модели и смисълът на изследването им е, чрез тях да се съгради един от възможните му образи. Литературната памет пази множество пикантни спомени за бурни словесни конфликти, но тя е съхранила и драмите от тежки репресии върху автори и издания. Такава е и съдбата на романа „Тютюн", който през 1951 г. нарушава правилата на установената политическа конюнктура.

На фона на скучната, банална проза през 50-те години книгата на Димитър Димов предизвиква изключителен интерес, както с „буржоазния" си сюжет и подчертано психоаналитичен подход към своите герои, така и с нетривиалния си художествен изказ, с ярко изразената експресия на словото. Романът е предизвикателство за идеологическите институции и за литературната критика. Неговото превръщане в публичен факт неизбежно провокира драматична литературна дискусия. Пространството на нейното реализиране не е периодичният печат, а заседателните зали на Съюза на българските писатели. Поради изключителната важност на явлението, както е прието в комунистическите режими, неговото обсъждане е обвито в тайнственост. Събитието продължава 3 дни – от 8 до 10 февруари 1952 г. Основните доклади, които задават тона на дискусията, изнасят литературните критици Пантелей Зарев и Емил Петров. С типичния за онова време императивен стил те обвиняват автора в най-страшните грехове спрямо системата. Емблематичното заглавие на основния доклад „За пълна победа над антиреалистичните влияния" е индикация за зловещия механизъм на класово-партийния подход в литературата. За скандално престъпилия границите на позволената свобода писател – не се предвижда милост. Със садистична наслада стенограмите от заседанията са съхранили не само думите, но и емоционалните настроения. Изказалите се 23-ма се надпреварват да откриват нови и нови недостатъци на романа. Най-мекото е, че произведението не е художествено, после в градиращ порядък следва, че в него се чувства атмосферата на сексуалност и еротичност, защото Димитър Димов е в плен на „буржоазнореакционното, фройдистко" разбиране за личността. След страшната тридневна Голгота на автора му е дадено правото на последна дума.

И тук за всички произнесли своята тежка и според тях неподлежаща на обжалване присъда, настъпва изненадата. Писателят не е нито смирен, нито изплашен. Със самочувствие той дръзко отговаря на всички забележки и аргументирано се защитава. В онези непредсказуеми времена, при такива жестоки идеологически обвинения, единствено унизителното разкаяние, признаването на всички вини би спасило Д. Димов от тежки екзистенциални последствия. Неговото поведение обаче не е само знак за лична смелост и творческа увереност. Причината за това също хармонично се вписва в сложната институционализирана игра на комунистическия режим. Преди обсъждането писателят е получил поздравително писмо лично от генералния секретар на БКП – Вълко Червенков, който високо оценява романа.

Как бихме могли да определим тогава тази дискусия - като фарс, или като огромна манипулация? Вероятно по предварителния сценарий тя е трябвало да повтори разиграната се вече ситуация с романа „Буря“ от Иля Еренбург в редакцията на в. „Правда“[1]. При това обсъждане той чува още по-кошмарни квалификации за себе си и за своя роман, но не проявява никакво безпокойство. Когато му се разрешава да отговори, Еренбург просто прочита писмо от Сталин с одобрителна оценка за неговата книга.

Защо Д. Димов не е прочел писмото, е трудно да гадаем. Ранната му смърт († 1966 г.) ни е отнела възможността да разберем истинския отговор. Въпреки че българската история има своето продължение, търсената и постигната близост между двете дискусии е очевидна. Те защитават една изкуствена естетическа схема, в която не могат да бъдат положени оригиналните, талантливи произведения, и затова към тях се прилагат репресивни идеологически мерки. Когато едно произведение, дори и гениално, излиза извън определените периметри и с това се превръща в пример, който може да бъде следван, то трябва да бъде унищожено. Това е и предназначението на литературните дискусии. Те трябва да произнесат своята идейно-художествена присъда, за да бъде официално регламентирано неговото инкриминиране или принудителното му преработване. Комунистическата партия управлява и живота, и творчеството на писателите. Нейната намеса твърде рядко е благосклонна, много по-често тя дава знак за поредица от репресивни случвания.

Но нека се върнем към историята на романа „Тютюн“. Задействания механизъм на отрицанието трудно може да бъде спрян. Не е достатъчно обаче за толкова опасен роман да се говори само в затворено професионално общество, затова дискусията се пренася в публичното пространство на периодичния печат. В „Литературен фронт“ тя е замислена да се разгърне в типичния за онова време стил.

1 Т. Жечев, Препрочитайки „Тютюн“. - Послеслов към романа „Тютюн“. С., 1996, с. 609.

Но след публикуване на цитирания вече доклад на П. Зарев[2] се създава напрежение - редакцията не е уведомена за мнението на висшия партиен ръководител. Тази диахрония между партийното и литературното ръководство е рядко явление. Статията на Н. Фурнаджиев с емблематично заглавие „Една вредна критика за романа „Тютюн"[3] е придружена от закъснялата и затова комична бележка, че редакцията „не споделя мнението на другаря Зарев" и че публикуваният текст е „груба грешка". Това разграничаване на литературния вестник не може да го спаси от обвиняващата уводна статия "За романа „Тютюн" и неговите злополучни критици"[4] на официалния партиен орган „Работническо дело". В нея книгата не само е защитена, но и определена като „гордост на нашата литература". Силата на удара сменя своя обект - от писателя тя пада на неговите критици персонално и върху българската критика като цяло. Това е първото, най-тежко поражение срещу догматизма и схематизма, господстващ в периода на култа към личността. И той идва от партийното ръководство, на което критиката вярно служи. Тази статия не променя общата социокултурна ситуация, защото едни литературни критерии се заменят с други, не по-малко елементарни и вредни. Ситуацията, която бихме могли да обозначим като „оценка на оценката", всъщност има само персонални последствия. Институционализираното налагане на романа не го спасява от нови посегателства върху него. Така се стига до абсурдната ситуация - зорко следен от специална комисия, Д. Димов да преработи своето произведение.

Поуките от разгорялата се дискусия са поне две. От една страна, новият вариант на романа значително губи от художествената си стойност, той просто става едно твърде характерно произведение на социалистическия реализъм. Литературната критика все пак успява да сложи върху него своя тежък и деформиращ знак. От друга страна, книгата, провокирала догматизма на критиката, се превръща в онзи праг, който тя не може да преодолее. След случая „Тютюн" върху нея остава подозрението за некомпетентност, разколебан е и нейният статут на справедлив и обективен посредник в комуникацията между писател и читател.

[2] П. Зарев, За пълна победа над антиреалистичните влияния.– Литературен фронт, бр. 15, 6 март 1952.

[3] Н. Фурнаджиев, Една вредна критика за романа „Тютюн. Литературен фронт, бр. 16, 13 март 1952.

[4] За романа „Тютюн" и неговите злополучни критици.– Работническо дело, бр.72, 16 март 1952.

Ерo Сувилехто

РОМАНЪТ КАТО ТЕРАПИЯ И ЯБЪЛКА НА РАЗДОРА /ПРОБЛЕМИ НА ИСТОРИЧЕСКИЯ ПАРАЛЕЛИЗЪМ/

Съществуват много мнения за генезиса на романа. Свързват възникването му с периода на античността и барока, с развитието на епоса и дори с развитието на епистоларния жанр и неговото циклизиране (романът във форма на писма). Развойните процеси в този жанр отвеждат към различни културно-исторически традиции и времена. Може би типичната за жанра отвореност е позволила раждането на множество етапи и стадии на развитие в различните социално-исторически контексти.

Например във финландската и българската литература романовите произведения са социално ангажирани и имат широко обществено и национално значение. И в двете страни началото на художествената литература е свързано с борбата за независимост. Счита се, че произведението на Паисий Хилендарски „История славяноболгарская“ (1760) има значение и за художествената литература. От друга страна художествената литература винаги е влияела силно върху националното самосъзнание и тълкуването на историческите събития.

По времето на националното възраждане българската литература се насочва към средновековното културно наследство и историята на страната. Във Финландия епосът „Калевала“, който се основава върху фолклора, се превръща в национален символ. По едно време дори самият Льонрот, създателят на епоса, си представя, че описва исторически събития. Епосът „разказва“ великото минало на рода Калевала. Минало, което все пак не може да се докаже, че е съществувало. И в двете страни художествената литература придобива значими социални функции.

Втората световна война е голяма разделителна линия, след която например Финландия и България се развиват в различни посоки. Следвоенният период във Финландия, въпреки самоцензурата и други странични фактори, не означава ограничаване на демокрацията. Партийното поле се разширява и същевременно различните политически и обществени идеи и виждания могат да се изразяват. В България, особено що се отнася

до свободата на мнение, развитието бе противоположно. Човек може да се запита дали е основателно да се сравнява развитието на литературата на тези две страни през споменатия период и редно ли е съпоставително да се анализират текстове от двете литератури.

Когато изследвах многостранния и противоречив процес на рецепция на произведението на Димитър Димов „Тютюн" (изданията от 1951 и 1953 година) за определен период от време, забелязах все пак някои черти, които ми напомняха „литературните войни", които се развиха във Финландия.

Обширният роман на Димов описва критичните събития през Втората световна война, които довеждат до присъединяването на бившия съюзник на фашистка Германия към социалистическия лагер.

Произведението описва най-вече българските търговци на тютюн, които бързо забогатяват, сътрудничейки с германците, но и бързо изчезват от „историческата сцена". На описанието на младата индустриална капиталистическа класа се набляга особено в първото издание на романа. Той съдържа както обширни епически платна, така и внимателно се вглежда във вътрешния свят на личността, изграждайки образите на т. нар. *положителни и отрицателни* герои и в същото време бягайки от едностранчивостта и клишетата в описанието им. Така романът става продукт на два противоположни вида естетически подход. Отчасти той е представител на традицията на модерния европейски роман. Към тази традиция се числят особено написаните от Димов преди войната романи. От друга страна „Тютюн" е опит на писателя да се приспособи към догматическата естетика на сталинисткото време. Противоречиво и многозначно, произведението предизвиква яростни идейни и естетически битки на полето на литературността, чиито същина, характер и основа стана възможно да се изследват чак след падането на социализма. Това, че се създава полемика около произведението, зависи естествено и от други фактори, освен от противоречивата същност и описанието на труднодостъпния исторически период. Димов, предвидливо съзнавайки бъдещите трудности, е изпратил книгата си на генералния секретар на партията за прочитане. Писателят получава от него едно късо, но одобрително писмо. Ако авторът на романа беше представил полученото писмо, това щеше естествено да потуши поне най-критичните оценки за книгата. Все пак Димов не го прави и творбата му е остро критикувана на събранията на Съюза на писателите. По-късно се появява

унищожителната критика във вестник „Литературен фронт“. Например, критикуват го за вещината и пълнотата в психологическото описание на образите на т. нар. *отрицателни* герои, които събуждат у читателя опасна симпатия. Това се отнася особено за централния персонаж в романа - Ирина, жената на български търговец на тютюн, както и за представителя на Немския папиросен концерн германеца фон Гайер. Според унищожителната статия на критика Пантелей Зарев Ирина, въпреки своя класов произход, остава в паметта на читателя по-скоро като положителен герой. Ако интимната връзка между Ирина и фон Гайер можеше да се счита за признак на упадъка на капиталистическата класа, то интересът на партизанския ръководител Павел спрямо Ирина е посрещнат със силна съпротива от страна на критиката.

След критическата реакция на Зарев вестник „Литературен фронт“ публикува нова оценка на книгата, като се отрича от гледните точки на предишната критика. Както проличава от протокола на Съюза на писателите, първата критика се счита за обща спрямо генералния секретар, който бе похвалил книгата в лично писмо. Казва се дори, че Зарев се е опитал да покаже, че генералният секретар на партията има порнографски вкус. Интересно и показателно за обществената ситуация и отношенията по онова време е изказването на един член на Съюза на писателите, насочено срещу критиците. Изказването в малко съкратен вид е следното:

„Другарят Червенков, като генерален секретар на нашата партия, изразява едновременно чрез писмото си като партиен документ и партийната линия по отношение на романа „Тютюн“. /.../ Не считаха ли, че като говореха за порочност и порнография на романа, оскърбяваха и публиката и другаря Червенков, който според тях трябва да е имал порочен вкус към порнографията, та е харесал романа и дори е поздравил автора му? Ненормални ли бяха тия злополучни критици и писатели?“ (Бенбасат и Свиткова, 1992, стр. 179-180)

По времето на сталинизма е имало идеологически и художествени спорове за книги и в други страни, или по-скоро са се водели политически кампании под прикритието на литературата. Човек може да се запита как е било възможно да се публикува едно толкова противоречиво произведение по това време. Поне що се отнася до описанието на някои герои, принадлежащи към фашисткия лагер, „Тютюн“ се е считал за уникален в целия

социалистически лагер. Георги Марков е предположил, че става въпрос за допусната грешка у цензурата. И тъй като произведението става много популярно, грешката става някак си непоправима. Произведението поражда все пак много въпроси, които, изглежда, ще останат без отговор. Човек може също да се запита колко точно генералният секретар е успял да прочете дебелия роман. Втората критика в „Литературен фронт" съвсем не е край на възникналия обществен спор. Вместо това партийният вестник „Работническо дело" започва настъпление с дълга статия, която осъжда злополучните критици, прочели романа погрешно, без да са чели съветска литература по творчески начин, в резултат на което са се отдалечили от живота и са застинали в догми.

Според изследователката Екатерина Иванова генералният секретар се е разярил заради появата на различаващи се мнения за романа, след като той го е похвалил (макар и само в лично писмо). Спонтанни обществени спорове не са позволени по това време. От протокола на Съюза на писателите проличава колко осъдителен е бил този спор. Той се е считал за особено опасен, тъй като се е смятало, че разногласията могат да радиират и се прехвърлят в полето на политиката и идеологията. Направената грешка е била толкова сериозна, че освен Зарев много други критици и писатели са били освободени от длъжностите си, например редакторът на вестник „Литературен фронт". При тези чистки вината не е била проучвана много. Случаят „Тютюн" е бил използван и против други, освен главните противници (опоненти). Говори се, че след това „Тютюн" става табу, или минно поле, към което човек трябва да се приближава внимателно.

Но дори и статията във в. „Работническо дело" не е могла да одобри първото издание изцяло. Писателят е бил призован да напише едно разширено второ издание, което излиза през 1953 г. В него дялът на партизаните и другите положителни герои е увеличен като противовес на отрицателните герои. Творбата става с около 250 страници по-дълга. Писателят бива задължен, независимо от нежеланието си, да участва в много срещи, на които се оценява произведението. Там той благодари за съветите, които е получил от партията и народа.

Естетически решението не изглежда сполучливо, а по-скоро сблъсъкът между два вида естетика става по-ясен. Останали са все още типичните за ранното творчество на Димов черти - смяната на перспективата, полифонията и вътрешните човешки противоречия. Тези особености на модерния роман го правят

трудноизползваем инструмент за тоталитаризма, който има свои конкретни причини, за да не предпочита многозначителността на модерното изкуство. Най-малко е позволена тази многозначителност при описването на такива исторически периоди на прелом, които съставят основата на съществуващия строй. Извършената в края на Втората световна война смяна на властта е трябвало да се опише ясно (недвусмислено) като революция, в която добрите побеждават лошите. Проблемът на Димов и на други писатели е бил донякъде, че преобладаващата тогава догматика и нормите не им предоставят инструменти за създаването на едно внушаващо доверие и цялостно произведение. Що се отнася до целите на пропагандата и индоктринирането, то филмът и романът си приличат по това, че чрез тях може да се обхванат широки народни маси (да се достигне до по-широка публика) и да се създаде една доста внушаваща илюзия за истината.

След Втората световна война във Финландия са се водили три по-значителни „литературни войни", като всичките са били свързани с романи. Два от тях описват Втората световна война. „Незнайният войн" (1954) на Вяйньо Линна и „Далечният патрул" (1963) на Пааво Ринтала и бяха критикувани силно, но и противоречиво. Във Финландия различията в мненията доста бързо се появиха например чрез различните партийни вестници. Вестниците, представящи десните партии, обвиняваха творбата на Линна, описваща войната, че има „жабешка" перспектива, и настояваха описанието на войната да има толкова възвишени ценности, както и един епос. Реалистичното описание на редовите войници пък предизвика раздразнение. Изтъквано е, че следващите произведения на Линна, трилогията „Тук, под полярната звезда" (публикувани между 1959 и 1962 година), бяха благословени от най-висшето държавно ръководство, още преди да бъдат издадени. Президентът Кекконен се е намесвал активно в много въпроси посредством лични писма. Той вероятно е изказал няколко важни мнения за бъдещото произведение на оспорвания писател. Произведението описва най-вече гражданската война през погледа на един безимотен земеделец - арендатор. Описването на тези кризисни периоди, които са били важни за националния идентитет, не оставиха незасегнати управляващите във Финландия и България. Реакциите и възможностите за контрол са били все пак в значителна степен различни. Когато романът на Ринтала „Далечният патрул" описваше интимни страни на сексуалността на фронта, реакциите бяха пак силни. Висшето офицерство

изпратило укоряващо писмо до издателя, а някои се опитвали да възпрепятстват разпространяването на книгата. Според Пекка Таркка висшето офицерство се опитало да действа както през военния период - тогава тяхното начинание би се увенчало с успех. През мирно време това бе все пак невъзможно. Вече не бе толкова лесно да се жертва свободата на словото в името на една обща кауза. Културната политика, изглежда, общо взето представя един вид тоталитаризъм, но ако обществото е достатъчно демократично, тоталитаризмът може да се проявява само спорадично. След Втората световна война са се водили такива „литературни войни" из цяла Европа - от Балканите чак до Исландия. Насилственото приспособяване към променената ситуация в една страна се отразява по много начини в културата и литературата. Човек може да разглежда тези спорове от различни гледни точки, но целият феномен не може да се обясни и опише изцяло. Въпроси от чисто естетически характер са неминуемо свързани с политически и идеологически въпроси. Положението се влияе често и от противоположностите между различните поколения. Във Финландия различните мнения доста добре успяха да се изразят и литературата изглежда реагира доста бързо на спонтанните нужди на населението. Обширни изследвания са показали, че начинът, по който се чете романа на Вяйньо Линна „Незнайният войн", се променя значително през десетилетията, дори и между един и същи писателски кръг. В моето изследване съм се опитал, ползвайки бихевиористичната теория, да разглеждам тези промени, изхождайки от теорията за кризите на шведския психиатър Юхан Кулберг. Промяната в начина на четене, изглежда, до голяма степен следва формулата от тази теория.

Преживяването на една криза според Кулберг има три фази: рецепция, обработване (осмисляне) и преориентиране. На нивото на рецепцията развитието може малко опростено да се опише така: докато в началото читателите се съсредоточават върху активно действащите герои, „победителите", при по-късното четене читателите се интересуват повече от героите, които са мислители и аналитици. В България такова изследване не е правено и различаващите се политически условия затрудняват извършването на систематично сравнение. Въпреки това някои критици в България също са обяснили развитието на литературата така, че монументалните и действащи герои лека-полека се изместват от анализиращите и мислещи герои. Така че е възможно такива фази на развитието да се намират както в литературата, така и във

възприятието й. На фона на съществуващите в България противоречия може да видим между другото, че достоверни и лекуващи разкази, от които широкият читателски кръг се е нуждаел, не са били такива, каквито властта се е опитвала да предлага, за да защитава интересите на строя.

Това противопоставяне не можа да се изрази по времето на социализма. Различните тълкувания на критичните събития се изразиха едва след падането на строя. Един пример за това е, че първият вариант на романа „Тютюн“ бе издаден отново едва през 1992 г.

В България спорът около „Тютюн“ придобива доста ясен политически характер. Във финските спорове естетическите въпроси изглежда са имали по-голямо значение, но и там полемиката доста бързо се политизира. Хората започнаха да разнищват миналото и партийните връзки на писателите. Общо взето имаше много общо в аргументацията на критиката. И в двете страни произведенията са се чели до голяма степен като документални. И това се отнася не само за читателите, но и за професионалните критици. Очебийно е също и подчертаването на патриархалния морал - при описването на войната еротиката се счита за по-опасна от насилието. Еротиката, подобно на порнографията, лесно се заклеймява. Във Финландия официалният морал беше строг и по отношение на религиозните ценности. Вяйньо Линна бе задължен да премахне думи, свързани със сексуалност и религия. Финландският писател Ханну Салама бе даден под съд, защото се считаше, че се провинил в богохулство в романа си „Танци по Еньов ден“ (1964). В България пък човек можеше да бъде осъден заради богослужение, а пък за обида на държавен глава той можеше да загуби живота си. Например случаят „Тютюн“ показва, че е съществувала един вид „света троица“ между народа, партията и генералния секретар - ако някой оскърбеше едного от тях, оскърбяваше всички едновременно.

В литературата, както и в останалия обществен живот, византийската традиция присъстваше силно. Например положителният герой се оказва учудващо близък със светците, описани в техните жития. Особено в България това е разбираемо и поради факта, че страната е била няколко столетия под *османско* господство и е запазила своя идентитет единствено с помощта на християнските традиции (ценности). През епохата на сталинизма се търсеше епопея, един вид роман-епос, с чиято помощ миналото да може да се олицетвори по един защитаващ обществения строй

начин. Ръководството на централизираната културна политика се нуждаеше от епически монументи, действащи, активни и примерни герои. Аналитически и психологически размишления нямаха нищо общо с въпроса, а се считаше, че разсейват границите между доброто и злото. Във Финландия също ясно се търсеше велик епичен роман. Нужна бе една лекуваща (целебна) картина на миналото, но както и в България, нямаше споразумение (представа) за това каква точно трябва да е тази картина. Различните групи имаха различни травми и официалната историческа картина трудно се съвместява с картината, представена от художествената литература.

Нортроп Фрай е представил модел за това, как един възвишен герой се *секурализира* в литературата. Става въпрос за една много дълга историческа тенденция, промяна, чийто краен продукт е ироничният герой на нашето време. Историята на близкото минало все пак показва, че развитието следва много различни модели. Конкретен пример за това е развитието на Димов като писател. По-голямата част от героите в неговите ранни произведения могат да се разглеждат като иронични образи, но в по-късните си произведения той се е опитвал с променлив успех да създаде положителни образи, които в много отношения са близо до възвишените образи на Фрай.

Дори най-новата история дава примери за бързи и противоположни линии на развитие. Доста скоро след избухването на войната в Югославия старата традиция с епически песни за герои е придобила отново значение. Поне военната пропаганда е имала полза от нея. Може само да се надяваме, че развитието няма да следва един цикъл, който води към тоталитаризъм и война, която също означава даден тоталитаризъм. Считам за наивно да се мисли, че времето на великите разкази е отминало. Светът не е толкова съвършен. Разказите и техните интерпретации все още са в противоречие един с друг. Ние би трябвало да виждаме и други освен нашия собствен разказ - да виждаме разказите от различни краища на Европа и света. Макар много от тях на пръв поглед да изглеждат като чисти противоположности помежду си, по-дълбокия анализ показва, че те са учудващо близки. Съзнаването на това може би би ни помогнало да свалим от някои митове за герои тяхната опасна аура, която от своя страна е водила народите към сляп национализъм и трагични исторически катастрофи.

Катя Бъклова

„СУБТРОПИЧНИ БРЕГОВЕ“ В „ТЮТЮН“ (ЗА ЕДИН СЛУЧАЙ НА ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ДИМИТЪР ДИМОВ)

Пътеписът „Субтропични брегове“ е като че ли най-непопулярната творба на Димитър Димов. И това има свои обяснения, които касаят както самият жанр (пътеписът рядко се радва на широка популярност, изключенията само потвърждават правилото), така и на темата, а и на времето, през което е създаден. Появява се през септември 1942 г. в няколко последователни броя на в. „Мир“. Т. е. „Осъдени души“ и „Тютюн“ - върховите постижения, донесли славата на романиста Димов, предстоят. И те много лесно ще осъдят на забрава предхождащите ги повествователни опити. От друга страна, едва ли може да се очаква, че един пътепис за спорната българска земя – Беломорието, ще привлече благосклонното внимание на критика и читатели в политическата ситуация у нас след 1944 г. („Субтропични брегове“ влиза в събрани съчинения на Димов през 1966 г. със съкращения).

И така, докато „испанските пътеписи“ на Димов се приемат като допълнение към неговата голяма тема „Испания“, то „Субтропични брегове“ остава в творчеството му самотен като тема, като идейни и емоционални внушения. Но така ли е наистина?

Без да представлява някакво откритие в жанра – това е поредното описание-изображение в хронологичен ред на видяно, преживяно, почувствано между едно отпътуване и едно завръщане – днес този пътепис за гр. Кавала и о. Тасос е интересен в няколко посоки. Първо – заради темата „ художникът Димов и природата“ (която изисква специално внимание и не е предмет на тези редове). Второ – като един от подстъпите към сложната и противоречива личност на човека и гражданина Димов, раздиран между жаждата по вътрешна хармония и първичност на сетивата и трагичното осъзнаване на невъзможността те да бъдат постигнати. И трето, което тук ни интересува – като един от случаите на интертекстуална връзка в Димовото творчество. Прехвърлянето на герои, настроения, теми от една негова творба в друга и тяхното обогатяване е отбелязано от всички изследователи. Тук ще стане дума за един конкретен случай на интертекстуалност между

пътеписа „Субтропични брегове“ и романа „Тютюн“, осъществена тематично, сюжетно, на стилно-изобразително ниво, включително до лексикална аналогия. А това ще допълни и безкрайно интересния и неведнъж интерпретиран въпрос за източниците и прототиповете на „Тютон“.

Трайният интерес на Димов към блясъка и колорита на Юга е подчертаван неведнъж. Когато в „Поручик Бенц“ той пише: „Нямаше нищо по-красиво и по-дълбоко меланхолично за един северен човек като Бенц от субтропичния блясък на есента в тази част на България“, той има предвид и свои настроения. “Изобщо югът – не само испанският – притежаваше за него магнетична сила, събуждаше фантазията му, утоляваше жаждата му за топлина и багри.“[1] На тази страна от личността на писателя проникновени страници посвещава и Кръстьо Куюмджиев.[2]

През лятото на 1942 г. Д. Димов тръгва със своя роднина – художник на екскурзия до о. Тасос. „Там той (художникът–К. Б.) отишъл да рисува, а Мишо да проучва и събира материали във връзка със замисъла на романа „Тютюн“. Минали през Кавала, която го интересувала с многобройните си тютюневи складове.“[3] Известно е, че по това време у твореца зрее идеята за роман за три поколения тютюнотърговци, знае се и ролята на град Кавала за българското тютюнопроизводство и търговия. Но към тези безспорни мотиви за екскурзията на Димов не може да не прибавим и още нещо, по обясними причини подминавано досега. Към него ни води самият текст на „Субтропични брегове“, който авторът пише непосредствено след завръщането си. А то е, че през април 1931 г. българските войски влизат в Беломорието и създават там временна администрация. Т. е. Димов отива в земи, които в момента са български, независимо дали ще ги наречем „новоосвободени“, „нови“, „окупирани“, според гледната точка и политическата конюнктура. Да не забравяме, че въпросът за Тракия и Македония е неотменна част от националния въпрос през всичките следосвобожденски десетилетия, че „излазът на Бяло море“ е клауза в мирни договори и бежански спогодби, а и мечта на редица български поколения; мечта, до която нацията последователно се приближава и отдалечава през години на превратности, поражения и победи. Самият Димов не е безразличен към този въпрос. Има свидетелства, че е замислил роман за родственика си Яне Сандански, а и родният, и вторият му баща са

воювали из Южна Тракия. Неговата младост също минава в Югозападна България. И никак не е случайно, че в „Субтропични брегове“, изправен пред отвесната мраморна скала над Пимен, той ще си спомни точно “книгите на Страшимиров“. Очевидно има предвид пътеписите му от периода на войните (1912-1918) и преди всичко „Из южния край“, в който Страшимиров изразява надеждата, „че трябва да бъдем изведени на една гола скала, на брега на Бяло море... единствена спасителна за нас врата над Егейския бряг“. И така, освен тютюна и бъдещите си творчески планове, Димов е привлечен от Южното море, защото по това време то е българско.

Когато днес четем пътеписа му, оставаме изненадани от срещата си с един много различен от познатия и всепризнат сърцевед и майстор-изобразител на „осъдените души“, от „певеца“ на тъгата, печала, разрухата, с афинитет към болното и обреченото. Тук Димов е пълен с национален оптимизъм, с патриотична гордост, с градивен граждански патос и смели мечти за националното бъдеще. „След няколко години ще пътуваме до Кавала в спални вагони“ - уверен е той. А по-долу ще нарече града „южния бисер на България“.

Авторът се възхищава от „коравите български офицери, които се преселват в Кавала без сянка от недоволство“, от „българските патрули, маршируващи към постовете си в пълно въоръжение, с каски, с бомби, с натъкнати ножове и къси панталонки - очарователни селски момчета, гордостта и цветът на племето ни“, от моряците, у които „всичко е идеално уравновесено: бохемство без меланхолия, красноречие без театралност“. А се възхищава, защото „всичко това говори български, поздравява по български, усмихва се по български“. Изпълнен е с оптимизъм за благоустройствената мисия на българите, сринали дървените бараки, бунищата, мизерните дюкянчета. Възкликва: „Колко неща чакат българската предприемчивост!“ И си представя ентусиазма на тези хора, когато войната свърши.

Днес ние, които знаем какво донесоха следващите години на България, лесно можем да наречем тези емоции, възторг и оптимизъм прибързани, ненавременни, недалновидни, наивни. Но те говорят за граждански рефлекси, патриотични тежнения, съпричастност към националната съдба и история, в смятания често за политически неутрален и индиферентно дистанциран Димитър Димов.

Впрочем и за самия писател тези вълнения не се оказват много трайни. През лятото на 1944 г. той отново е из Беломорието – този път мобилизиран като ветеринарен лекар на западния край на Халкидическия полуостров. За настроенията му свидетелстват колеги лекари от поделението: „Гледката беше чудесна – разказва доктор Гешаков. – На около пет-шест километра от нас се простираше Солунският залив. От едната му страна се извисяваше Олимп, а на север – един малък масив – планината Гранус... Аз не виждах обаче Димов да се затрогва от тази атмосфера.“[4] За това безразличие, наред с вглъбяването в нова творческа задача - романа „Осъдени души“ и някои лични проблеми-трябва да „обвиним“ ясната вече визия за изхода от войната.

В една служебна автобиография, писана през 50-те години, Димов ще отбележи, че за „Тютюн“ е събрал материали от пребиваването си в българския окупационен корпус. И това безспорно е така. Ето няколко реда от спомена на В. Васев, ветеринарен подофицер, който пряко ни отвежда към романа: „С германците се срещнахме на моста “Орлек“ на Струма. Те напущаха България, ние – Гърция. Тяхната колона се движеше от едната страна на моста, нашата – от другата...“[5] В същата тази автобиография писателят, разбира се, даже не споменава за първото си екскурзионно пребиваване по Беломорието. А вероятно, освен „Субтропични брегове“, е имал намерение да пише и друго на тази тема. Но заминава за Испания, променят се творческите му планове, променя се и политическата ситуация.

Към преживяното през 1942 г. в Кавала и о. Тасос Димов ще се върне по-късно, за да напише „беломорските страници“ в романа „Тютюн“ (а те не са малко – около двеста). Ще поведе своите „осъдени“ герои Ирина, Борис, Костов и фон Гайер в дните на тяхната душевна и физическа агония, в края на лятото на 1944 г. именно към Кавала и Тасос. И то буквално по същия маршрут, който вече сам е изминал и възпроизвел в „Субтропични брегове“. Те тръгват през „старата граница“ - Рупелското дефиле и Кресна, разхождат се из Драма, Сер, Кавала и о. Тасос и се връщат (всъщност връщат се останалите живи Ирина и Костов) по долината на Места.

Не само маршрутът е същият, удивително сходни са и впечатленията от пътуването. „Трудови лагери, колички, полуголи, мургави мъже... Голи сипеи, изкопи, насипи, недовършени тунели, бункери – мрачни дупки в непристъпни скали или до самото шосе,

неверни гнезда на засада и смърт, скрити в букети от разкошна зеленина“ – пише Димов в пътеписа. Ирина вижда как „...по непристъпните места, в скалите до самото шосе зееха бункери - мрачни дупки, неверни гнезда на засада и смърт, скрити в букети от разкошна зеленина.“ Още един пример: „Полето става каменисто и безплодно. Мочури с блатна растителност, тръни с бели цветове и тъжна, изгоряла от слънцето тръстика. Почват възвишенията. Отвесни, сивозелени скали, долина, подобна на каньон, в дъното на която тече река“(„Субтропични брегове“) и: „Полето ставаше каменисто и безплодно, тук-таме се виждаха мочури и блатна растителност, тръни с бели цветове и тъжна, изгоряла от слънцето тръстика, а после се зареждаха ниски възвишения с отвесни сивозелени скали. Шосето минаваше през долина, подобно на каньон, в дъното на който течеше река.“(„Тютюн“)

Ако Димов не беше посетил сам Беломорието и не беше написал своя пътепис, едва ли щеше да отдели толкова място в романа си за едно пътуване, което няма особена сюжетна функция, а не доизгражда или обогатява изчерпаните вече като характери, психика и поведение герои. Щеше да бъде по-лаконичен, едва ли щеше да ги разхожда опустошени и душевно разрушени по венециански крепости, музеи и египетски гробници.

Но тук, в „Тютюн“, из Беломорието се разхождат не Костов, Ирина и фон Гайер. Те са безстрастни към заобикалящото ги, уморени от всякаква гледка, рушат красотата и умъртвяват багрите със смразено от досада сърце. Разхожда се Д. Димов. За да изживее отново своя несбъднат блян по Юга. Някъде това негово присъствие се експлицира много ясно: „Къде остана блясъкът на Юга? Между смокините и наровете на Тасос мислех за София, а ето че тук почвам да копнея за острова...“ – споделя той в пътеписа и ние му вярваме. Но когато влага същите мисли и вълнения у завръщащата се Ирина, която е достигнала дъното на своята безднадежност, разбираме, че отново мисли и се вълнува самият писател: „Обзе я тъга към отлитащия блясък на юг. Между смокините и наровете на Тасос искаше да се върне в Чамкория, а тук почваше да копнее за острова.“

И все пак къде е голямата разлика между „Субтропични брегове“ и „беломорските страници“ от „Тютюн“? Преди всичко в категоричния социален дискурс на тези страници, характерен за

целия роман, който променя, понякога изцяло преобръща семантично и емоционално, изобразеното в пътеписа.

Ако Кавала в пътеписа извиква „бесен възторг“, защото „гледката надвишава въображението“ – „Искате ли да извикате, да разтърсите за раменете събеседниците си, които гледат също онемели“, то в „Тютюн“ това е „град на богатство и мизерия, в който тютюнът се превръща в злато, а трудът на работниците в проклятие... “ Очарователните селски момчета, моряци, чиновници, които говорят български и затова извикват възторга на пътника в „Субтропични брегове“, в романа са „тълпа, въоръжени колонизатори“. Описанието на колоритния Кавалски площад, където тичат деца и продават „спория“ (семки) и „мегали пастики“, и в пътеписа, и в романа буквално се повтарят. Но в „Тютюн“ следва обобщението: „Но малцина от гърците имаха пари да си купят дори този окаян сладкиш“. Ако египетската гробница в пътеписа е обект на внимание и уважение към историческото минало, а пазачът – „спретнат, извънредно любезен мъж“, за Ирина и фон Гайер тази гробница е „някаква ориенталска глупост“, пазачът – „спретнат, но сладникаво-любезен мъж“, а венецианската крепост – „досаден куп от развалини на венецианската търговска кантора“ и т. н.

В „Субтропични брегове“ Димов ще срещне за пръв път един от персонажите на „Тютюн“ – малкото гръцко момиче Аликс. Тук Аликс е поредният колоритен щрих от пейзажа на Тасос: „По мраморните блокове, обрасли със сивозелени и оранжеви лишеи подскачат кози. Едно деветгодишно момиченце със скъсана рокличка, с издраскани от тръните крака и тънко като цикада, наглежда животните. Внезапно забелязвате дивата прелест на козарката, античното лице, маслиновите очи. Отначало погледите я смущават, но после тя се окопитва.“

В „Тютюн“ Аликс (името остава същото) е натоварена с непосилната задача да бъде последна опора и смисъл в живота на „осъдената душа“ Костов. Сега живописните багри са избледнели, налага се горчивият привкус на мизерията и нищетата: „Това бяха печални, измъчени от глад очи. Момиченцето нямаше повече от десет години. То бе тънко като цикада, а единствената му дреха се състоеше от дълга, окъсана рокличка, през дупките на която прозираше мършаво телце. Жълтеникавият цвят на лицето му издаваше туберкулоза или малария.“(Макар че, в измитата и облечена по-късно Аликс, Димов отново, верен на своята „женска

тема“, ще съзре „неосъзнато игриво кокетство“.

В голямото идейно-семантично, сюжетно-фабулно, образно и композиционно богатство на „Тютюн“ трябва да видим и „беломорските“ вълнения на автора, да доловим изпепелените негови мечти и носталгията му по този край. Към оценката за Димов „ ... като особен свой „ автобиограф“, явяващ се в множество образи - какъвто е, какъвто желае да бъде, какъвто не може да бъде... “ бихме добавили и „какъвто е бил“. Защото големият роман на Димов носи спомена за Южното море, с което авторът се прощава по единствено възможния тогава за него начин - чрез едно „второ пътуване“, осъществено от героите на „Тютюн“.

[1] Нели Доспевска. С него в Испания. – Септември, 1976, 10.
[2] Кр. Куюмджиев, Димитър Димов. Монография. С., БП. 1987, с. 30–31.
[3] Цит. по Екатерина Иванова, Страници от жизнения и творчески път на Димитър Димов. С., НИ, 1981, с. 165.
[4] Пак там, с. 164.
[5] Пак там, с. 164.
[6] Нели. Доспевска, Познатият и непознат Димитър Димов. С., Профиздат. 1985, с. 30.

Светлозар Игов

„ОСЪДЕНИ ДУШИ“: РОМАНЪТ КАТО КАРТИННА ГАЛЕРИЯ

„Тютюн“ е безспорно шедьовърът на Димитър Димов, романът, който се радва на най-голяма популярност сред читателите и на най-голямо внимание от страна на критиката. И причината за това е ясна - за разлика от по-краткия психологически първи рома „Поручик Бенц“, „Тютюн“ е по-обемна епическа творба, с по-широк тематичен и персонажен обхват на националния живот. А за разлика от втория му роман „Осъдени души“, с неговия испански сюжет и чуждестранен персонаж, „Тютюн“ (в който също не липсват герои чужденци) е роман из българския живот. И двете причини – широтата на епическия обхват и национално-историческата тема - правят „Тютюн“ по-подходящ за шедьовър на една национална литература.

Към това трябва да прибавим и рецепцията на творбата, разразила се при появата ѝ в скандал – обобщен от изследователите като „случаят „Тютюн“ с важно литературно-историческо значение в националната култура. Още при появата си третият роман на Димов се превърна в творба, сблъскала противоположни възгледи за изкуството и превърнала се в победител на догмите, ледоразбивач, предхождащ и подготвящ настъпилото по-късно размразяване. „Тютюн“ е първата творба, направила пробойна в изглеждащите несъкрушими канони на соцреализма, проправила пътя за едно по-разкрепостено развитие на българската култура.

Но тази шумна слава на третия роман на Димов има и някои негативни страни. Защото „Тютюн“ оставя донейде в сянка първите два романа на Димов, разглеждани до голяма степен като подготвителни етапи към епическото величие на „Тютюн“. Това ценностно снизхождение към тях направлява ограничително интерпретаторската стратегия към „Поручик Бенц“ и „Осъдени души“, като не само я „свива“ квантитативно, но и я обеднява смислово, търсейки в тях само смислови зародиши, разгърнати по-късно в „Тютюн“. А първите два романа съвсем не са само стъпала към зрелостта на един от класиците на българския роман

(всъщност вторият по значение след Вазов, защото никой – нито Страшимиров, нито Загорчинов, нито Караславов–преди това не постига тази зрелост в романа, нито творчеството им се изчерпва само с романа) и не заслужават да бъдат разглеждани в сянката на „Тютюн". Защото и „Поручик Бенц", и „Осъдени души" са забележителни изяви на българския роман, останали без достатъчно внимание от страна на критиката.

Още първият роман на Димитър Димов „Поручик Бенц" (1938) е едно от големите постижения на българския роман. Макар че за него се появяват немалко отзиви в почти всички значими литературни издания и в някои вестници, и макар че романът е оценен общо взето добре, а не липсват и проникновени интерпретации, критическата рецепция на романа впоследствие не е съответна нито на собственото му значение, нито на мястото му в българската романова традиция, нито на мястото му в творчеството на Димов. И причината е не само в това, че следващите романи на Димов отклоняват критическото внимание от романовия му първенец, но и защото в условията на тържеството на догматичната соцреалистична естетика романът не можеше и да бъде пълноценно тълкуван. Може би най-високата му оценка е на Емилиян Станев, който споделя, че при появата на „Поручик Бенц" написал рецензия, в която изтъквал романа, противопоставяйки го на „домораслата тъпота", но рецензията не била публикувана.

Във всеки случай, въпреки умерено похвалното приемане на романа, „Поручик Бенц" направи Димов класик, а творбата му остава без съответното интерпретаторско внимание. Нещо повече – на фона на „Тютюн" тя обикновено е представяна като недостатъчно зряла. И особено – като пример не само на „чужди", но и на долнопробни (булевардни) литературни влияния, което в жаргона на тогавашната критика бе доста отрицателна квалификация.

Но тази квалификация е основана върху принципно погрешни позиции. Защото нито „чуждите", нито „второстепенните" образци на една творба сами по себе си не я дисквалифицират, нито говорят за собствената ѝ смислова значимост и художествена стойност. Напротив, историческата динамика на литературата показва, че по-често именно нашите „и първокласни" образци раждат епигонска и лоша литература. А именно от „чужди" и „второстепенни" образци се е раждала понякога високата класика. Най-показателна е в това отношение

самата история на жанра роман, чийто полигенезис сочи постепенното му развитие от периферията и ниските „етажи“ на литературата към високата класика и централното място в литературата. Високата романова класика на Толстой и Достоевски е рожба на елаборация и синтез на доста неблагородни и „чужди“ образци. Но нека тук оставим първия роман на Димитър Димов, чиято интерпретация ще дам на друго място. Нека се съсредоточим върху втория му роман.

И „Осъдени души“ (1945) споделя донейде рецептивната съдба на „Поручик Бенц“, остава несъответно тълкуван, макар че е възприет по-добре. И причините за тази интерпретаторско-рецептивна недостатъчност са донейде същите, като тези за непълноценното интерпретаторско усвояване на „Поручик Бенц“. Макар че при „Осъдени души“ авторът има известно идеологическо „алиби“ – романът е тематично свързан с испанската гражданска война и авторът дори експлицитно заявява (поне така изглежда) симпатията си към републиканците. Но след няколкото рецензии при появата му, и вторият роман на Димов задълго изчезва от критическото внимание. И причината за това не е само появата на „Тютюн“, която обсебва до степен на скандал интереса на критиката, читателите и официално-идеологически институции. Причината е в същата идеологизирана атмосфера на литературен живот, която подхранва и положителните, и отрицателните критически оценки за „Тютюн“.

В годините на най-свиреп догматизъм 1949-1956, въпреки изразената симпатия към републиканците (с която завършва романът), „Осъдени души“ изглеждаше подозрителна книга и със своята космополитна тема и персонаж (във време, когато българската литература бе потънала в национален изолационизъм с единствен хоризонт към „светската“ и „прогресивна“ литература), и с изглеждащото като опасна естетизация на демоничното изследване на психология на „Осъдени души“.

Затова не бе и случайно, че романът можеше да бъде преиздаден едва след 1956 г. – второто издание на „Осъдени души“ излиза през 1956 г. и е един от първите симптоми на настъпващото размразяване. А фактът, че „Осъдени души“ през изтеклия оттогава период има почти толкова преиздания, колкото „Тютюн“, свидетелства за значимостта на тази творба. Има дори читатели и критици, които смятат този роман на Димов за най-доброто му художествено постижение, но тази оценка също няма адекватна интерпретаторска подкрепа. С което не искам да кажа, че „Тютюн“

е интерпретаторски съответно овладян. А причината за смислотворческата недостатъчност – не само спрямо „Осъдени души“, но и към трите романа на Димов – е обща. Ще я открием както в положителните оценки, така и в критическите бележки към творчеството му. Защото и едните, и другите са двете лица на един и същ медал, и произтичат от идеологизираната атмосфера, в която бе възприемано творчеството на Димов.

Впрочем, дори симпатиите към „Осъдени души“ в атмосферата на идеологически монопол имаха донейде сбъркана основа. Самата не просто чуждестранна, но и със силен екзотичен дух тема („Испания!“) в годините на национална затвореност придобиваше смисъл на освободеност от българския провинциализъм, носеше не толкова дъх на екзотика, колкото дух на свобода, на разкрепостена визия към света. Също както и самото внимание към „осъдените души“ (въпреки „историческата“ им присъда), към една богата, усложнена, макар и декадентна психика, носеше очарованието на бягство от клишираните положителни герои – т. е. пак дъх на свобода, на разкрепостена визия към човека.

Макар че само по себе си това възприятие, определено от конкретните социо-културни условия (с което не искам да кажа, че творбите имат някакъв изконен, субстанциален, исторически непроменим смисъл), именно то придаваше смисловата значимост на „Осъдени души“ в българската култура. Но – без да смятам, че тези условия много са се променили дори след настъпилата промяна – мисля, че интерпретацията на романа трябва решително да се отмести в други посоки.

Впрочем, макар че никога не е била критически експлицирана, читателската рецепция на творбата се осъществяваше и на едно подмолно равнище, по един обратен на видимите и привидните послания начин. Идеологическото „алиби“ на „Осъдени души“ в годините на догматизма бе авторовото осъждане на „осъдени души“ (в лицето на Фани Хорн и отец Ередиа) и изразената симпатия към „новия свят“ (в лицето на аржентинския лекар Аркимедес Морено, доброволец в републиканската войска, прокуден от родината си заради демократичната си позиция). Но Димов не осъжда и не симпатизира на тези герои сами по себе си, а заради човешките стойности, на които са носители. Отец Ередиа у Димов се превръща в символ на фанатичната вяра (на католическия клерикализъм, създал инквизицията). А доктор Морено със своето „фино човешко сърце“ става символ на един хуманен демократизъм. Чрез техните

два образа всъщност са противопоставени фанатизмът и хуманизмът.

Впрочем в самите тези образи виждаме едно смислово отместване отвъд в конкретно-историческата битка в испанската гражданска война. Защото и самите герои отец Ередиа и д-р Морено не са преки участници в битките и част от воюващите политически лагери на политическата левица и десница, а, така да се каже, доброволни сътрудници на двете воюващи страни, при това – лекари. Така че дори на равнището на главния персонаж Димитър Димов не взема толкова пряко страна в гражданско-политическата битка, колкото е изглеждало. И това още повече усилва символния смисъл на персонажните конфигурации, който трябва да отведе отвъд конкретно-историческите политически позиции към по-универсални хуманистични внушения. За Димов по-голямо значение има самата битка между фанатизма и хуманизма, отколкото дори между „стария“ и „новия“ свят. Финалният образ на д-р Морено е по-скоро пожелание и надежда към „новия“ свят, а не неговата осъществена реалност.

В условията на българското общество и култура, където, за разлика от Испания, липсват консервативни и силни клерикални институции и фанатична религиозност, художественото внушение още повече се освобождава от антиклерикални и антирелигиозни конотации, засилва внушенията по посока на един чист антифанатичен и хуманистичен патос. И макар че в годините на излизането му романът можеше да бъде четен и с определената му актуална политическа ангажираност (антимонархическа и прорепубликанска, против „стария“ свят и за „новата“ демокрация), патосът на романа съвсем не е с някакви трайни политически ангажименти, а в тревожно-хуманистичните му предупреждения. А те, дори само няколко години след появата на романа, придобиват вече нов, подмолен смисъл. Защото все повече ставаше ясно кои са новите „инквизитори на XX век“. С което не искам да кажа, че Димитър Димов е правел някакви съзнателни политически внушения срещу „новото“ общество. В най-добрият смисъл романът му е звучал като едно хуманистично предупреждение към това ново общество – че то трябва да бъде чуждо на фанатичната вяра и насилието, да бъде вярно на демократични и хуманистични социални принципи.

Така, дори отвъд авторовите интенции, творбата – със своя антифанатизъм и вяра в демократичните и хуманистични принципи – се превръщаше в подмолна критика на едно общество, което все

повече се отчуждаваше от демокрацията и хуманизма, все повече изискваше от хората фанатична вяра и ползваше като властови инструмент насилието. Към инквизиторите на „стария" свят се прибавяха и „новите" инквизитори.

Така, в противовес на идеологическото „алиби", което се съдържаше във външния пласт на творбата, нейният глъбинен смисъл воюваше срещу антихуманните деформации и фанатизма на „новия" свят. Така се е случвало с множеството творби – и в българската, и в световната литература. И в това е „вечността" на изкуството, чиито художествени послания придобиват различен смисъл в различните социални контексти, в които функционират.

В тази статия естествено не мога да разгърна нова интерпретация на втория роман на Димитър Димов. Тук само дадох някои възможни насоки за преодоляване на досегашни тълкувателски нагласи и посочих нови възможни интерпретаторски стратегии. Но ми се ще да обърна особено внимание на една отдавна забелязана от мен особеност в поетиката на „Осъдени души".

Цяло изследване може да се напише за присъствието на трите големи испански художници Веласкес, Ел Греко и Гоя в „Осъдени души". Критиката и особено някои испански българисти и български испанисти са обърнали вече достатъчно внимание на темата „Димитър Димов и Испания". Не само личните му впечатления като познание за испанския пейзаж и испанците – и огромната му ерудиция в областта на испанската история, философия и култура правят романа на Димов изобразително и концептуално впечатляващ. Дори самият факт, че Испания и испанците са видени от една отстранена (чуждестранна) гледна точка – през очите на англичанката Фани Хорн, придава на „испанското" особена изобразителна свежест и сравнително-типологическа отчетливост. С което не искам да кажа, че „испанското" е основен предмет на изображение или пък само колоритен декор в „Осъдени души". Основен предмет на изображение са хората и тяхната психология. А повечето от героите на романа – макар и в Испания – не са испанци. Макар че централният (което ще рече смислово най-натоварен) герой е монахът йезуит Ередиа.

Но проблематиката на творбата не е интернационална, не е разказ за „среща на чужденци" (каквито знаем в модерната литература от Хенри Джеймс насетне), като сблъсъци на различни национално-ментални цивилизационни нагласи. Със своя

подчертан психологизъм романът на Димов отива отвъд художественото изображение на националните „образи“ на света. Но не само защото действието се развива в Испания и централният герой е испанец, „Испания“ и „испанското“ заемат твърде важно място в поетиката на романа. Испания се е превърнала у Димов – както и у Вапцаров в почти същото време, но по друг начин – в средоточие на една универсално-историческа и човешка драма.

Тук искам да обърна внимание на един аспект от „испанското“ в романа на Димов – на забележителното присъствие на трите големи испански художника като важни (мисля, дори и главни) структурни и изобразителни модели на повествованието му. Не е трудно да се забележи присъствието на тези трима художници в романа на Димов, защото са и цитирани многократно, героите разговарят за тях и познават живописта им. Не е трудно да се забележи също, че ред пейзажни (Толедо) и портретни (Фани Хорн, отец Ередиа) зарисовки в романа имат и преки модели в творбите на тези испански художници. Но това твърде наситено тяхно присъствие в романа на Димов не е просто необходимият изобразителен пласт, „испански колорит“, нито само необходим елемент във външно-ерудитския слой на творбата. Веласкес, Ел Греко и Гоя присъстват като парадигматични структурни модели в повествованието, те определят дори композиционната тридялова подялба на романа. Първата част е изградена изцяло по модела Веласкес, втората – по модела Ел Греко, третата по модела – Гоя.

Това може да бъде проследено най-напред на равнището на експлицитното цитиране на имената на трите художници. В първата част Веласкес се споменава три пъти (Гоя не е споменат, Греко е споменат веднъж, и то в идеологичен контекст с Веласкес). Във втората част Веласкес отстъпва мястото си на Ел Греко, който е цитиран със същата ритмична повторяемост. А в третата част вместо Веласкес и Ел Греко се споменава Гоя. Това наистина не е голяма фреквентност, но внушението за много по-силно присъствие на трите художници се създава от присъствието им в много повече смислови равнища на творбата до изпълване и структурно архитектонично изграждане на целия ѝ обем. Защото всяка от трите части на романа е и пространствено свързана с трите художници.

В първата част Луис Ромеро, пристигайки в Мадрид, често отива до музея Прадо, където се застоява най-често в залата на Веласкес, „чиито картини го изпълваха с някаква ведрина, с усещане за действителност, която задоволяваше душата му...“ Именно в музея Прадо и не случайно в залата на Веласкес Луис

Ромеро случайно среща за втори път Фани Хорн и завързва потрайното си познанство с нея, разговаряйки за Веласкес. „- Да погледаме Веласкес!– предлага Фани.– Виж каква серия от идиоти... Тая грозота ме успокоява повече от чувствените благородници на Мурильо.“ А след този разговор следва отказът на Фани да разгледа Греко –„Астигматичния художник на задгробните души... Оня, който рисуваше дълги тънки светии с глави като топлийки.“

Защото редът на Ел Греко ще дойде във втората част, където Фани се връща в изповедния си разказ към началото на своя престой в Испания и където един от светиите, излезли като че от портрет на Ел Греко, ще обгори душата ѝ с фатално-изпепеляваща страст. Тук, чрез посредничеството на други герои, в смисловата „игра“ на романа влиза Ел Греко – най-напред с картините на испанския приятел на Фани Хорн и Жак Мюрие, художника Фигероа, „чиито картини са явно подражание на Греко“, а после и чрез пейзажа на Толедо и образа на отец Ередиа, които са влезли в романа на Димов като че направо от картините на Ел Греко. В Толедо, който се струва на Фани Хорн като „старинна поема“, всичко – „катедралата, огромна, мрачна и величествена, гранитното спокойствие на Алкасар, къщата на Греко – всичко това ѝ говореше за Ередиа“, който и сам в описанието на Димов (и през очите на Фани Хорн) изглежда като образ от картините на Ел Греко.

Втората част на „Осъдени души“ завършва с десакрализирането на отец Ередиа, с краха на неговото демонично обаяние върху Фани Хорн: „Тя виждаше пред себе си един йезуит, ужасен, фанатичен, безскрупулен и жесток... Сега тя не трябваше да се възторгва от това мършаво лице на светия, от тия магнетични испански очи, от тоя инквизитор на двадесетия век“. В края на втората част магнетичното влияние на Ередиа върху Фани Хорн изчезва, а по-точно подмолно преобразява съдбата ѝ към един неизбежен край. Идва място на жестоката истина, на ужаса и насилието, на погрома и масовите разстрели, на труповете и гробовете, на смъртта и нищото. Което ще рече – идва редът на Гоя.

Гоя всъщност е най-малко открито цитираният от тримата велики художници в романа на Димов, защото и няма нужда от това цитиране, тъй като „присъствието“ му е не по-малко плътно и ефективно. Бих казал дори, че поради финално завършващия ефект на неговата поява присъствието му е най-подчертано, макар

и най-имплицитно. Защото, вече въвлечен в художническите кодове на творбата, (а може би и осъзнал ги) читателят усеща присъствието на Гоя не по-малко осезаемо. Щях да кажа „най-осезаемо“, но все пак ефектът Ел Греко в предходната част е не по-малко силен, за да си позволя неуместността на суперлатива.

Така на всички смислови равнища чувстваме присъствието на тримата големи художници – от откритото им цитиране и разговори за творчеството им, чрез свързването на местата на действие в романа, с места от техните биографии, през използването на техните изобразителни принципи в рисуването на пейзажи, интериори и портрети, до колорита, патоса, тоналността и философията на тяхното творчество като втъкани в композиционната структура, сюжет, поетиката и стилистиката на Димовия роман. Мисля дори, че самата творческа история на романа е извряла от впечатления от тяхното творчество, по-точно – чрез съчетаването на тези впечатления в единно художествено цяло. Защото постижението на Димов е не просто в ползването на тримата художници, а в съчетаването на техните поетики в едно органично, димовско смислово цяло. И в „превода“ на техния визуално-пластичен език на езика на литературата. Така виждаме романа на Димов като особен „пренос“ на друго изкуство в литературата, като оригинален жанров синтез и художествена трансформация. Характерно въобще за полигенезиса и фениксово-протеичната същност на романа. Не липсват и мемоарни свидетелства за общуването на Димитър Димов с творчеството на тримата велики в Испания. Тодор Нейков, който по време на пребиваването на Димов в Испания е бил дипломат в Мадрид, дори разказва за един „подарък“, който направил на Димов, узнал за интереса му към испанските художници, като след общото им посещение в Прадо, го завел в малко познатата дори на ценителите църква „Сан Антонио де ла Флорида“, изписана с великолепни фрески от Гоя. След всичко, макар и бегло, казано дотук за присъствието на тримата художници в романа на Димов бих могъл да обобщя, че до голяма степен силното художествено внушение на „Осъдени души“ се дължи на майсторския синтез, който е осъществил в романа си Димов на творчеството на Веласкес, Ел Греко и Гоя, полагайки го като структурно-смислова основа в трите части на своя роман, който може да бъде разглеждан и като роман-музей, чиито три зали са изпълнени с картините на Веласкес, Ел Греко и Гоя.

Първата част на „Осъдени души“, наречена „Краят на едно приключение“, представя окончателната физическа и духовна разруха на Фани Хорн след края на испанското ѝ приключение. В пълно съответствие с нейната душевна драма тази част е интонирана в духа на Веласкес – тя съчетава внушението за биологически и ментален разпад с декадентски изтънчено аристократично достолепие на образите. Втората част, която разказва за увлечението и любовта на Фани към отец Ередиа, е изцяло издържана в духа на Ел Греко – тя съчетава мрачното обаяние на някаква аскетична святост с демонична съблазън в едно надреално Елгрековско озарение. И третата част, интонирана апокалиптично à la Гойя, представлява инферналния свят на насилието и ужаса, масовите разстрели по бойните полета и планините от трупове в лагера Пеня Ронда, смъртта и небитието. Към това естествено трябва да добавим и обсесивната страст на медика, патолого-анатома и художника Димов към морбидното. У Димитър Димов, както у никой друг български писател, можем да видим употребата на „болестта като метафора“ (ако си послужа с понятието на Сюзън Зонтаг) – нещо, което критиката вече е изтъквала, но в която посока има перспектива за още много смислотворческо дълбаене.

Присъствието на Веласкес, Ел Греко и Гойя като важни композиционно-структурни, пластико-изобразителни и концептуално-смислови модели в „Осъдени души“ не е нито единственият, нито най-значимият възможен аспект на разглеждане на творбата. Но ако обърнах повече внимание на този аспект, то бе и за да покажа как Димов е изградил творбата си като галерия от картини на трима испански художници, компенсирайки може би известна недостатъчност на своята изобразителна дарба в сравнение с психологико-аналитичната.

Но нима при големите творби може да се говори за „недостатъчност“? Загадката на и поуката от големия романист Димитър Димов е в това как майсторски умее да присвоява чужди художествени езици, за да ги превърне в неповторимо свои, как успява да извлече от болното здраве за духа, да вижда в декаданса и разрухата феномените на живота и развитието, да открива в старото поуки за новото, да превръща слабостта в сила, оскъдното – в изобилие.

Албена Хранова

ДВЕ ВЕРСИИ НА ФЛАМЕНКОТО

В стихотворението „Испания“ Вапцаров помества под категориалното водачество на термина „нищо“ *(Какво бе ти за мене? Нищо.)* цял един знаков ред *(една загубена страна/на рицари и на плата.../Огнище/на някаква любов жестока,/която диво се опива/от кръв, от блясък на ками;/от шлагери и от китари/от страст, от ревност и псалми).* Нищото, както виждаме, е плътно заселено. След точката му стои тире, което имплицира разкази. Димитър Димов увенчава с рефрена „нищо“ закъснялата любовно-политическа херменевтика на Фани Хорн *(Сега тя го виждаше [Ередиа] като безчувствен и зъл жрец на... смъртта, зад която стоеше едно жестоко, студено и отчайващо нищо ... и следователно бе нищо. Оливарес се бе самоубил от ужас пред това нищо. Доминго бе избягал, за да се бори срещу това нищо. Цялата републиканска Испания се надигаше да се брани от безсмислицата и жестокостта на това нищо).* Тук нищото е на път не да отключи, а да приключи разказа, но това са единствено композиционни различия. Защото тук свършва разказ, който се състои от същите Вапцарови синекдохи - „Осъдени души“ разказва за любов жестока, за страст, и за смърт, и за псалми.

Синтактичният ред на Вапцаров *(страна/ на рицари и на плата... и т. н.)* се среща и у Димов: *... тази земя на рицари, на светии, на гладни селяни и мършави мулета;... тази страна на огнени страсти, на ярко слънце и лазурно небе.* Като че ли Вапцаров и Димов боравят с един и същи туристически справочник, който еднакво отмахват, въдворявайки го в нищото.

Само че този справочник се състои от литератури - при Вапцаров те отехтяват само във факта, че отметнатите знаци сега ясно разпознаваме като тематични ядра на класически разкази за Испания и испанското. Вапцаров ги легитимира само като биографично чужди - във времето *(Какво бе ти за мене?)* и като аксиологически несъответни. Димов се захваща подробно с назоваването на отхвърлените литератури и с настояването, че малоценността им е в това, че те са чужди, че това не е литературната Испания на испанците. Третоличното повествование приписва и въдворява

силово такава оценъчност в съзнанието на Фани Хорн, легализирайки „нищото" във вида на „нито": *Самата страна не бе нито варварска, нито романтична, нито тъй смешна, колкото я бяха описали Готие и Дюма в книгите си от миналия век;... разбра истината, която бе съвсем проста и която нито ученият археолог на Мериме, нито Дюма, нито Готие, нито Моклер... не виждаха или виждаха, но криеха съзнателно*. Романът „Осъдени души" претендира да напише първия чужд текст за Испания, който казва истината за нейното „свое". Българският глас дискредитира класическите французи, за да напише първия истински роман за Испания. Това е битка между чужденци за литературното завладяване на Испания.

Разбира се, че „Осъдени души" се проваля в това си начинание - интелигентът-комунист, който презира романтиците и туризма, без да иска, стига до това, от което бяга - фиксира натрапчиво това, което презира. Българското повествование твърди, че героите си говорят на испански - защо му са тогава испански думи в езика им, освен за да си направи „колорит", сигурно по-съмнителен и от този на Мериме. Испанските думички са надлежно обяснени под чертата: а те са думи като hombre, pobrecita, gracias, cante flamenco, cameradas, muchachos, santisima Virgen, viva la libertad. Това е тъкмо туристическото на езика, поевтиняло от общоупотребителност и всеразбираемост. Вървейки към дълбините на Испания и стремейки се високомерно да избяга от чуждия кич, романът попада право в него - и заговаря на онзи испански, който човек знае и без да е учил езика; право в екзотично-емблематичното на лексикалната поредица от елементарния испански за чужденци.

Любопитното е, че Вапцаровият проект въобще не предвижда чужденеца. Една и съща кръв преминава от човек в човек *(ще мине твойта кръв във мойта)*, за да спре едва в предела на *цялата земя* и *светът е наш*. Затова и при Вапцаров изчезва в „нищото" не просто загубената екзотична Испания; в нагледа на цялата земя не са възможни никакви Испании и никакви частни визии за отделни и емблематични знакови редове; защото уникатът на знака попада в системата на ценността единствено за национализма или за чужденеца, а стихотворението „Испания" отхвърля с еднаква сила и двете алтернативи. Като че ли у Димов е точно обратното: той работи главно, ако не и само с чужденци, натоварва ги с ролята на проводници на смисъла, възлага им Испания.

Интертекстът обаче показва, че в „Осъдени души" няма никаква Испания и никакви чужденци, и по-точно, че Испания е само декорация, каквато самото повествование съзнателно твърди,

че презира. Размислите на аристократа-контрабандист-републиканец Луис Ередиа са абсолютно същите като тези на пътеписния аз-повествовател на Димов от пътеписа „Куха Испания", да не говорим, че за автора и за героя тези размисли протичат на едно и също място - във фоайето и ресторанта на хотел „Палас" в Мадрид - значи, Луис Ередиа гледа и мисли като българин или пък Димов гледа и мисли като резигниращ испанец. В този паралел за чужденеца не остава никакво концептуално място. Оказва се, че изобщо не е задължително Фани Хорн да е англичанка в Испания, след като би могла да бъде говорещата английски българка Адриана, дъщеря на индустриалец, опустошена от безделие и егоизъм, и действието да се развива на българското Черноморие *(Пак пи уиски, пак пуши много, защото организмът ѝ чувствуваше неутолима жажда към тия отрови, с които бе свикнала, и тяхната липса я подлудяваше; ... тя повдигна очите си... в тях имаше същата оная пуста зеленикава светлина; В бледата ѝ кожа, в хубавото чело и тия зелени очи имаше някакъв студен фосфорен блясък...; ... зеленикавите тъжни и жестоки очи...; ... нейната коравина, нейната надменност, тоя пронизващ зелен поглед и подигравателните гънки около устните ѝ...; ... неврастенията... истерията; ... Тя го привличаше неотразимо със своята интелигентност, със своята разруха, с отровното благоухание на разкошен цвят...)*. Това е Фани Хорн, която се казва Адриана и е героиня от недовършения роман без заглавие на Димов. Едва ли е уместно да се запитваме кой текст на кой се явява чернова, след като беловата, била тя Испания или България, е само инструментален „фон" на типа. Впрочем, като че ли след „Поручик Бенц" Димов не разрешава повече на фаталните жени да опустошават мъжете - от „Осъдени души" нататък не е ясно кой е по-важен за сюжета: дали фаталната жена или пък непрелъстимият мъж, в който се сблъсква и деградира нейната фаталност. В ролята на Ередиа в романа без заглавие е влязъл почти дословно непристъпният български плажен спасител Адамов.

Така Испания отпада функционално, ако и романът да твърди, че търси истинската Испания, недовидяна от Мериме и Дюма. Истинската литература за Испания обаче също не е само и съвсем испанска. В драмата „Почивка в Арко Ирис" Пилар обяснява на българския интербригадист Естанислао Браво неразбираемата за него любов на доня Инес: *Тя ви обича, но това е дива, пламенна, неразбираема за вас любов!... Старинна и великолепна като душата ѝ, варварска и готова на всичко като страстите в нашите*

романси и древни рицарски хроники. Българинът би трябвало не просто да разбира, но и да знае наизуст така описаната екзотична и чужда литература, понеже тя си е негова - в драмата "Жени с минало" писателят Кръстанов споделя намерението си да напише българска историческа хроника, която да изглежда ето така: "Любовта на стария Иван Александър към еврейката Сара ... Една поразително интересна лична драма!... От нея ще лъха романтика, хуманизъм, варварска свежест и старинното великолепие на миналото." Предикатите на испанския и на българския сюжет са съвършено еднакви и затова Испания отново попада в нищото. Отехтяванията зачестяват - българският писател описва как българският писател пише български сюжет и колко е лесно този български сюжет да се окаже поместен в испански обстоятелства и обратното.

Ватцаровият знаков ред отхвърляше както всички възможни Испании, така и всички възможни литератури за Испания - в изреждането на Ватцаровото "нищо" се побира всичко, включително и бъдещият роман "Осъдени души". От своя страна, "Осъдени души" се опитва да изхвърли туристическата литература за Испания, презира идеята, че това е страна на бикоборци и циганки, но покрай френския романтизъм на Мериме не усеща как помита и испанеца Федерико Гарсия Лорка, който също пише за бикоборци и цигани. Твърдейки, че се справя с литературната чуждост, романът посяга към испанската литература - и имплицитно се разправя не само с Лорка, но и със Сервантес, защото упорито и настойчиво нарича Ередиа с името Дон Кихот: *Но зад тази лудост не прозираше ли съвършенството му на нравствена личност, която превъзхождаше околните,... както Дон Кихот превъзхождаше с лудостта си нормалните хора...* (третоличен глас за размислите на Фани); ... *Не се смейте, сеньора!... Това е Ередиа. Нима бихте могли да се смеете на Дон Кихот, когато се сражава с овци и вятърни мелници...* (пряка реч на Оливарес); *Нима тя още продължаваше да обича този побъркан идалго, този черковен Дон Кихот, тази средновековна кукла в расо...* (отново третоличен глас за размислите на Фани); ... *изгаряха дрипите, мръсотията, донкихотщината и фарисейското милосърдие на стария свят* (третоличен глас покрай размислите и действията на Аркимедес Морено)., тук се вижда и още нещо: повествованието разпределя една и съща дискурсивна задача между различни съзнания, които точно по тази причина престават да бъдат различни – за да изравни Дон Кихот и Ередиа в буквалността на мрачната фанатична лудост, романът ще трябва да се справи, освен със Сервантес, още и с Унамуно, след когото не се позволява такова четене на "Дон Кихот". И – съзнателно или не – романът изхвърля и Унамуно, защото го написва като любим писател на една напълно луда възрастна англичанка, която Фани среща по пътя – епизодичната жена живее в пещера с една коза, вечер си пее псал-

ми и след Библията най-много харесва Унамуно. Оценъчните отехтявания тук също са разпознаваеми – Ередиа е луд като Дон Кихот, Унамуно, който чете лудостта, бива четен от една луда, и т. н.

Функционално същите неща се забелязват и при постановката на политическото. Вапцаров дискредитира знаковия ред, отпраща го към „нищото", за да заговори веднага в екзистенциални термини: *Сега за мене ти си участ./Сега за мене си съдба...* (впрочем, несъвместимостта между езика и въобще знаковия ред и екзистенциалната нечленоразделност на участта и живота имат кулминационен израз във Вапцаровото стихотворение „История"). Политическото на Мадридската битка в стихотворението „Испания" остава припокрито в екзистенциалната презумпция. Д. Димов като че ли се опитва да направи политическото още по-отчетливо, да го наснади в повърхнината на житейските неща и големите страсти, да го сложи не във, а до другото, да го представи като явно и непокрито, и така да осигури онова равновесие между фатализъм и конформизъм, на което винаги е държал. Появата на политическото решение всред голямата любов може да се наблюдава и във вида му на вмятане, за което обаче са необходими детайлни наблюдения върху синтаксиса, фразата и начините на предициране в „Осъдени души"; или като вид прибързана анахрония между повествователя и човека в текста.

Ще приведем само един пример – повествователният глас се намесва в мисленето на Фани, предприема отчайващи по последиците си стилови рискове, само и само да набави политическото: *Но зад тази лудост не прозираше ли съвършенството му на нравствена личност, която превъзхождаше околните* – ***Фани познаваше само своя осъден на гибел свят,*** *- както Дон Кихот превъзхождаше с лудостта си нормалните хора...* В забързаната вметка от името на третото лице става ясно какво познава Фани, но също така става ясно, че повествователят е забравил, че в този сюжетен момент Фани все още не подозира, че нейният свят е осъден на гибел.

Такива наснаждания на политическото го правят явно, но пък прикриват факта, че то може да се прояви като производна на не съвсем предвидими типологии. Един непредубеден поглед ще ни открие, че характерологично зловещият Ередиа се оказва прототип на идеалния комунист у Д. Димов. Неговата фраза към Фани *вие принадлежите на света, а аз - на ордена си* се чете в „Почивка в Арко Ирис" като произнесена от българина-комунист Естанислао Браво към Инес – *„ако вие бяхте от моя свят или аз –*

от вашия". Паралелът съвсем не спира само до това, че и йезуитът, и комунистът делят света на различни светове или че твърдо отказват да намесват телата си в своите любови. Светогледът на Естанислао, изразен в *Един комунист не се отказва никога от идеята си! Каквито и разочарования да изпита от своите другари* личи и в обосновката на Ередиа пред Фани по въпроса за Оливарес и Доминго, предали йезуитската идея. Инес нарича любимия си Естанислао *суров... жесток... зъл човек*, пригласяйки на последните мисли на Фани по повод действията на Ередиа. Нещо повече– „Почивка в Арко Ирис" очевидно самонаблюдава тази своя обсесия и настоява върху нейното обосноваване - политическият комисар Беналкасар е бивш йезуит, като даденостите се разпределят отново в името на равновесието – Алварес казва за политкомисаря *„той е честен като Сократ и фанатик като Лойола"*. Дон Кихот също се оказва намесен при комунистите, не само при йезуита - и се чете много ясно в репликата на Пилар: *Еволюирате, както се казва, от анархизъм към комунизъм!... Рицарят на печалния образ се готви за нов поход*; а пък в „Осъдени души" йезуитът Доминго, който загива като комунист, е родом не отдругаде, а точно от Ла Манча. И т. н.

Ако четем Димитър Димов с презумпцията, че той ни въвежда в другото – било то на комуниста спрямо йезуита, на Сервантес спрямо Мериме, на Испания спрямо България, на свят спрямо свят, на човешко съзнание спрямо човешко съзнание–сигурно ще успеем, но не без големи усилия. Необходимо е наистина много богато въображение и способност за дописване и пренаписване в хода на четенето, които да окрилят читателя и да го отделят от мрачната тяга на едно и същото; от обсесията; от явния страх от по-нататъшното и по-различно писане – страх, на който читателят се оказва нежелан свидетел; от гравитацията, завихрена около минимуми възможност на езика да разказва. Под действието на тягата, обсесията, страха и гравитацията могат да се наблюдават всякакви явления, сред които е и потъването на Испания.

Йордан Ефтимов

МОРФИНЪТ СРЕЩУ ТЮТЮНА: БУЛЕВАРДНИ ЛИ СА РОМАНИТЕ НА ДИМОВ?

Общите места у Димов са много. Той работи със стереотипните образи и идеологеми на „тривиалната литература". И за разлика от левия проект на съвременника му Вапцаров, който постоянно завърта във вихъра си същите общи места, за да ги криви бурлескно, при Димов те са усилени, допълнително героизирани, без обаче да се стига до ироничното им преекспониране.[1]

Тази връзка с булевардното четиво е забелязана от съвременниците му. Повечето рецензии и за „Поручик Бенц", и за „Осъдени души" се събират в критика на психологическия проект, който представят, както и на излезлите от стандартизирания буржоазен роман персонажи. В случая с „Осъдени души" вече става дума за социалистическата критика, която ползва широко понятията „психолог-реалист"[2], „идейно-граждански роман", „прогресивна литература"[3]. И точно в тази положителна оценка, която се казва с половин уста, защото романът се приема, но нещо все пак не достига, лежи заекът на Димовия случай. Димов, подобно на толкова леви писатели, използва жанровите конвенции на булевардния роман, за да ги допълни с лява идеология. И подобно на толкова други леви писатели - Асен Белковски, Димо Хаджилиев и т. н. - не успява да се справи с проблемите, които се появяват пред стила. Ще бъде необходимо да се стигне до много извънлитературни перипетии, между които на първо място случаят „Тютюн", за да може литературната институция да натежи везните си върху тях.

„Но дали това не бе самоизмама? Той познаваше безнадеждните морфинисти, които до последния момент твърдяха, че са запазили волята си, но отхвърляха съзнателно възможността да се спасят чрез нея. Той бе като тях. Любовният ужас е сладък и опиняващ, но той има качествата на всеки друг ужас. Той разяждаше, сломяваше неумолимо волята му."[4]

Любовта е като вино - опиянява, въвежда в илюзорен свят, пълен с надежди и кроежи, но и с параноични предчувствия за катастрофа. Тази представа, стара колкото света или поне колкото

за литература
БИБЛИОТЕКА

литературата, е едно от общите места, една от безкрайните алегории у Димитър Димов. За да ни представи преживяванията на влюбения, за да ни въведе в нелогичното, извънмерно и извънредно пространство на любовта, която има изключителни параметри в много литературни епохи, но в този тип роман е задължителен елемент, Димов използва множество такива общи места - при това вече изтъркани от декадентския роман. Маларията на Хиршфогел и петнистият тиф на Ередиа са от един калибър - „влюбеността и треската не могат да бъдат скрити", казва латинският епиграматист. Болестта като метафора. Маларията прави от Хиршфогел сократов тип: той говори цинично, докрай откровено, отвъд приличието, оттатък приетото. Един мъж е бил напуснат от жена си и вследствие от това е намразил всички жени. Странстващ сюжет, който в декадентски маниер Димов представя с претенцията за нов, този път психологически прочит.

Веднъж маларията е сполетяла изоставения, за да го превърне във философ. Друг път болестта идва като в народната балада, за да скрепи в смъртта невъзможната любов. А любовта у Димов е невъзможна не заради някакви социални бариери, а като резултат от вълненията на модерната душа. Съмнението дали любовта не е от скука, дали любовта не е просто едно от развлеченията на съвременния човек.

Такава е Димовата представа за психологизирането. Той обещава да разкрие психологическите дълбини на модерната душа и за целта ни представя герои, несигурни в любовта си. Герои, които са подвластни на хазарта, постоянното влюбване, флирта.

А също и на наркотика. Наркотикът е алегория. Също като маларията, тифа, войната и съдебния процес. Любов по време на война - тази обща за трите Димови романа канава. Димов има цял роман за морфинистка, но в него никога не виждаме героинята в нейното всекидневие, в конкретните детайли на живота с морфин. Защото не това го интересува. Абстиненцията на Фани Хорн от въведението на „Осъдени души" не е физиология, а отчаяние, повдигнато на квадрат. Знак за приключила съдба. Склонна на всичко, дори да продаде тялото си – чудовищна възможност за автор като Димов – г-жа Хорн не ни се представя по друг начин, освен в стереотипната за буржоазния роман ситуация на отхвърлена, безлюбовна. Страдаща ужасно - но защото любовта я е отминала. И като във всеки буржоазен роман това е обяснено „по научному". Вкарана е цялата артилерия на медицинските познания, които Димов може да има. Отсъстващото всекидневие - не само това отдалечава Димовото творчество от реализма.

Отдалечава го начинът, по който се употребява алегорично науката. Защото там, където имаме метафизиката на любовта („Аз съм мъртва. Аз съм жена без тяло" казва Фани Хорн[5]), квазинаучното обяснение идва в повече.

У Димов нийде не присъства истинското всекидневие. При него имаме едно символическо всекидневие на хайлайфа, което просто се маркира чрез такива сцени като играта на покер и/или светския разговор–състезание често с язвителни реплики и почти никога с каламбури.[6] Обикновено метафорите на Димов са директни и нравоучителни: „видът ѝ [на Елена Петрашева] сигурно очароваше германските офицери, които се сражаваха на покер и вместо кръвта си проливаха шампанско"[7]. Това „вместо кръвта си" е приносителят на влошаващия стила морализъм. Димов никога не напуска полето на тази лесна разчетимост на нравствения ангажимент.

От огромно значение за въвеждане в света на героите на „Осъдени души" е един разговор. Това е разговорът в първата част между „един Ередиа" - аристократът-наркотрафикант и една представителка на третото съсловие, но надарена с природен аристократизъм. Разговорът е за поведението на аристократа - той дисциплинира героите в една стендалова стилистика. Ето тази особеност на Димовите романи – обсъждането на аристократизма – ги прави в най-голяма степен близки до булевардното.

А „научността" на тези романи има нещо общо с търсената научност на натурализма. Но не изведена в такава степен. Не толкова цялостно. Там, където Димовата героиня може да определи с научна лексика персонажите от картини на Веласкес като „микседемни идиоти", можем да се натъкнем и на вече утвърдени в масовата литература представи за наркоманите като хора на безредието[8]. Всъщност, за Фани Хорн читателите никога няма да са съвсем наясно кой е източникът на безредието ѝ. Самото наркотично състояние е не само чисто литературно, то е бедно като описание.[9]

Димов не прави изключение като възпевач на декадентски грозното красиво, на болезненото, на наркотичното. „Роман с кокаин" на Агеев-Набоков, някои от романите на Олдъс Хъксли, не толкова натрапливото, но съществено присъствие на наркотика при Лоурънс Дарел. Морбидността на света - гледната точка на модерното око. Но Димов има общо с тях само доколкото неговите романи са силно идеологически. Както се изразява критиката за тях, това са, въпреки съмненията, „романи на идеите".

Смъртоносният морфин и безобидният тютюн не са нищо

друго, освен знаци за различни социални светове. В „Поручик Бенц“ тютюнът се появява винаги, когато трябва да бъде описан провинциалният живот. Независимо дали ще става дума за провинциалния климат, за ароматите на провинцията, нейната бавност, мудност, ориенталщина, или за чувствата на провинциалните хора - любовните сцени се развиват върху фона на благоухания на рози и тютюн или на тютюн и разлагащи се цветя. Рози и тютюн. Тези очевидно стереотипни символи на българската изостаналост, които срещаме заедно още със сигурност поне в „До Чикаго и назад“, тук минават като на театрален барабан, част от декора на любовната афера между българка и германец. Дали той усеща този мирис? Поднесен ни е във всеки случай в авторова ремарка, в пасаж, който, следвайки Искра Панова, бихме могли да определим като лирически пейзаж. Защото той говори отвъд себе си, той е алегория.

„Човек чуваше само притъпения звук на стъпките си и шумоленето на тютюневите низи, окачени по фасадите на къщите. Това шумолене бе странно и не приличаше на триенето, което издават листата на дърветата, раздвижени от вятъра. В него имаше нещо хриптящо и тъжно.“[10]

„Последните дни на октомври изтекоха всред синевина, прозрачен въздух и разкошно многоцветие на умиращата растителност. Нямаше нищо по-красиво и по-меланхолично за един северен човек като Бенц от субтропичния блясък на есента в тая част на България. (...) Въздухът бе наситен с миризма на есенни рози, на тютюн, на узрели плодове, към които се примесваше дъх на гнилост и миазми - постоянен дъх, присъщ на ориенталските градове, който, съпоставен с другите благоухания, понякога тъй странно напомняше на Бенц за контраста между живота и разложението на смъртта.“[11]

„Поради все тъй топлата есен Елена и Бенц прекарваха много често върху верандата до късно през нощта, пушейки ароматични български цигари. Въздухът бе наситен с благоухание на съхнещ тютюн и умиращи цветя. Понякога от казармата се издигаше един мощен войнишки глас, чиято първобитна красота приковаваше вниманието и на двамата. В тъжни речитативи гласът пееше за някакви безкрайни мъки, за ханджари, тъмници и кървави отмъщения.“[12]

„От време на време полъхваше вятър и ту засилваше, ту отслабваше миризмата на тютюн, на рози и шибой.“[13]

„Само странното благоухание на тютюн, на цветя и гнилост бе все тъй силно и възбуждащо.“[14]

„Това, що правеше впечатление в изгледа на града, бе спокойствието му. По масите пред кафенетата хората се шегуваха, разговаряха, пушеха. Миришеше на бира, на печено месо, на плодове, на съхнещ тютюн – успокоителни провинциални миризми на завършен труд и мирна почивка.“[15]

„Улиците бяха сънливи и безлюдни, както винаги преди прохладата на вечерните часове. Полъхваше вятър и носеше миризма на съхнещ тютюн, на зрели плодове, на застояли канални води, които чакаха есенните дъждове, за да се превърнат в смъртоносни източници на тифус и дизентерия.“[16]

Всички тези описания - толкова типизирани, толкова обобщени в архетипа на есента, на края на играта, на края на войната – са толкова важни за Димовия роман. Едва ли е възможно да се говори по същество за него, без да се говори за тях. Навсякъде все тази склонност към алегорическия пейзаж. И макар при Димов да отсъства сравнението (а то е най-честото средство за изграждането на алегорията при българските белетристи-модернисти: мислите на героинята в един от романите на Константин Петканов се разбягват „като червеи“, дните „летят като мотоциклети“ в един разказ на Димо Хаджилиев и т. н.), то фигурацията е също тъй идеологически стегната, нероманова, бедна.

Тютюнът – това е миризмата на провинциалния, но и екзотичния градец. Но тютюневата цигара, когато стои в женска ръка, е знак за еманципация. „Как щеше да погледне бъдещата ѝ свекърва на пушенето, на роклите ѝ, на обноските ѝ?“[17] Бъдещата свекърва на фройлайн Елена Петрашева е майката на Айтел Бенц и живее в Кил, Северна Германия. Изглежда, че съгласно предположението на Димовата героиня и в Германия обикновените буржоазни майки трудно биха възприели пушещата жена.

Но тютюнът е амбивалентен носител на социално значение. „Пред вратите на къщите, върху четвъртити камъни или малки дървени столчета, седяха стари жени, облечени в черно, пушеха тютюн или подвикваха на нечистите и загорели деца, които се валяха в изобилния прах на улицата“[18]. Тези бедни жени пушат тютюн също както богатата Петрашева. Но не съвсем. Когато вмъква пушенето при описанието им, Димов го прави, за да подчертае безнадеждната им социална съдба. Сред първобитния декор на четвъртите камъни тези вдовици са характеризирани именно чрез тютюна като представители на низшите съсловия. Веднъж елемент на модерно, еманципирано поведение, тютюнът друг път илюстрира изостаналостта.

Миризмата на тютюн. Тя е знак за социално положение. Градската кокотка в „Поручик Бенц“ е свързвана с миризмата на ориган. Това е споменавано толкова често от неопитния писател, че ни става байгън от тази тежка миризма.

Така е и с морфина в „Осъдени души“. Той служи, за да гради образа на модерната дама на сърцето. Уж познаващ „Дон Кихот“, защото думата идалго в романа се среща безкрай много пъти, Димов се нуждае от това само защото чертае образа на модерния рицар. Разбира се, това е рицарят наопаки. Този образ ще се появява на много места и в „Тютюн“. Един шпенглериански образ. Но във висотите на булевардната му клишираност.[19]

Но освен морфин – и ето го отново призракът на научната интерпретация – при Димов ще се натъкнем и на морфин, „съвършено чист, без примеси от хероин“[20], но и на – ето го декадентското, романтическото образно наследство – на цигарите с опиум[21]. Цигарите с опиум като „същина“ на живота на Артиста, като shortcut за този живот. Художника, Поета, лудия Поет. Цигарата с опиум е само първата стъпка от една верига на Марков, за нея са закачени като скачени съдове Монмартър, глагола tener, маестро Фигероа с неговата алегорична картина на модерните грешници.

„Тази банда пренасяше опиум по дългия път между Цариград и Бомбай.“[22] Опиумът тук е червената нишка на геополитическото мислене. Димов работи на едро в това отношение. И това също е черта на буржоазния роман и по-скоро на една негова разновидност - колониалния роман. Употребата на огромни, силно абстрахирани опозиции е толкова значима за него. Изтокът и Западът навсякъде. Французинът и германецът, които воюват в една империалистическа война и се срещат някъде в периферията ѝ, но воюват и за една жена, сключват примирие помежду си в „Поручик Бенц“. В „Тютюн“ подобна среща се разиграва на фронта на идеологическото противопоставяне. В началото – и всъщност докрая в първия вариант на романа – противопоставянето е между социално неравностойни персонажи. Но след редакцията противопоставянето е „класово осъзнато“.[23]

Романът на Димов е един героизиран буржоазен роман. Може би тук е ключът към него – неговите герои са „по-героични“ от героите на романистите преди него. Може би също толкова „герои“ са само героите на Йовков. За да излезе от клопката на буржоазния роман, той въвежда много повече възвишено.

Ако си позволя една още по-едра спекулация, у Димов нямаме съединяване на възвишеното и гротескното, нито на сериозното и всекидневното.[24] Тези проекти са останали назад и встрани. Поточно – първият у нас се реализира чрез повестите на Блъсков и Друмев, а и в „Под игото“ на Вазов. Вторият, класически реалистичният тип роман, няма време да се появи на български. Българският роман по спешност преминава от „неистовата словесност“ направо в модернистичния роман, като успява да създаде дори такива хибриди от авантюрен и модернистичен роман като „Роби“ на Страшимиров. Но като масова култура неистовата словесност е била междувременно сменена от зародилия се булеварден роман. И демократично настроените български автори от епохата на развития модернизъм създават едни мулати от булевардност, роман на идеите (в неговата ляворадикална версия) и колониална атмосфера.

Никола Георгиев ще си позволи да иронизира стиловите възможности или по-скоро висоти на „Тютюн“.[25] „Нищий стилом роман“ – това определение би било обидно за много други произведения от българския училищен канон. Но не и за това. Защото да се иска от Димов стилово разнообразие или дори стилова игра е фундаментална грешка на читателската стратегия. Димов показва способност да употреби различни стилове много малко и то най-вече тъкмо в „Тютюн“. Навсякъде стиловата монолитност определя Димовото писмо. Да се търси у него нещо извънредно по отношение на стила е равносилно на това да се търси стилова иновативност в „Сага за Форсайтови“ или в романите на Арчибалд Кронин.

Стилът на Димов гарантира само височина. Височина, която стига до фалцет.

Проблемът с романите на Димов е, че чрез тях две ключови понятия за романовия канон на модерността – „високо“ и „реалистично“ – са подкопани из основи. Признавайки му място в списъка на канона, българските литературни институции още веднъж си отрязват възможността за изравняване с европейските понятийни стандарти. Както и способността да рефлектират върху тях.

Цитирани източници:

Бенц: Димитър Димов, „Поручик Бенц“, 4-то изд., София, „Български писател“, 1987.

Души: Димитър Димов, „Осъдени души“, 4-то изд., София, „Български писател“, 1968.

[1] Клара и Джек от „Осъдени души“ са сякаш героите на Вапцаров от „Кино“. Тяхното присъствие, винаги гротесково - дотам, че Димов ще си позволи да припише на автомобила им самолетен мотор - е в същата социалнокритическа позиция: те са създадени, за да се сблъскат с представителите на пролетариата. Но най-важното - и при Димов те са като извадени от холивудска кинематографична боза: Клара е „идеално фризирана порцеланова кукла“, Джек „приличаше на професионален боксьор“ (Души, 92). Стилово необигранияят Димов обаче никога няма да успее да удържи иронията и, за разлика от оголващия похвата морализъм на Вапцаров, при него авторовата гледна точка следва като една отблъскваща наивна поанта. Може да се каже дори, че в ироничното отношение към буржоазния свят при него личат следите на онзи мрачен сарказъм, който Чавдар Мутафов и диаболистите въвеждат с частичен успех в българската литература. Но Димов е много по-директен: Клара „изобщо мъчно определяше нещата, поради което я изключваха от компании за бридж. Впечатленията у нея се изпаряваха като лак за нокти и в главата й оставаше само утайката на глупостта“ (Души, 92).

[2] Ст. Каролев в „Изкуство“, 1947, кн. 1.

[3] Ив. Руж. Един премиран роман бр. 148 от „Работническо дело“, 5 юли 1946.

[4] Бенц, 108.

[5] Души, 72.

[6] Каламбури никога не си позволява и авторът. Може би с по едно-две изключения във всеки от романите на Димов. Например в „Поручик Бенц“ на едно-единствено място имаме игра на пряко и преносно значение. Влюбеният Бенц влиза в спалнята на Елена Петрашева, където се натъква на съперника си фон Харсфелд и на друг от постоянните гости на Петрашеви - Андерсон. Бенц и фон Харсфелд са представени за първи път един на друг. „На Бенц се стори, че имената им прозвучаха едно след друго с остър металически тон.“ Този намек за кръстосване на шпаги ще бъде продължен веднага с леко ироничното: „Или може би това впечатление се дължеше на Бенцовата напрегнатост и тишината в стаята.“ А страница по-късно и с една много уместна реплика на госпожица Петрашева: „- Искате ли войната да свърши по-скоро? - попита тя с оная усмивка, която винаги даваше скрит смисъл на думите ѝ.“ (Бенц, 146-148).

[7] Бенц, 126.

[8] Души, 77.

[9] Възвърнатият естествен розов цвят на бузите, естествената скорост на мисълта и тялото, способността на съпротива и най-вече отново силната гордост, воля, а на места и благост.
[10] Бенц, 95.
[11] Бенц, 159.
[12] Бенц, 167.
[13] Бенц, 169.
[14] Бенц, 170.
[15] Бенц, 194.
[16] Бенц, 213-214.
[17] Бенц, 211.
[18] Бенц, 17.
[19] По същия начин Фани Хорн се изживява като съвременен женски Дон Жуан (Души, 122). Тази лесна употреба на големи културни символи обаче е правила по-скоро отлично впечатление на литературните историци - напр. Кръстьо Куюмджиев. „Димитър Димов". Монография. С., 1987.
[20] Души, 37.
[21] Души, 86-87.
[22] Души, 15.
[23] Имаме случай, сходен с описания от Барт в есето „Беднякът и пролетарият" - Р. Барт, „Въображението на знака", С., 1991, 101-102. Там разликата между осъзнатото и неосъзнатото класово различие е анализирано върху материал от филмите на Чаплин.
[24] За тях Ерих Ауербах стегнато пише: „Проникването на екзистенциална и трагическа сериозност в реализма, което наблюдаваме при Стендал и Балзак, несъмнено е пряко свързано с романтическата тенденция към смесване на стиловете, изразена и в девиза „Шекспир срещу Расин"; аз смятам, че смесването на сериозността и всекидневната действителност при Стендал и Балзак е много по-продуктивно, по-съществено, по-важно, отколкото съединяването на възвишеното (le sublime) с гротескното (le grotesque), декларирано от групата на Виктор Юго." (Ерих Ауербах. „Мимесис". М., 1976, с. 475.)
[25] Н. Георгиев „Името на розата и на тютюна („Бай Ганьо" и „Тютюн" - междутекстов анализ)". Изд. на БАН, С., 1992, с. 40.

Мариета Иванова - Гиргинова

ИРОНИИТЕ НА СЪДБАТА

Салонните пиеси на Димитър Димов

„Човек се поправя само, когато насочиш пистолет в гърдите му или започнеш да му се смееш. А смехът предполага умение да се шегуваш“[1]. Тази сентенция от пиесата „Виновният“ на Д. Димов е емблематична за авторовия поглед към света. Тя ориентира към художествената стратегия в драматургичните текстове на писателя, към зоните на комичното, към средствата на смеха и иронията, чрез които писателят ще открехне завесата на своите драматургични светове.

В контекста на културния ни живот Д. Димов приема предизвикателствата на драматургичния жанр, след като е наложил своето присъствие в прозата, след овладяването на сложната тъкан и нива на романовото повествуване. Писателят не изневерява на установената традиция на големите български автори - разказвачи да пишат за сцената, да представят в действие и чрез действие познати конфликти и проблеми от творчеството си. Но драматургичният универсум е територия на други кодове и норми, в която преносът на познатите от прозата дискурсивни нагласи и техники е капан. Драматургията от Ив. Вазов и А. Страшимиров до Й. Йовков и Д. Талев е явно доказателство за успехите и неуспехите на известните наши разказвачи в драмата. В тази посока може да се проследи генетичната връзка, трансформацията на теми и мотиви, на елементи от поетиката, на стилови и образни фигури от прозата към драматургията. Интертекстуалността е територията, върху която се открояват процесите на междужанровия обмен в прозаическите и драматургични текстове на писателя. Направата, скроеността, изкуствеността в салонните пиеси на Димов, които критическата рецепция отдавна е уловила, прозират най-вече на нивото на езика, проявяват се в речта, която трябва да онагледи преживяванията на героя, а те неизбежно се вместват в клишето на масовата литература. В прозата и романите

[1] Всички цитати от пиесите на Д.Димов „Жени с минало“ и „Виновният“ са по: Д. Димов. Том четвърти. Драми, разкази, пътеписи. С., 1981

на Димов въпросът за литературните моди и тяхното дискредитиране е обект на различни прочити. Присъствието *на чуждоземни, екзотични сензационно-приключенски* и мелодраматични елементи е част от корпуса на масовата литература, който откриваме и в драмите на писателя като естествено продължение в стилово и идейно отношение на търсенията му[2]. Прочутият афористичен *оскаруайрлдовски езиков маниер*, отдавна проигран в големите романови творби на Димов, се превръща в основна езикова атракция в неговите пиеси. Като късни текстове в творчеството драматургическите творби диалогизират не само с останалите текстове на писателя, но и с цялата литературна традиция в новата българска литература.

Този тип пиеси заемат една полупразна ниша в нашата драматургия от края на 50-те и началото на 60-те години, когато нормативната социалистическа естетика активно контролира културното пространство[3]. Разглеждането на постановъчните проблеми, произтичащи от различни редакции и цензурни претенции, е показателно за по-деликатната проблематика, която въвеждат пиесите, и същевременно сигнализира за активно работещ социално-културен контекст.

Професионалните казуси, драми, желания, любови, разочарования и в двете пиеси следват образци от ниските и тиражирани етажи на масовата култура и литература, на булевардно-сантименталното и сладникаво следобедно четиво. Life story на Нина с американския офицер или на държавния чиновник Борис с бившата хай-лайфна дама Мери от "Жени с минало", любовта на Глафира с Петрински и любовните триъгълници, в които се замесват героите от „Виновният", са изцяло в жанровата тоналност на мелодрамата. В стила на популярната литература попадат и героико-романтичните жестове, проява на любов, жертвеност и благородство на редица герои с нелегално минало от двете пиеси - интимните преживявания на персонажите - образци на висок морал и нравственост като Катя и Ана, Велизар и Теодоси

[2] Формите на масовата литература и тяхното присъствие в прозата на писателя са изследвани в статиите на О. Сапарев. Парадоксите на Димитър Димов. - В: Литература и интерпретация.Пловдив, 1988, с. 80-87 и Г. Тиханов. Романите на Димитър Димов и традициите на българската проза. - В: Тълкувания. Текстове върху българската литература след Възраждането. С., 1994, с. 76-81

[3] В своето изследване „Театър и тоталитаризъм". С., 2000 г., Лиляна Станчева прави панорама на „българската социалистическа пиеса" на сцената на Народния театър, която позволява да се реконструират и открояят десетилетните търсения в българската драма и сцена.

са изцяло в регистъра на нравствения максимализъм и самопожертвователност - отражение на една нова литературна вълна след Девети септември, която стилизира героичните сюжети на близкото историческо минало.

Светският разговор

Единодушно е мнението на изследователите, че първите две пиеси - *„Жени с минало“/1959/* и *„Виновният“/1961/* показват едно ново явление в нашата литература - това е пиесата на *светския разговор*, добре позната от френската и английска драматургия от края на миналия век[4]. В нея диалогът вече не обективира *„душевният живот на драматическите лица, той се отчуждава от субектите и се проявява като нещо самостоятелно. Диалогът става светски разговор“*[5].

В салонните пиеси на Димов бликащият от остроумие и ирония блестящ светски разговор между персонажите е център на словесното действие. В този разговор се въртят постоянните салонни теми: за личния и обществен морал, за стойностите в брака, за прочутата еманципация, за личната свобода и нравствена отговорност през съвестта. Дори изживяването на любовта - основен мотив в двете пиеси, се свежда до нейното изговаряне и деформиране, превръща се в борба за надмощие между мъжките и женски светове, в словесно дуелиране, в повод за бляскава проява на ерудиция и начетеност на самовлюбения Аз. Светският разговор хвърля комуникативните си мрежи в плиткото, в актуалните теми на деня. В него се оглеждат нравите на една епоха, събрала в себе си няколко поколения представители на различни социални общности. И тъй като *„светският разговор няма субективен източник, той не може да характеризира никакви хора“*[6] а отвежда към типа говорене на определена, детерминирала проявите на персонажа обществена група, към проявите на даден социолект. Зад изящната словесност и повтаряща се реторичност, зад уеднаквената стилистика се узнава манталитетът на различни социални типове. В езиковия изказ на героите се оглежда речевата практика (целият vocabulaire) , характерна за топосите, от които героите идват и които обитават. Те са маркирали поведенческите им и словесни прояви. Само чувството им за игра и ирония позволява тяхното дистанцирано усвояване и разкриването на едни или други негативни черти от реалността им. В „Жени с минало“

[4] Л. Тенев. Драматургът Димитър Димов. – В: Димитър Димов. Цит. съч. с. 396-397
[5] П.Сонди, П. Теория на модерната драма, С., 1990, с. 67.
[6] П. Сонди. Цит. съч., с. 67-68.

и „Виновният“ присъства речевият стил на буржоазно-еснафските среди, с техните празни и безсмислени разговори в салона за следобедните журове и чайове (съвършен в това отношение е езикът на хай-лайфната дама Мери, неговия комично травестиран вариант предлага свекървата Деспина). Носители на езиковата стратегия, характерна за литературните общества и кафенета, демонстрират писателят Кръстанов (*„В нашите отношения се преплитат винаги шеги, ирония и може би-добро настроение“*), художницата Глафира и поетът Велизар. Словесният ресурс на партийните общности се онагледява в езика на партийките Катя и Ана, а моралистичният патос и осъждането им на редица човешки слабости и пороци сякаш е снет от сказка на читалищно събрание. По този начин салонните пиеси на Димов разкриват не само нравите и отношенията в дребнобуржоазните салони и гостни, но и тези в литературно-бохемските среди, познати от многобройните литературни групировки и приятелски кръгове, в новосформиралите се партийни морални съдилища и чиновнически апарат - т. е. периметърът на изобразената събитийност е много по-широк от случващото се в хола на Борис и проф. Петрински. На езиковия регламент в общуването в салона-гостна (характерен със своята лицемерност и условност) и на партийния кръжок (известен със своята идеологическа демагогия) се противопоставят интелектуалните словесни игри (характеризиращи се с иронията, парадокса и афоризма) на литературното кафене или художническото ателие. Не случайно ателието на художницата Глафира е място на опиянението от изкуството, на фатални страсти и горене, на проявите на декаданса и разрушението. То е извън социалните принуди на реда и морала и случващото се в него се квалифицира от проф. Петрински като нездраво, порочно, егоистично от момента в който самият той от нарушител на реда се превръща в негов ревностен блюстител.

И в двете Димови пиеси се разиграват ирониите на съдбата. И ако в първата пиеса тези иронии са в рамките на комедийното и мелодраматично литературно-клише (службогонството на Мери и драмата на Нина), то във втората пиеса комедията отстъпва място на драмата. По ирония на съдбата ролята на режисьор-коментатор на този тип спектакли (комедии) изпълнява „салонният лъв“, „дендито“, ироничният присмехулник и скептик, чиято декадентска аморалност е повече литературно явление, отколкото житейско случване. Димов залага на ефектната фигура на скептика, на българския тип „денди“ - персонаж, познат от буржоазните

салони и литературните кафенета. Но в неговите пиеси класическият уайлдовски тип ироник е комично снизен и травестиран. Първата му проекция - в образа на писателя Алипи Кръстанов (*виртуоз в играта с думи, хирург на човешката душа*) - е твърде литературна. Този тип герой е прекалено универсализиран, лишен от индивидуалност, изчистен от уникален, личен свят - дори любовта му към Нина сякаш е дошла от поредния сюжет, който конструира съзнанието му. Неговата житейска философия го поставя винаги в метапозиция спрямо останалите. Поведението му се доближава до това на ироника-теоретик, който сам създава правилата, по които да го възприемат другите, който владее думите и умело жонглира с техните значения. Хирургът Петрински от „Виновният" е негово по-усложнено продължение. Ирониятa при него прераства в бездушие и цинизъм, които го карат да гледа на всички (не само на жените) като на *„опитни животни"* в лаборатория. *„Парадоксите у него са димна завеса, зад която си играе с хората, както му е угодно"*. Дори донжуановското поведение на двамата герои от миналото е обект на комично демаскиране. Носители на вечно съмняващото се и иронизиращо самосъзнание, застанали отвъд доброто и злото, демонични в своята откровеност и циничност с чуждите и собствени слабости и пороци, този тип персонажи се явяват проводници на сатирично отношение към действителността. Димов умело вгражда в пиесите си различни литературни образци, стилове и почерци, за да ги разгражда с изисканите средство на хумора и иронията.

И двете пиеси, можем да причислим в жанрово отношение към модела „piece bien faite" (*добре скроена пиеса*). В него освен добре балансираната персонажна система и структурна уравновесеност на действието можем да открием експлициран в текста проблемът за „скроеността", за ролевата функция на героя, за неговата маска, зад която прикрива догматизма или аморалността си или отива на другия полюс, на явното деклариране или жонглиране с тях[7]. Житейските си позиции и възгледи, удобствата или неудобствата на съществуването, *ирониите на съдбата* (както много често определят случващото се с тях персонажите на Димов) се превръщат в обект на комично разиграване. Основните персонажи-режисьори на разиграваните спектакли в салона за гости като писателят Алипи Кръстанов ("Жени с минало") и професорът-хирург Харалампи Петрински ("Виновният") постоянно демонстрират своето забавление - игра

[7] Л. Тенев открива „ известен „механизъм" на действието, на строежа на действащите лица" в цитираната статия.

с чуждата или собствена драма. Така играта се превръща в основен структуроопределящ елемент на драматургичното действие.

Темата за комедийното прошива различните структурни нива на пиесите - от пристрастната дискусия върху социални и етични проблеми до натоварените с идеология спорове за ролята на личността в новото общество и необходимите социалните надежди. Тя е търсеният фокус, през призмата на който се осветляват нравите в *преходния период* от социалистическото общество. Комедиантството се превръща в идеен пласт от играта. А негово основно езиково оръжие се явява иронията. Иронията е проява на интелектуалност, духовитост и дистанция. Мислещите Димови персонажи постоянно изтъкват интелекта и ума като основно средство за изход от всички ситуации. Рациото сякаш стои отвъд категориите за добро и зло и ситуира човешките постъпки и действия в един доста широк битиен контекст, в който дребнотемието и ограничестта на бита се разпадат. Ироничният поглед към света предлага дистанциран и овладян подход, дава възможност да се види действителността в цялост и да се открият недостатъците й - което го прави особено продуктивен светогледен модел. Ирониците се дистанцират от реалността и я подлагат на иронично демаскиране, като изтъкват нейните недостатъци и свободно боравят с едни или други нейни страни. Те владеят амбивалентността на езиковия изказ. В тяхното общуване удоволствието от езиковата игра е водещо. Ирониците най-често препращат персонажа към даден тип, според постъпките и действията му - на *любовника, кариериста, бюрократа, измамника, поддържаната жена, ироника, наивника и т. н.* И в двете пиеси се извършва причисляването им към определен психологически или социален тип. Класификацията смесва черти от етичното, психичното и социалното.Тези твърде едри маркери загатват за определен порок, недостатък или слабост, които не засягат екзистенциалните опори на живота. Според правилата на класическата комедия играта трябва да бъде забавна и поучителна. Режисьорът-резоньор от първата пиеса Кръстанов и неговата асистентка Мери постоянно иронизират и демаскират сериозността и значимостта на случващото се: *„Е, изиграх комедията чудесно, нали?; Жертвата иде, ще я застреляте ли веднага?; Играем „ва банк“; Аз ще разкрия първа картите си; Нямам нужда от суфльори; Да,драматасвърши!...Настъпва катарзисът... (Патетично). Не се ли усещате всички някак пречистени? Сякаш дъждът на бурята изми душите ни...“* Така събранието-другарски съд от финала на пиесата се превръща във водевилна игра -

шантажът на бившата хайлайфна дама Мери и настояща секретарка в министерството е разкрит, маските са свалени от самите участници в играта, пороците са разобличени. Въпросът за вината остава да виси безпомощно във финала на пиесата като излишен реторичен жест, дошъл от друг тип разиграване на познатия сюжет. Моралистичният патос е иронизиран от условността и показността на действието. Драмата така и не се разгръща - податки за драматизъм има само в историята на Нина, но те са с мелодраматичен акцент[8].

Играта приема неочакван развой във втората пиеса на Димов. В нея комичното е на път да се превърне в истински драматично. Не случайно самото заглавие на пиесата „Виновният" носи определен моралистичен патос. Комедиантът в този познат спектакъл професорът-хирург Петрински (виновният за разиграните човешки драми) е постоянно разобличаван. Подтекстовостта на неговите реплики е прозрачна. Парадоксът се превръща в прикритие на арогантността и цинизма му, на разрушената човечност. Ирониятa е очарователен подход към света, но тя губи своето въздействие, когато прерасне в скептицизъм и нихилизъм. Играта е поучителна и забавна, докато оглежда и демаскира недостатъците на преходното време (другарският съд-събрание, който трябва да послужи за морален коректив на поведението на персонажите, разобличаване на пороците и слабости), но се оказва опасна и разрушителна, когато опира до неизказаните драми на героите, до личните им светове, в които има гавра, болка, подтискана човечност и безнадежност. В този смисъл втората пиеса на Димов развенчава образа на *ироника-скептик,* на *„полезния за човечеството автомат",* на известния хирург Петрински, който *„живее само чрез себе си и за себе си".* Виновността му за разбитите илюзии и човешки драми на Глафира, Велизар, Теодоси и Ана е в егоистичния му нрав, продукт на образованието и средата му, на дребнобуржоазното общество, релативизирало ценности и стойности (*на света, където всичко, дори любовта, можеше да се купи само с пари).* Светът на миналото, на богатството и охолството, на буржоазните салони е представен чрез познатия ни от романите на Димов демоничен образ на злото и пагубното. Той отравя чистите чувства и пориви на героите (*"Това бе отровата, която ти през оная гладна студена нощ вкара в душата ми!* - ще сподели в своята изповед Глафира - *Отровата на твоя банален, парвенюшки, жаден за пари свят. Който превръщаше*

[8] "Оттук и усещането за известен "механизъм" на действието, на строежа на действащите лица"- споделя Л. Тенев в цит. статия

красотата на човешките чувства в оргия на разврат.“), като унищожава дори своите ревностни идеолози. Метафоричните редове за отровата и болестта обясняват произхода на личните травми и драми, разчитат ги като неизбежен резултат от социалноисторическите катаклизми - *“Този свят беше наистина болен; Ние унищожихме този свят, но трупът му се разлага и продължава да трови със зловонието си въздухът около нас!“* Социологизаторският прочит на вината е от гледна точка на социалистическа идеология, която предлага своята социална теория за обяснение на миналото, на деформациите и болестите във света от вчера. Димовите персонажи развенчават речника на старото буржоазното общество, за да легитимират един нов речник. Тук вижданията на Ричард Рорти за иронизма като понятие и ролята му в либералните стратегии обяснява ироничния подтекст в пиесите. Според философа *„Това, което споява обществата, са общите речници и общите надежди. Речниците обикновено паразитират върху надеждите - в смисъл, че основната функция на речниците е да разказват истории за бъдещи придобивки, които ще компенсират днешните жертви.*[9] В тази посока са финалните реплики на Катя от „Жени с минало“ и на Ана от „Виновният“, носещи идеята, че човек трябва да разполага своята малка човешка драма в контекста на голямата история, за да има обозримост върху нея, а оттам и възможни варианти за лично спасение. Потвърждение на този светоглед са житейските избори на Ана, Велизар, Теодосий, Глафира. Техните състояния не могат да бъдат обяснени с поучителните сентенции и афоризми, с речниците на миналото и настоящето. Те илюстрират тясното взаимопроникване между личните и социални светове в оформянето на уникалното в личността. В този пункт на драматурга му трябва друга жанрова стратегия, което създава усещането за художествена непълноценност на драматургическите му текстове.

Комичното

Комичното в двете пиеси се движи в границите на един широк диапазон: от фарсовото и безобидното в дискредитиране на различни страни, от така наречения *преходен период* в социалистическото ни общество до трагичните иронии в човешкото битие, в които се оглеждат драмите на обикновеното човешко съществуване. Авторът никъде не скрива театралността, идеологическата показност, с която декорира словестното и

[1] Р. Рорти. Случайност, ирония и солидарност. Критика и хуманизъм, С., 1998, с. 115.

действено поведение на своите герои, за да покаже в един момент беззащитността на Аза, драмата на личността, останала без удобните протези на миналото и разочарована от идейните доктрини на настоящето. Разположени между фарса, мелодрамата и истинската драма, човешките конфликти оголват до болезненост проблемите в социалната общност, за да разкрият изчерпаните форми на един отминал исторически етап от съществуването ни, но и разочарованието от новите реалности. Маскарадното разиграване на проблемите в салона-гостна онагледява марионетъчния механизъм на честите ни историко-културни прекроявания. Салонът-гостна (затвореното пространство) се превръща в пространствена метафора на затвореното живеене (егоистично, дребнаво, еснафско). Уайлдовият почерк е най-удачният и легитимен трансфер на трагикомичната илюстрация на нравите. Композиционните и типологични сходства между пиесите на изтънчения английски комедиограф на нравите и неговия български събрат отдавна са твърде обстойно осветлени от критиката[10]. Сходствата са не толкова поведенчески и ситуационни, те са на дискурсивно равнище и трябва да бъдат анализирани на нивото на идентификация на персонажа, на начина, по-който той възпроизвежда света. Комичното е в травестиране образа на българския „денди", на типа ироник и скептик, дошъл от буржоазните салони на царска България и запазил своя философско-ироничен рефлекс към света на новото социалистическо общество. Тази проблематизираща гледна точка към света обаче е опасна и взривоопасна, неприемлива за нормативизираното мислене. Затова финалите на пиесите завършват със задължителния *happy end,* в който новият социален строй предлага свой морален рецептурник за личностно и социално оцеляване, свой оптимистичен социален сценарии. Но дори когато ирониците са разобличени, иронията продължава да се усеща в драматургичния текст. Тя идва от амбивалентността в човешкото битие, от далновидния размисъл на писателя върху основни битийни категории - ограничеността и дребнотемието са продукт не толкова на кройката на общество, а на търсенията и светогледа на самата личност. Димов сякаш пророчески се усмихва зад ироничната риторика на своите герои, провидил краха на идеологическите и социални утопии на всяко едно историческо време.

[10] Вж. Л. Григорова. Драма на парадокса. С., 1993, с. 144-155. Изследователката разглежда типологичните сходства между драмите на О. Уайлд и Д. Димов.

Скроеността

„Скроеността“ в пиесите има различни нива на проявление - тя не е само в превъртането и обезсмислянето на идеологическата нормативност, в социокултурните маски и литературни почерци. Тази направа има много по-дълбоки нива на проявление. И именно оттук могат да се изтеглят нови смислови нишки към пиесите на Д. Димов. Да се потърси в тях лицето на кризиса, неизменна част от обществения и културен преход в българското социалистическо общество през 50-те години, в който маските се слагат, езиците се уеднаквяват, чувствата се скриват, а личностните светове стават зона на театрално разиграване.

В пиесите обект на комично разнищване са не личните драми, а глупостта и пороците. Човешките постъпки и преживявания са само материал за извличане и осмиване на човешките пороци и слабости. И в двете салонни пиеси героите на Димов много често се виждат като комедианти, участници във фарс, обсъждат своята роля в обществената комедия на нравите, разсъждават върху идейната и естетическа същност на комедиантството - *„Комедиантството е древно изкуство! Без него светът не би могъл да съществува; Човек се превръща в неприятел на хората, ако почне да се сърди на глупостта и пороците им; Човек се поправя само когато насочиш пистолет в гърдите му или започнеш да му се смееш. А смехът предполага умение да се шегуваш.“* Тези и подобни сентенции са част от речника на героите. Те характеризират не само светогледа на субекта, но загатват и за амбивалентността като основна езикова стратегия. Амбивалентността е заложена на различните нива на драматургичния текст - от привидното благополучие в брака до крайната противоречивост в езика и действията на основните персонажи.

Героите на Димов не притежават широтата на погледа на големите ироници-романтици. Техните оръжия са словесният парадокс и каламбура, които придават на словесното действие ефектност и провокативност. Двойствеността в говоренето на ирониците не е натоварена с по-дълбинен подтекст, както примерно се случва в класическата реторика. Провокациите към събеседника са прозрачни, много често веднага се разчитат и посланието бързо разгражда своята многозначност. Иронията е спрямо човешки недостатъци и слабости - тя засяга обществени нрави и социокултурни клишета. Двойнствената езикова стратегия на парадокса затваря действието в самодостатъчността на *словесните игри и двубои* в салоните за гости. Разиграните лични драми не

променят изцяло мисловния или ценностен свят на участниците в действието. Те служат за *представяне* на нравите в едно *преходно време*. Не случайно заглавията на двете пиеси отвеждат към територията на нравствената проблематика, към въпроса за вината, който има своите личностни и институционални измерения във времето на *прехода, на формиращото се ново социалистическо общество*. Драматургичният текст разиграва като в театър онези свои звена, които очертават моралните пукнатините между „света от днес" и „света от вчера", между персоните от *миналото* и героите от *новото време*. Този тип опозиция *минало-настояще* има различни смислово-структурни равнища на проявление. Декадансът на старото (буржоазна общество) и неговите литературни образи, както и героизацията на новото (социалистическо общество) и неговият патосен декларативен езиков маниер са обект на комично демаскиране. И в двете пиеси героите са активизирани по отношение на своето миналото: една група от тях (тези, на които то тежи с различни социални или морални прегрешения), които искат да го скрият, заличат, прекроят и други, които постоянно търсят нравствена и социална опора в него. При всички настоящето е комично или драматично поле за промяна, за развитие, за намиране на нова реализация на личността. Проблематично е не миналото на героите, а тяхното настояще, проблематични са ценностните им устои и виждания, проблематична е тяхната идентичност. И тук стигаме сякаш до основните питания на Димов - а те са народопсихологически и опират до типа промени в социално-политически и икономическия живот и тяхното влияние върху Аза. Зад играта наднича една остра и болезнена проблематика - за бездните в психиката и бита на хората, отварящи се при сериозни политически и социални трусове. Комедиантството е повърхностният слой, зад него се оглеждат травмите и драмите на личността от едно преходно време. Комичното остава на повърхността, превръща се във външен слой, в защитен рефлекс от поведението на героя. То трябва да скрие драмата на идентичността, която в един момент напуска охранителните зони на ироничния изказ и става част от драматично стилизиран сюжет. *"Личният живот на човека може да тече на повърхността си мирно и тихо, а някъде в дълбините му да бушува водовъртеж"*. И когато този водовъртеж започне да излиза наяве, иронията трудно може да удържи в своите рамки случващото се. По-скоро тя се модифицира в трагичната ирония на романтиците, задаващи сами критериите, по които ще ги съдят следващите поколения.

Започнал като комедийна игра и фарс, разводът на Петрински с Ана увлича всички в една непредвидима ситуация, която постепенно води до разпад на трите приятелски семейства. Мнимият развод се превръща в истинска драма за редица участници в действието. Комичното дори в своя сатиричен вариант губи почва под краката си и на негово място се настанява обикновената човешка драма. А тя привлича друг език, в който самоиронията се заглушава от емоционалните състояния на гнева, болката, унижението, самотата... Тук героят прибягва до изповедта като средство за оголване на своите вътрешни светове. Изповедите на отделните типове герои отвеждат към различни биографии, идейни и морални позиции, които в миналото са били сговорени от една идеологема, чийто нравствен патос в настоящето отново се опитва да проработи и ги помири... Изповедта на Теодоси отключва един нов пласт в пиесата, в който комедиантите напускат ролите си и се разиграва процесът на болезнена идентификация: *„Да, всичко е комедия! Комедия е, че ти се боиш жена ти да не направи това, което някога си вършил сам! - (обръща се Теодоси към Петрински, ...а после към Мария - б. м.) Комедия е, че ти се влюби в блясъка му на учен, а сега го виждаш, че по отношение на теб е по-тъп от животно! Комедия е, че аз изпитвам едва сега щастието на любовта, което трябваше да преживея в младостта си! Комедия е, че Велизар е измамен съпруг, че Глафира е била твоя любовница, че аз искам да се разведа! - Гневно - Само едно не е комедия: че старият, противният свят на парите, насилието и глупостта е наранил по един или друг начин душите ни! И затова всичко между нас сега изглежда така* ***уродливо и смешно****! Но нима ти,* ***ироничният*** *- посочва Петрински - ...нима ти,* ***ученатa*** *- посочва Мария - ...нима Велизар,* ***измаменият****, Глафира,* ***поддържаната жена****, аз,* ***любовникът****... не сме имали други мечти, друга цел в живота си? Нима горчивият смях... задоволената суетност... физическото обладание са върховете на нашата радост? Не! Човек се ражда за много повече!... Постъпките ни могат да изглеждат повече или по-малко смешни, но нищо от това, което става в душите ни, не може да се нарече комедия!“* Самият герой излиза от играта и отрича комичния характер на случващото се с него. Разколебаната му идентичност отвежда към драматичното. В този пункт става пробивът в комичното, навлизането в други територии. Забавата, духовитостта и игривостта се заменят от болезнения анализ и саморазголване на душите. Играта е приключила, на нейно място идва опитът за мъчително самопознание и изход от създалата се ситуация. В такива редки случаи личното и уникалното успяват да

разкъсат марионетъчния механизъм, конструирал мисленето и езика, действията и постъпките на персонажа по определен модел. Той успява да се освободи от мисловното и езиково клише на типа и смело да разкрие своята истинска самоличност. На фона на празното светско *дърдорене* като в криво огледало се оглеждат нравствените пориви и деформации у личността, разбунтувала се срещу моралните и социални регламентации на общността в защита на своето човешко достойнство. Този бунт, намира израз в образите на Теодоси и Глафира. Бунтът на последната разкрива метаморфозата с личността, която сваля маската на светския тип - на *хитра и безскрупулна жена*, готова с цената на всичко да постигне своите цели. Нейният образ е смело предизвикателство към еснафския морал и лицемерно семейно благополучие. Поведението на героинята е емблематично, а изповедността ѝ работи в режим, освободен от социални и морални принуди. Образът на Глафира е сякаш подобрено издание на ред други образи (на Кръстанов и Петрински, на Мери и Нина) в различно отношение. В нейната шокираща *добрия тон,* горчива и същевременно изкусителна изповед се оглеждат дискурсивните нагласи на Димовите фатални жени, сложни и противоречиви в стремежа си да реализират истинската си същност, своето право на избор и свобода в любовта. Правдивостта на нейната изповедност разрушава предварителните принуди в езика, предава житейската драмата на едно свободно интелектуално самосъзнание, представящо сюжета за блудницата като стратегия на мъжкия свят за господство. Героинята ще се саморазголи докрай в анатомическия разрез на своето минало, без свян и илюзии, с горчивина и болка. В стила на ирониите на съдбата темата за живота-комедия се трансформира в темата за живота-подигравка. В своя бунт и защита на човешкото си достойнство Глафира разрушава еснафските конвенции на морала и езика. Тя е готова да поеме отговорността за своя минал живот, да плати компромисите и грешките в настоящето, да предложи изстраданата нравственост на обичаща и свободолюбива личност на изкуството. Не случайно професията на героинята (намек за по-различния поглед на художника към света) стратегически присъства в нейната изповедност като способност за метафорични съотнасяния и естетизация на житейското. Акварелите на Гоген придават на биографичния разказ загадъчния привкус на един чужд свят, изплъзващ се от контрола на познатото и обичайното. Този образ сякаш продължава да излъчва декадентски изтънченото и интелектуално обаяние на Елена Петрашева, Фани Хорн и Ирина.

Драмата на Аза, изправен пред други обстоятелства в живота си, осветява по нов начин личните светове на Ана, Теодоси и Велизар. Уютът на предишните образи, на миналите и настоящи привидности се разпада и изборът на личността зависи от ефективността на новите речници. Към края на представлението маските падат и комедиите се превръщат в прости човешки драми. Парадоксите не могат да скрият нищо, изповедите се увеличават. Идват самотата, празнотата, очакванията, разминаванията. На финала в неизкоренимата ирония на гласа на професора-медик се прокрадва тъга и несигурност. Героят-режисьор е сам, без удобната протеза на играта-забава и смеха. Професорът по анатомия е разобличен и изоставен от всички, а в думите на Ана вместо утеха и подкрепа читателят разчита поредния ироничен обрат в живота му - *„Човекът е като феникс, Харалампи! Може да се роди наново от пепелта си.“* Такова ново-раждане е знак за продължаващата житейска шега със скептика, чуждо на житейската му философия и нрав и може би невъзможно. Ремарките загатват за всевъзможен обрат, за продължаващата игра между привидност и реалност. Тази заложена двойственост в езика и действията на персонажите е търсената художествена стратегия от автора. Амбивалентността в драматическата комуникация е опит да се излезе от клопките на светското общуване и унификация на персонажите, направили трагикомичен порива на личността да се самоопредели, да излез от капана на нормативните културни и социални жестове. Тя е форма, в която се загатва за интимното желание на персонажа да изговори неизразимото, забраненото или отместено от ежедневието дълбоко Аз, да огласи невидимото за Другите.

На сюжетно ниво и двете пиеси тръгват от феминистичния вариант на Вазовите службогонства и опират до мелодраматичното клише в драмите през 30-те и 40-те години. Те иронизират трагикомичните усилия на цяло десетилетие в българската драма, което трябва да легитимира новите идейни и естетически насоки в литературния процес. Придържането към всякакви крайни тези и постановки е трагикомично - това е посланието на мислещите Димови герои.

Борис Минков

РЕЖИМЪТ НА КОНВЕРСАЦИЯ В „ЖЕНИ С МИНАЛО“

Още в началото, непосредствено след техническата уговорка, че ще става дума за т. нар. „светска конверсация“, сведена по конотативни и технически по отношение на текста причини до „конверсация“, е необходимо да се заяви и защо това понятие би могло да бъде важно за прочита на една българска пиеса от края на 50-те. Първо, защото предизвиканата, дори конструираната от този режим езикова индиферентност в съчетание с отслабването на индивидуално-субектното обяснява разпада на специфичното драматургично действие. Второ, защото характерното отместване на Димовите герои от класическите дендита и позьори може да ни даде повече информация за спецификите на българската литература (в случая драматургия), отколкото дежурната „народопсихологическа“ следа. Трето, защото описването на конфронтацията на социолектите би следвало да е далеч по-честна изследователска хватка от ровенето в даден „характер“.

Конверсацията може да се определи като колективна езикова употреба, която е културен продукт на свободното време, на финансираното чрез акумулиран капитал време за удоволствие. Този тип общуване се свързва с природата на символно-лингвистичния капитал (Пиер Бурдийо), който не притежава познавателна, морална или политическа, а единствено разменна стойност. Участникът в светската конверсация се стреми да увеличи своята стойност (тоест собственото си светско потребителско търсене) чрез умели завършителни формулировки, изненадващи обрати на речта, крилати думи и престижни цитати, използвани в подходящ момент, брилянтни апострофи и контрирания. На основата на светската конверсация компаративистът Петер Цима провежда сравнителен анализ между драмите на Уайлд и Хофманстал, отбелязвайки като основен белег на този режим тактически оптималното прилагане на определен вокабулар (например философски или научен) в контраст с функционалното му (познавателно) реализиране. От тук тръгва и пътят на настоящото съчинение към „Жени с минало“.

За да се постави проблемът по този начин, не е достатъчно да се посочи някъде из текста на пиесата присъствието на изброените по-горе белези, а е необходимо и да се очертае социолект, който да отговаря на тях. Основанията за описването на пораждаща типично конверсаторския език ситуация са свързани главно с присъствието на писателя Кръстанов в пиесата. За проработването на тази ситуация обаче свидетелства фактът, че когато Кръстанов увлича във вихъра на своите едновременно празни и ефектни, според общото признание, слова, останалите не само приемат играта, но и се групират въз основа на нейните правила. Светското групиране обаче непрекъснато губи легитимност, а неговият инициатор става все по-„отрицателен“. В последна сметка и самото понятие за светско е принудено да мимикрира, например в централния евфемизъм „жени с минало“. Смисълът на самата конверсация се изгражда от наличието на обмен между групите. Наред с класическата опозиция „група на произход - референтна група“, която е свръхактуална в „Жени с минало“ отново заради разделянето на „преди и сега“, при това в съчетание с крайно належащия избор на групова принадлежност в сегашното, хронологичната бразда опитва сама да конструира групите („новите“ и „старите“ хора). Този привидно категоричен белег обаче се оказва не функционален, а чисто комуникативен. В началото на първо действие, когато жените с минало Нина и Мери са все още класическа двойка на информативно-делово женско приятелство, те определят Кръстанов като „по убеждения от новите, по начин на живот - от старите“. И ако за едната приятелка (Нина) това е изцяло морална класификация, за другата (Мери) то е необходимото, влизащото в задълженията на добрата приятелка, подаване на реплика за непосредствено установяване на контакт („Значи също като мене.“). Сигналът, че двете говорят на различен език, дава информация за това, че до голяма степен пиесата е решена още преди да бъдат поставени съществените въпроси в нея. След като подобни сигнали се натрупат в едно твърде голямо количество, започва гонениците между привидни принадлежности. Задейства се едно верижно разобличаване, чиято крайна цел не се вижда, а непосредствените цели са свързани неизменно със злепоставянето на намиращия се в съседство. Само малко след като са си говорили за интересните мъже, приятелките са преминали към следваща, по-изострена степен на светски контакт, за която Мери е въоръжена със саркастичен цитат: „О, зная! За вас човек звучи гордо!“

По същия начин и партията измества присъствието си в пиесата от крайна към междинна, разпределителна група, която във всеки момент може да злепостави този, който се намира в съседство с нея. Ловките - като писателя Кръстанов - влизат и излизат от нея, когато си поискат, или по-скоро когато си наложат добро поведение, което правят в случаи на крайна комуникативна нужда. Показателно е признанието му, идващо вече в края на пиесата, когато той е изхвърлен извън центъра на комуникиране, че служи на партията дори когато се забавлява. Останалите, съзнателните, знаят, че това не е самоцел. И наистина, с изключение на Катя всички са или склонни да използват статута на партийното членство като трамплин, или са лесни жертви на техния шантаж. Междинната група на партията представлява един добре изгладен механизъм на трансмисия, служещ за получаване на информация и нейното задължително еднопосочно предаване. Добре застрахованата и привидно защитена еднопосочност прави осигурената от партията позиция твърде изгодна от гледна точка на комуникативната стратегия. Макар и парадоксално на пръв поглед, задържането в тази позиция изисква минимално стилистично отклонение от онези салонни реплики, които разчитат на изкусното финализиране и афористичното възражение.

Практиката на разколебания салонен лъв Кръстанов показва, че излизайки извън рамките на нулевия като степен на информативност език от бившите „литературни кафенета" (ако използваме неговото самолокализиране в самата пиеса), той веднага е изложен на опастност от грешки. „Мястото на тези, които се подвеждат, не е в партията"- съобщава с финализиращ апломб Нина на Кръстанов, имайки предвид изпуснатите от него пред идеалната изнудвачка Мери сведения, които биха могли да представляват добра поддържаща интрига на действието, ако не действаше режимът на конверсация. Може да се твърди, че жената с минало Мери представлява изпълнител на наказателни присъди срещу всеки, който се отклони (нарочно или поради „подвеждане") от системата на светска конверсация с фрази, носещи нещо различно (или по-скоро нещо повече) от стремежа за добро езиково пласиране и самопредлагане, ефектно имитиращо деловитост и прикриващо биографичните подробности именно зад паравана на мнимата деловитост.

Очевидно е, че изпълняването или дори изпълването на длъжността секретарка представлява бъдещето на жената с минало. Непрекъснатото говорене за нейните качества не е някакво обяснение, мотивиране или портретиране, а същността на

демонстрирането на комуникативния потенциал на активната от гледна точка на езиково стиковане двойка „шеф-секретарка“, като при това в случая двамата принадлежат към максимално подхождащи си една на друга изходни позиции: мъжът е техничар, „който никога не е изморявал паметта си с други книги освен технически“, а жената е бивша богата дъщеря с доказано като съмнително поведение. Прави впечатление, че към всички онези податки, маркиращи ситуацията на пораждане на светска конверсация още в първото действие, се прибавя силно експлоатираната по-късно формула за стилистичната конверсационна уместност единствено при жените с впечатлителен външен вид и мъжете с пъргав ум.

Наред с жената, която стриктно, както подобава на природата ѝ на секретарка, санкционира с шантажиране всяко поведение, различно от светското безполово (в смисъл на непродуктивно) бърборене, добрият анатомически вид – а с него и секретарският рефлекс, не отминава и останалите жени в пиесата, като изключение от тази схема е не признатата за автомат комунистка Катя, а монтираната сякаш от „Криворазбраната цивилизация“ свекърва Деспина, която единствена не крие нищо, не притежава нито някаква красивост, нито ум, нито минало, и която единствена не обръща внимание на очевидните си поражения на полето на словесните дуели, които тя вижда погрешно като победи именно заради различния си, отдавна проигран езиков код. Ежедневният език, с който делничната жена си служи, също не е лишен от фигуративност, реторически жестове и стремеж към финално усилване. Напротив, стремежът към ефектно завършване на фразата тук е по-силен от този при светското общуване, тъй като е неприкрит. Тъкмо като неприкрит и „естествен“ обаче той не изпитва острата нужда от опосредстване, от участието в размяна, която може да го приведе в легално обръщение. На извиращите от сърцето на Деспина народностни синкопи („С майка си ту на английски, ту на френски“) писателят Кръстанов безпроблемно отговаря подобаващо „Къде е Мери, къде е Нина... ?“ Знаем обаче особено от самия професор Димитър Димов, че когато става дума за топографска анатомия, „трябва да се избягва употребата на някои изрази от всекидневния живот, които важат само за определено положение на тялото, като „горе“ и „долу“, „пред“ и „зад“ . Гъвкавостта на домашните животни (в това число качествените жени и на остроумничещите писатели), идваща, както е прието да се казва по онова време, от начина им на живот, изисква „вътрешни“ анатомични понятия. Кафето и кексът не говорят по

никакъв начин за домашното възпитание, както и неправилно произнесеният от свекървата „файфлог“ не служи за „хапване“.

За изненада на наказващата отклоненията от режима на конверсация Мери, последователната комунистка Катя е също, подобно на нея, с „опасен“ външен вид. Вероятно за изненада на някои историци на литературата тази ненадейна красота е твърде обстойно проблематизирана в самата пиеса. Ако приложим обаче очертаната по-горе схема на тактическо разгръщане на конкретен профилиран вокабулар, отличаващ се с липсата на субективен произход и липсата на обективна цел, тази красота идва в потвърждение на формулата на „Жени с минало“ за оптималното мъжко-женско присъствие в режима на разговаряне. Катя е наистина автомат, както твърдят „неориентираните“ персонажи и както посмяват да отбележат театралните критици от епохата на размразяване, но това не е поради нейната „желязност“ при взимане на решенията, а заради това, че категорично печели палмата на състезателното разговаряне в съревнование с формиращия групите бивш светски лъв Кръстанов. Висшата функционерка взима преднина още при първоначалното пласиране, при симулирането на повод за начало на конверсацията. Приятелките, както вече стана дума, губят своя естествен повод на женската двойка заедно с общия език от „миналото“, а на писателя - шампион както в говоренето, така и в победите над жените, му е необходимо да купи голямо количество скъп английски плат, за да се снабди с това, което търси – повода. Показателна за параметрите на търсене е синонимната парадигма на закупения на висока цена повод: „хубав чай, нес кафе, перодръжки „Паркер“, ножчета за бръснене „Жилет“. Уверена в своята комуникативна мощ, както и обтягаща до краен предел необходимостта на останалите да опосредстват проблемите си чрез нея, в началото на второ действие Катя демонстративно се появява на празника на колегата си без цветя, отбелязва – за да привлече допълнително внимание върху себе си, че за сметка на това ще си тръгне по-рано, запазвайки си правото да влиза в този дом когато си поиска. Държаща ключовете за привлекателните секретарски места, самата тя владее идеално поведение на санкциониращата секретарка. Катя си служи перфектно както с цитата, така и с неговата граничеща с цинизма перифраза. Последното ефектно контриране в пиесата е тъкмо нейният отговор на възпроизвеждащия с все по-малко вдъхновение фразата за „хирурзите на човешката душа“ писател, отдавна забравил, че от съвременните теми го интересува единствено Катя: “Ще трябва все пак да останете за операцията.“ Умее да разтегля

така компонентите на тематичната еквилибристика, че да отнеме преодстъпените на другите от самата нея предимства: „Не зная дали съм прекрасна, но щеше да бъде нещастие, ако бях глупава.“

Срещу хомогенния състав на красивите жени с минало стои разцеплението на мъжете. Това, че безинтересните техничари, които са склонни да наричат работата на актьора „да изкудкудякаш няколко чужди мисли на сцената“, са противопоставени на „интересните“ мъже, не е толкова интересно, колкото голямото значение, което изведнъж придобиват професионалните профили. Истина е, че това наблюдение може да се приложи за творчеството на Димов изобщо, но също така може да се твърди, че липсата на конверсаторски умения е основен белег на определени мъжки професии в произведенията на писателя. В „Жени с минало“ обаче дори крайното техничарство на Борис Петров представлява набор от основания за безнаказана поза на разгневен мъж, разположен относително високо в служебната йерархия, с което неговото поведение се включва към ситуацията на профилирани езикови демонстрации, предназначени не например да тласкат действието, а да цитират както буквално дочутото или прочетеното, така и цялостни поведенчески матрици, включващи комплекс от поводи, частични словесни маскирания с цел безпрепятсвено опосредстване, финално саморазкриване.

Една завършваща по отношение на „Жени с минало“ връзка би могъл да представлява разказът „Анатомът да Коста“, заемащ междинно място между белетристиката на Димов и неговите пътеписи. В този случай опозицията между красивите жени и мъжете със скучни професии е изразена както буквално, така и със собствено белетризиращия ход с разтеглянето на търсенето на прочутия анатом, когото никой не познава. Разказът преминава през многобройни колена, които обещават развиване на авантюра, ако не в буквалния, то поне в преносния смисъл, но това очакване се разбива в стандартни ситуации на светска (този път „светска“ без дозата условност от пиесата) конверсация, които анатомът създава без да иска (нали, като изключим писателя, анатомът познава най-добре женското тяло), а не може да оползотвори. След като Аз-ът е питал поне половин дузина пъти, и то предимно жени, „Познавате ли прочутия анатом да Коста?“ сам отговаря отрицателно на същия въпрос. Защото „трудът на анатома изисква упорство, постоянство и отказ от удоволствията“, но преди всичко заради удоволствието от езика на конспирацията. В името на конспиративното маскиране мъжете-техничари са готови дори да пият следобеден чай.

СЛУЧАЯТ „ВИНОВНИЯТ“ ИЛИ КАКВО СЕ КРИЕ ПОД МАСКАТА НА ЖАНРА

През 1960 г. на сцената на Пернишкия народен театър за пръв път се поставя втората пиеса на Димитър Димов, озаглавена „Кой е виновен“. През 1961 г. във филиала на Народния театър в София се играе последният вариант на този текст с новото заглавие „Виновният“. Първото заглавие напомня за класическите комедийни образци, второто издава присъда. Тогавашната театрална критика, подкрепена от самото изказване на Димитър Димов на 20 декември 1960 г., когато се провежда Художественият съвет, който одобрява работата по включената в репертоарния план на Народния театър пиеса, я определя като сатирическа комедия или сатира. Участници в театралния процес по онова време свидетелстват, че въпросът за жанра е бил прекомерно дискутиран[1]. В средата на 70-те години, след смъртта на драматурга, проф. Любомир Тенев, участвал като консултант при обсъждането на пиесата на 20 декември 1960 г., внимателно въвежда ново определение за жанра на тази творба като „диалогична, интелектуализирана, сатирико-иронична „салонна“ пиеса“, или още като ответница на произведенията на Оскар Уайлд, Бърнард Шоу, Джон-Бойнтон Пристли в Англия или на Жан Жироду, Жан Ануи или Марсел Ашар във Франция, заключавайки, че Димитър Димов е създал ново направление в нашата драматургия. Противопоставянето по отношение на жанра на тази пиеса свидетелства, че тук той се явява основен смислообразуващ фактор. Задачата, която си поставяме, се състои в това да проследим как промяната на жанровата оптика се отразява върху тълкуванията на пиесата и какви последици би имало това върху взаимодействието между социалния и художествения контекст на времето.

Всички коментатори са единодушни, че диалогът е главното изразно средство в това драматургично произведение на Димитър Димов. В студията си „Диалог и монолог“ Ян Мукаржовски различава следните основни типа диалог според надмощието на една от трите неотменни страни на посоченото езиково явление:

„персонален“ диалог, в който преобладава ролята на психологическата ситуация, „ситуационен“, в който преобладава реалната, предметна ситуация, и „разговор“, в който ударението се поставя върху специфичната семантична структура на диалога. Първите два типа диалог зависят от външните обстоятелства, докато третият се основава върху противопоставянето на различни контексти, носители на значенията, разкривайки диалога като верига от остри семантични преобръщания, които се появяват на границите между отделните реплики. И така, Димитър Димов е възприеман като майстор на диалога в третия аспект на неговото проявление, поради което жанрът на творбата му се характеризира като „пиеса на светския разговор“, ако следваме немскоезичния контекст, или като „салонна комедия“, ако се придържаме към англоезичното определение. Този тип пиеса залага на изкуството да разговаряш, а мястото на разговора е стаята за гости или салонът, където се събира светското общество. И двата елемента са налице в пиесата „Виновният“. Действието протича в обширен хол със старинна мебел, а негов собственик и домакин е героят Петрински, който направлява хода на разговора, така че той да не засяга взаимните чувства на говорещите, нито пък да вмъква детайли от актуалната за героите ситуация, която всъщност и на него не му е напълно известна. Съсредоточаването на вниманието на драматурга към разговора като основен носител на диалога означава най-малко две неща: през петдесетте години в България има обективни носители на изкуството да се разговаря - прочутият столичен хирург Петрински, чиято кариера е започнала преди разделната 1944 г., художницата Глафира, чието академично образование е завършило преди същата година, като и двамата са продължители на семейни културни традиции. Успешното участие в диалога на останалите действащи лица, които макар и според критиката да не достигат умението на споменатите вече герои, също се дължи на реални социални фактори: Теодоси е съученик от гимназията на Петрински, Велизар е социалистически поет, 50-годишната Ана е прекарала 38 години от живота си в предишната България. Най-малко реплики в пиесата произнася най-младата героиня - Мария, която е получила лекарското си образование в нова България. И второ - в средата на петдесетте години българското общество все още не е достатъчно консолидирано от една господстваща идеология, не е хомогенизирано в социални слоеве, нито пък е успокоено след превратните събития от предходното десетилетие, а аналогични процеси протичат и в настоящето, петото десетилетие на века. Фактът, че в пиесата то,

необезпокоявано, формира приятелски кръгове, където хората се срещат заради удоволствието да разговарят помежду си, означава, че писателят се стреми да преодолее тази принудителна изолираност между членовете на обществото с картината на едно социално необременено съществуване, целящо приобщаването на всички. Посещенията на двете жени - Глафира и Ана - през първо действие не са подчинени на някаква практическа нужда, освен на желанието и на необходимостта да се поприказва. Героите, които символизират това социално спокойствие, са лекар, художничка, поет, ръководител на завод и две жени домакини, тоест представители на художествено-творческата интелигенция, един технократ и на категория, която отвежда към стария свят.

Пиесата започва като дискусия за взаимоотношенията между мъжа и жената, за специфичните особености на мъжката и женската психология, като от нравствената плоскост тя се прехвърля върху социалната плоскост, актуализирайки имплицитно понятия като еманципация, дори феминизъм, поради предявяването на искания от страна на жената героиня като независимост и равноправност. Диалогът следва условностите на разговора - да не се разисква отделният случай, а той да се представя чрез извлеченото от него обобщение. Така диалогът се движи по привидността на явленията, без да споменава или разисква реалността, оттласквайки се от идеалната представа за нещата, поддържана от колективния образ на света, спрямо който индивидуалният образ се подлага на проверка и на евентуална промяна. Социалната рамка се разширява, когато вниманието на говорещите се съсредоточава върху брачните отношения, видени като чистота и изневяра, свобода и доверие, като морална и юридическа отговорност. Шестимата герои на пиесата са групирани в три семейни двойки. В края на първо действие едната семейна двойка осъзнава, че е изложена на разпадане и заплашена от разтрогване на брака. Второ действие постепенно разкрива, че втората и третата семейни двойки са поставени в същата ситуация. Трето действие представлява обсъждане на възможните действия на героите, така че чрез постъпките си да не загубят мястото си в обществото, което постановява комунистически морал в любовта, а думата „развод“ е табу за социализма. Ако последният статистически годишник на Царство България отбелязва, че бракоразводите през 1942, последната година на своя отчет, са общо 2208, то статистическият годишник на Народна република България за съседните години изключва графата „бракоразводи“, и намекът, че все пак те съществуват, заобиколно присъства в

графата „сключени бракове по семейно положение на встъпващите в брак“, като за периода 1956-1959, когато се развива действието на пиесата и евентуално се оформят нейните очертания в съзнанието на писателя, общо 6021 разведени мъже и жени сключват нов граждански брак. Макар и да ни е отнета възможността да направим сравнение в абсолютна стойност, явно е, че относителният дял на бракоразводите в социалистическото общество расте. Така, докосвайки темата за правото на развод при социализма, творбата експонира още една характеристика на пиесата на светския разговор - възможността да се движи на границата на позволеното, шокирайки общоприетия морал и извличайки търговския си успех от премълчаното. Речта на героите издава усещането за подтиснатия вътрешен живот на личността, в противен случай езиковото дуелиране с помощта на парадоксите би било напълно необяснимо, но и ненужно. Въздействието на текста се определя от двойното напрежение, което той създава, съотнесен веднъж с разстоянието между него и скрития подтекст на взаимоотношенията, към който той препраща, и втори път - към идеалната, обхванатата в социалистически норми, действителност. Реалността присъства, но отстранено, зад философски сентенции, и е или релативизирана, или генерализирана.

Когато разговорът се подчинява на една тема, а личният елемент и външните обстоятелства са отложени привидно настрана, речта на героите във „Виновният“ изглежда еднообразна, лишена от проявите на субективната им индивидуалност, което е било окачествявано като недостатък на творбата. Диалогът в такива случаи бива упрекван в това, че става „самоцелен, самозадоволяващ се, претрупан и декоративен. Един своеобразен естетизъм, едно опиянение и любуване на неговата пластическа живописност, просто на възможността да се осъществи“[3]. За диалога в тази пиеса се казва още, че „от мощно средство за характеристика може понякога да се превърне в сбор от думи, авторови мисли и съждения, изказани гласно от действащите лица“[4], които „започват удивително да си приличат, защото не постъпват и не говорят съобразно с интересите, схващанията и вътрешните си импулси, а по предписание на автора“[5]. Но това всъщност е една от особеностите на светския разговор. За него Петер Сонди твърди: „Той няма никакъв субективен източник и никаква обективна цел...“[6] В такъв случай поради това, че разговорът като тип диалог е по природа деперсонализиран, а също така драматичният автор в езиковия си изказ отразява някаква

обществена тенденция към консенсус по дадената тема, самият диалог проявява закономерно тенденция към хомогенност, дори към скрита монологизация, като семантичните контрасти, обуславящи пораждането на репликите, се проявяват в много по-отслабена форма като вариации на даден мотив във вид на двусмислици, парадокси, без обаче да се напуска конкретното семантично поле.

Действащите лица в пиесата на светския разговор, макар и клонящи към тъждественост на езиковия си изказ, запазват статута си на драматични герои благодарение на това, че са представени като персонажи-типове, разпознаваеми според социалната среда, към която принадлежат, или според дейността, която извършват. Това е естествената среда, в която се ражда типът, като индивидуалните знаци отстъпват пред обобщението, тъй като авторът се интересува от исторически достоверните черти, които той изявява. Класификацията на шестимата герои се определя по признак, който самите те формулират: принадлежност към минала епоха, нова епоха и преходен период. Трите комунисти олицетворяват новото време и тяхната позиция в тази типология не се подлага от другите герои на съмнение. Петрински причислява себе като принадлежащ към миналото, а в преходния период той поставя Глафира и Мария. Според Мария и Ана, Петрински принадлежи и към старото време, и към преходния период. Подобно разделение на героите е не по-малко идеологизирано от онова, което съвременната на автора критика предлага, но външно поне е освободено от грубата оценъчна характеристика, според която шестоъгълникът от действащи лица се дели на „герои и жертви“[7], а допълненият вариант се състои от „жертви“, „хищници“, „герои“[8]. Жертва може да бъде измаменият човек или дегенериралият. Към първото подразделение на категорията „жертва“ спадат поетът Апостолов и съпругата Мария, а към второто подразделение се числи тъй наречената „централна жертва“, художничката Глафира. „Хищникът“ е човек на действието, който се е приспособил към живота. За такъв е набеден хирургът Петрински. А „героите“ са хора на идеала, които спасяват „жертвите“. Класически пример за такъв герой е комунистката Ана. Изневерилият съпруг Теодоси тактично не е прикрепен към нито една от оповестените категории.

Тази схема опоетизира отношения, които не са толкова лицеприятни и опростени, колкото изглежда. Пиесата показва три семейни двойки, чието сцепление се е осъществило някога върху общността на жизнените цели - Ана - Теодоси и комунизмът, върху

общността на професионалните интереси - медицината при Петрински и Мария, изкуството при Велизар и Глафира, като при последната брачна двойка се прибавя и вярата в превъзпитаващата сила на комунистическата етика по отношение на невинната грешница Глафира. Зад тази общност обаче стои и силата на икономическия комфорт. Лишена от брака си, Глафира остава без прехрана и без жилище, а Мария я очаква работа в Родопския минен басейн. Само Ана и частично Теодоси са пощадени от тези икономически неудобства, вероятно защото мотивът за болното сърце на Ана я оневинява в социалната ѝ функция на неработеща домакиня. Обществото като носител на моралната норма за съжителство предполага хората да живеят обединени в семейството. Но когато се оказва, че поради свян или поради стечение на обстоятелствата брачните двойки не са преминали през изпитанието на Ероса като физическо и душевно привличане и той засегне само две от двойките, това води до разпадането и на третата. Ако приемем Ероса като критерий, то тогава ще се окаже, че на сцената присъстват трима моногамни герои - Ана, Мария, Велизар, един бигамен герой - Теодоси, и двама многогамни герои - Петрински и Глафира, като последната е имала любовна връзка в миналото с Петрински, а в настоящето – със съпруга си Велизар и с Теодоси. Присъствието на тримата мъже едновременно на сцената, както и на някогашния или настоящ обект на техните любовни чувства сред тях, несъмнено засилва еротичното излъчване и поставя в двусмислено и неловко положение всички засегнати страни, което е нелеко предизвикателство за целомъдрения комунистически канон. Прелъстени и прелъстяващи са изложени на показ. За да се излезе от това неудобство, необремененият светски разговор се приплъзва към нежното морализаторство. На въпроса „кой е виновен?“ имплицитният отговор, който се съдържа в думите на Ана, постановява, че това не е конкретен човек, а старият свят, според чиито норми някога Петрински съблазнява Глафира, която пък на свой ред днес прелъстява Теодоси. Индивидуалната вина се отменя, защото физическото привличане се откъсва от духовното, чувственото от интелектуалното, еротичното от моралното. Съвместният живот се обявява от един от брачните партньори за приключил, но другият от тях желае той да продължи. При краткото обсъждане на материалната ситуация, която би настъпила като последица от евентуалния троен развод, психологическите, но още повече имуществените проблеми са толкова сериозни, че при нито една от двойките те не водят до оптимистичен поглед към започването на нов живот.

Проблематичността на развръзката подсказва, че драматичният текст вече е променил жанровите си координати. В статия от 1960 г. се излага мнението, че: „Логиката на поведението на Теодоси такъв, какъвто е даден от Димов в пиесата му, определено води към друго, противоположно решение на конфликта. И затова в трето действие въпреки тирадите, въпреки отделните хубави мисли, съдбата на героите оставя неясни впечатления, не дава силни, единствени за този конфликт отговори“[9]. В статия от 1972 г. вече се твърди, че пиесата започва с „игра на развод“, която довежда до три реални развода и изведнъж настъпва „пълен крах на три семейства - без криза, без външно изострени отношения (като изключим донякъде Мария и Петрински), без сложни перипетии“[10]. Ако пиесата се разглежда само като салонна комедия, то тогава пречките, които осуетяват желанията на главните герои, от които се ръководи драматичното действие, ще бъдат преодолени посредством развръзката, ще се решат в рамките на пиесата, с възможностите, които тя предполага и предоставя. Дали тези препятствия произтичат от характерови недостатъци, недоразумения или други външни причини, финалът означава умиротворение за борещите се страни, краят е оптимистичен. При сатиричното действие проблемите не могат да се решат, защото личните или обществени грешки и недостатъци, към които то обръща погледа си, се преценяват за вредни, дори опасни за обществото и поради тяхната сериозност те не могат да бъдат премахнати с магическата пръчка на комедийния финал. „Виновният“ започва като пиеса на светския разговор или ако предпочитаме като салонна комедия, при която домашното обкръжение се съпоставя със социалната среда, което скъсява разстоянието между публика и действащи лица и всички те се превръщат в зрители на собствения си живот. Авторовата стратегия насочва към идентификация между двете присъщи страни на театралното взаимодействие, но в трето действие взаимоотношенията между героите като общуване между равнопоставени граждани отстъпва място на всеобемащото критично отношение към тях. Видът комичност, сатирата, става по-актуален от изразното средство, светския разговор. Вече няма смях, а катарзисът настъпва посредством отстранението, което авторът налага, издавайки предпочитанието си към сатиричното осветление на занимаващите го въпроси.

Сатирата взема надмощие в този драматичен текст, след като в анализа на брачните отношения се достига до проблема за възникването на любовта, изтълкувана като ирационален момент,

като съдбовност, която не се поддава на контрол от страна на човека. Марксизмът обаче отхвърля подобна възможност. Неговата теория за човека се основава върху историко-социалните му проявления, докато екзистенциалните се загърбват. Затова само сатирата може да върне проблема към сферата на социалното, да поднесе философската поанта и да удовлетвори нормативната естетика, която се явява закономерно явление при централизираното ръководство на материалния и духовния живот на държавата. Димитър Димов умножава ефекта от пиесата чрез създаденото напрежение между трите времеви нива, които живеят в този текст. Пиесата е поставена през 1960 г., действието се развива в средата на петдесетте години, най-ранното минало на героите, за което узнаваме, е от края на тридесетте години. Средата на петдесетте години е понятие, което също крие типичната за автора естетическа двусмисленост и двойнственост. Според представянето на драматичните лица, извършено от автора, Глафира е тридесет и пет годишна, а през времето на младостта си, за която говори, е била осемнадесетгодишна[11]. Освен това времето на нейното грехопадение се разполага в „една декемврийска вечер на 1938 г.“[12]. Следователно, оттогава са изминали седемнадесет години, или времето на действието, за което авторът лаконично споменава, че се развива в София, може да се състои седемнадесет години по-късно, тоест през декември 1955 г. Но тъй като авторът изрично споменава при описанието на облеклото на Глафира, че тя е с „елегантен пролетен костюм“[13], то може да се предположи, че действието се развива през многозначителната за България пролет на 1956 г. В потвърждение на тази хипотеза може да се посочи характерът на изкуството, създавано от Глафира, където въпреки колорита и настроението, пейзажите й са „в плен на известен формализъм“[14], което е неизбежен знак за времето на култа и неговата борба срещу буржоазните влияния. Ако действието обаче се развива през 1956 г., други исторически посочвания, направени от поета-герой, стават проблематични. В края на второ действие той припомня юлска вечер отпреди петнадесет години с лозе, явка, агенти, полиция, престрелка. Годината би трябвало да е 1941, но това е прекалено рано за описаните събития според официалната хроника на времето. По-вероятно би било подобен случай да се изтегли към 1943 г. или около две години по-късно. Спрямо гледната точка на поета Велизар актуалното време на пиесата е 1958 г. Разместванията на времевите пластове с промеждутък от две-три години не са неволна грешка на писателя, а необходимо историческо пространство за маневриране, в което би могъл по-

добре да се защитава от бързо изменчивите и несигурни критерии на официалната критика, подчиняваща се на промените във властта, а през това десетилетие те са особено чести и твърде крайни.

Засиленото присъствие на сатирата в трето действие актуализира още едно характерно за времето си обществено явление, при което се посочват грешки и недостатъци с превъзпитателна цел - така наречения другарски съд. Подготовката на героите за явяването пред официалния държавен съд се преобръща в интимен другарски съд, лишен от публичността пред съседи, колеги и познати, осъществен в най-идеалния му вариант, където хората не се разделят като неприятели, и въпреки повишения на места тон не променят взаимните си чувства, нито взаимното уважение. Основното тематично противопоставяне тук е между стария и новия свят, между буржуазното или антифашистко минало и социалистическото настояще. „Другарският съд" се извършва пред невидима инстанция, пред която носителите на съзнанието на новото време декларират своята вярност, а при Теодоси и постоянство, въпреки временната заблуда. В трето действие се извършва и прехвърляне на функциите, които някои от героите изпълняват. През първо и второ действие, драматичното лице, което посочва човешките недъзи, е хирургът Петрински. „Според спомени на Лили Димова в първоначалния замисъл на „Виновния" е имало още едно действащо лице - адвокатът Спиридон - но след една преработка авторът го премахва (за което по-късно съжалява) и част от репликите на Спиридон отиват в устата на Петрински"[15]. Той е лекар и същевременно обществен порицател. Съвместяването на тези две професии е старо средство като самата комедия. То твърде напомня за прословутия герой „Доторе" от комедия дел'арте, който също съди живота от позициите на възприеманото вече като старо мислене. В трето действие обаче, от средство за сатира и обект на сатира, какъвто според представите на автора е този герой[16], Петрински се използва само като обект на сатира, предоставяйки на комунистката Ана правото да раздава правосъдие поради безупречната й, но същевременно лишена от фанатична непримиримост нравствена позиция.

През петдесетте и началото на шестдесетте години на двадесети век в българската литературна критика наистина доминира позоваването на сатиричния жанр, както свидетелства Димитър Аврамов в студията си „Неспокойната 1962 година". Но в условията на не безопасната за бъдещето на твореца нормативна

естетика този жанр се превръща в жанр-мистификация, единственото възможно вместилище на опита за съвместяване на житейска действителност и идеологически постулати. Димитър Димов доказва това в пледоарията си пред Художествения съвет на Народния театър при надвисналата заплаха пиесата изобщо да не бъде допусната до сцена заради героите, „чрез които авторът издевателства над принципите на комунистическия морал и нравственост“[17]. „Но ако вие решите,“ - заявява в нея драматургът - „че под една или друга форма те (героите на пиесата - б. м.) се срещат често в живота, единственият начин да се реагира срещу техните слабости, без да се превръщат тези слабости в обществена драма, е само сатирата /.../ Носителите на нравствени ценности изпадат в положението да бъдат обект на сатира не защото тия ценности са смешни или несъстоятелни /.../, а защото се прилагат по отношение на хора, които още не ги заслужават, защото се уплитат в житейски отношения с носители на преживелици от миналото. /.../ Но както единият (Петрински - б. м.), така и другият (Глафира - б. м.) не трябва да бъдат унищожавани без остатък. Въпреки недостатъците си те са членове на съвременното социалистическо общество, което са приели отдавна и в което живеят и работят. Те не са и не могат да бъдат врагове“[18].

Следователно към съвременността може да се подхожда единствено чрез сатиричния жанр, който гарантира както правилната от гледна точка на обществения норматив идеологическа позиция на автора, така и го защитава от политически неуместни тълкувания, които биха го изолирали от художествения живот на страната. Представянето на проблемите като човешки драми би довело до усъмняване в по-голямото съвършенство на новия жизнен порядък и би обезверило публиката в смисъла на ставащите социални промени. Положителните герои са „дегероизирани“ по изключително предпазлив начин, като миналото им, превръщащо ги в образец за останалите, остава непокътнато, а настоящите изпитания, резултат от отмиращите трептения на миналия строй, са бързо преодолими. И най-важното, сатирата като реакция срещу морални норми на живот означава имплицитно приобщаване и консолидиране на членовете на обществото, които са подлагани на оценка от гледището на един общ критерий. Двойственото виждане за света като противопоставяне между видимо и желано, като привидно и истинно, както и предпоставката за обединяването на членовете на обществото, за да може да се упражни върху тях сатиричният натиск, съдържат необходимите основания за привлекателност на

този жанр в условията на тоталитарно изкуство.

Пиесата „Виновният“ е вторият и последен повод, когато професорът по анатомия на животните в Софийския университет сам поема художествената си защита. Само преди десет години се е разиграла житейската и литературна драма, наричана „Случаят „Тютюн“, в която той разкрива своята ерудиция и интелект. Примерът е поучителен. Историята на осъществяването на пиесата „Виновният“ повтаря в умален вид и в умален обществен мащаб случилото се с „Тютюн“. И тук се появява авторски текст, когото условно ще наречем „Виновният 1“, а „Виновният 2“ е нов вариант на текста, направен от режисьорката Веселина Ганева за Народния театър. Подобни варианти са нормална част от театралната практика, ако не водят до основно преобразуване на драматичния текст, но в този случай според автора били премахнати сатиричните елементи, а комедийните елементи били превърнати в драматични. Димитър Димов отново прибягва до манипулация в рамките на естетическата догма социалистически реализъм, разяснявайки преимуществата на сатирата пред драмата за разгръщането на този сюжет. Отново се използва вече оповестеното мнение на висша инстанция, но тук тя се въплъщава единствено от директора на Народния театър Филип Филипов. Препятствията са отстранени само в рамките на едно единствено обсъждане. Писателят категорично не желае собственото му минало да се повтори. Той предпочита да се скрие зад маската на жанра, а публично да се легитимира като непротивящ се на официално следваната естетика. От сатирата Димитър Димов възприема основния похват, иронията, която той прилага главно на езиково ниво и така субективно контролира възприятието на зрителя. Като драматург той не предоставя обективни форми, в които сатирата може да се въплъти, като фантастичното преувеличаване, карикатурата, или пародията. При тях авторският глас се обективира и дава простор за свободни зрителски асоциации, които не са безобидни за властта.

От тези обективни сатирични форми пътят до театъра на абсурда е много кратък. В началото на шестдесетте години в Чехословакия по този път върви начинаещият драматург Вацлав Хавел, в Полша това са Славомир Мрожек и Тадеуш Ружевич, макар и всички те да се намират зад Желязната завеса. Фактът, че в България това все още не се осъществява, доказва, че причината се състои в прекъснатия континюитет на българската литература. Случаят с пиесата „Виновният“ експонира половинчатото слепване между традицията на салонната комедия, жанр, познат в европейската драматургия от деветнадесети век, с най-ниския

възможен регистър на социалистическата сатира. От една страна, употребата на постоянни образци като „салонната“ традиция, например, показва единството на метода на писателя, прилаган в прозаични или драматургични творби[19]. Мелодраматичният характер на подобен сюжет изпълнява компенсаторни функции за зрителя, за когото емоционалността и чувствеността на тогавашната социалистическа художествена литература е крайно бедна. За един сезон на пернишкия театър пиесата има около 140 представления - 40 в града и над 100 при турнета в страната, а в Народния театър тя се играе от 1961 до 1965 г. Това е неоспорим зрителски успех, който се дължи на стремежа към интимно, камерно решение на пиесата[20]. От друга страна, онагледеното върху сцената разделение между частния и обществения живот на индивида с финален акцент върху колективистичната идеология постепенно загубва своята актуалност и с промяната на обществото, както и на естетическите възгледи, превръща пиесата в литературна история.

БЕЛЕЖКИ

1. Вл. Каракашев, „Мъдростта на сатирика“. Пламък, 1969, кн. 11, с. 69.
2. Л. Тенев, „Драматургът Димитър Димов“. Септември, 1974, кн.11, с. 197.
3. Д. Канушев, : „Майстори на диалога“ в кн. Театрална критика, избрано, София, 1980, стр. 21.
4. Ив. Бояджиева, : „Характеристика на героя в някои съвременни пиеси“, сп. Литературна мисъл, 1963, кн. 4, стр. 85.
5. Пак там.
6. П. Сонди, : Теория на модерната драма, С., 1990, стр. 67.
7. М. Шакле, : „Виновният“, в. Народна култура, бр. 4, от 27.01.1962, стр. 3.
8. Вл. Каракашев, . пак там, с. 71.
9. Вл. Каракашев, . „Кой е виновен“, в. Литературен фронт, бр. 48, 1.12.1960, с. 3.
10. В. Бояджиева, . „Образът на комуниста в драмите на Димитър Димов“, в сб. Образът на комуниста в съвременната българска литература, С., 1972, с. 188.
11. Д. Димов, . Избрани съчинения, том пети, С., 1967, с. 81.
12. Пак там, с. 137.
13. Пак там, с. 73.

14. Пак там, с. 83.
15. В. Бояджиева, . „Образът на комуниста в драмите на Димитър Димов“, в сб. Образът на комуниста в съвременната българска литература, С., 1972, с. 189.
16. Д. Димов, . Избрани съчинения, том пети, С., 1967, с. 314.
17. Вл. Каракашев, . „Мъдростта на сатирика“, сп. Пламък, кн. 11, 1969, с. 77.
18. Д. Димов, . Избрани съчинения, том пети, С., 1967, с. 314, с.316-317, с. 319.
19. О. Сапарев, . „Парадоксите на Димитър Димов“ в: Литература и интерпретация, Пловдив, 1988, стр. 84.
20. М. Шакле, . „Виновният“, в. Народна култура, бр. 4, от 27.01.1962, с. 3.

Екатерина Иванова

ФРИДРИХ НИЦШЕ В ПОДТЕКСТА НА РОМАНА „ПОРУЧИК БЕНЦ“

Известен е трайният интерес на Д. Димов към философията. В „Поручик Бенц“ доминира влиянието на Ницше с допълнение на Шопенхауеровия възглед за живота на човека, в който владеят злото, волевият устрем и страданието, и на Фройдовия - за подсъзнателния фактор. Тук се долавя и Хегеловия принцип, който поставя обществото над индивида. Може да се каже, че в тая първа творба на Д. Димов се сблъскват два философски типа мисловност. Водещо място заемат проблемите на личността. Но обществената и социална тематика, която се възприема като фон, всъщност е така ярко откроена, че има свое самостоятелно присъствие. Двете линии на повествувание, на пръв поглед свързани само сюжетно, вълнуват автора с голяма сила. И това се е отразило върху художествените му постижения, учудващо високи и в двата момента.

Фридрих Ницше, както се знае, оказва силно влияние у нас в един значителен период от българската културна история. С неговите идеи израстват цели поколения. Широко популярна става основната книга на живота му „Тъй рече Заратустра“, която има три ранни издания на български език - през 1905, 1915, 1919 г. Тя е настолно четиво на Веса Харизанова, майката на Д. Димов, упражнила изключително влияние върху него. В годините до „Поручик Бенц“ Димов е могъл да задоволи породените у него интереси към този автор още с преводите на „Избрани афоризми“ - 1901 г., „Антихрист“ - 1912 г., „Дионисиеви тирамби“ - 1915 г. През това време са издадени и две книги върху възгледите на Ницше. В семейна среда вероятно се е обсъждала и бъдещата книга на М. Димитров за Ницше като идеолог, която излиза в 1938 г. - двете семейства поддържат близки дружески и духовни контакти.

В отношението на Д. Димов към Ницше вероятно се намесва и интересното съвпадение на основни житейски ситуации в биографиите на двамата автори. Те са съдействали за обострянето на една чувствителност, насочена навътре към Аз-а, аз конфронтирането му с другите и със самия себе си. провокирали

са и са подхранвали драматичното несъответствие между стремежи и житейски реалности, раздиращи противоречия, комплекси, пристрастия и странности. Станали са кръстопът на волята за съвършенство и задръжките на подсъзнателното, на полета на духа и предателсвото на физиката. Така например и двамата са лишени от витално и поривисто детство - единият поради изтънченото си възпитание, другият вследствие на своето голямо късогледство. Младият Ницше изпитва влечение към медицината и музиката, записва медицина, но по здравословни причини завършва филология. Димитър Димов учи един семестър ветеринарна медицина, прехвърля се в юридическия факултет и на следващата година се връща във Ветеринарномедицинския. Същевременно пише своя първи роман, публикува статии. Практиката на ветеринарния лекар е за него досадна и опасна работа. Още в университета полага всички усилия да се осъществи като специалист в научното поприще. Студентството и на Ницше и на Д. Димов преминава в неудовлетвореност - жадуват буйни празненства с вино и любов, а остават затворени в своята самотност, ограничени от скрупули и норми. При българския писател играе роля и една непривлекателна физиономия, която стеснява до минимум женското му обкръжение, настройва го песимистично по отношение на жената и любовта. Ницше харесва суровия казармен живот, но се оказва негоден за военна служба. Възторгва се от военновременните прояви, ала е късоглед и носи санитарна чанта с червен кръст. Димитър Димов мечтае за екзотични страни, в които ще се препитава от лов на ягуари. А е напълно безпомощен пред агресивния си пациент - било той вол или кон, като слепец е в тъмнината, в непозната обстановка. По този начин при него си оспорват правата силното късогледство и напора на жизнена енергия в здравия, добре сложен млад организъм. Трябва да се вземе предвид и фактът, че у Ницше Димов е срещнал мислител и философ със силно въздействащо писмено слово.

Може да се допусне, че именно развитите у Ницше мисли в „Тъй рече Заратустра“ за предназначението на твореца и творчеството, са тласнали младежа към първия писателски опит и то в определена посока, като са обусловили потребността и смелостта да започне направо с голямата художествена форма - романа. Направили са от него оригинално явление в българската литература. Много вероятно е от Ницше Димов да е „узнал“ за творческия процес като мисловно-емоционално разтоварване - „Да твориш - това е велико освобождение от мъка и облекчение на живота“. И няма по-добро средство за това от писането. За да

станеш творец, счита Ницше, „е необходимо мъка и много превращения... Много горчиви умирания трябва да има във вашия живот... Минах аз по пътя си през стотина души...“. А Д. Димов е изживял в твърде млада възраст своите превъплъщения. Още в първия му роман го откриваме в толкова различни персонажи: Бенц, Елена, Хиршфогел, Андерсон, Райхерт, фон Хасфелт. Автобиографичният елемент е характерен и за бъдещите му герои - Борис, Ередиа, Ирина, Фани Хорн...

Може би на Ницше ранният Димов дължи убеждението, че изкуството и литературата са неделими от философията, че тя е, която им придава особена стойност. Но хладната област на идеите може да бъде стоплена и очовечена само от чувствата. Те създават или рушат идеите. „Пиши с кръв - съветва немският мислител - и ще познаеш, че кръвта е дух...“ В съгласие с това схващане е създаден още първия роман на писателя.

В съприкосновението си с околните Д. Димов респектира с изтънчеността на своята личност. Владимир Башев го нарича „единственият завършен аристократ в нашите среди“. Възхищавали са му се, гледали са на него с ирония, но кой се е опитал да го разбере и обясни.

Мисля, че тук всъщност прозира прякото общуване с Фр. Ницше, според когото „да придадеш на характера си „стил“ - това е голямо и рядко изкуство“. Димитър Димов става образец на търсеното от Ницше нравствено-естетико-етическо единство, плод на възпитание и самовъзпитание. Високата самовзискателност, наложена на младия човек от великия писател, рефлектира и върху творчеството му. Хвърля светлина върху оная елитарност, отличаваща неговите произведения, която мнозина считаха за противоестествена, приемаха като небългарско явление. А тя има отношение към рационализма и логиката, които особено респектират Ницше и които стават характерна черта на писателя Д. Димов.

Четейки „Тъй рече Заратустра“, можем да разберем защо, възпитан от една дълбоко религиозна майка, Д. Димов израства като атеист. Къде са корените на това разминаване? Немският философ тук е силен със своето бого отрицание и бого борчество. И това негово вдъхновение е отзвучало в „Осъдени души“. В периода на „Поручик Бенц“ вниманието на неговия автор е насочено не към бога и религията. Привлича го идеята, която поставя земното царство пред небесното и отрежда първенствуващо място на човека, занимава го силната личност - творец на

собствената си съдба и бъднини. Обладал го е великият копнеж на Ницше за образцовия човек - „тая последна останка от бога между човеците". Вдъхновен е от неговия призив да превърнем „в нещо човешки мислимо, човешки видимо, човешки чувствано" онова, което предполагаме като Бог. Да свалим Бога на земята. Сами да станем богове. Смисълът на това превращение е стремежът към извисяване. Такава е основата на Ницшевата философия, която е преди всичко философия на морала. Бъдещият писател явно прегръща схващането на Ницше за Свръхчовека като нещо земно и постижимо, като повик за ежедневно усъвършенстване, за вечно духовно движение напред и нагоре. Защото „целта на човечеството е в неговите висши идеали", а голямата личност е гаранция за просперитета на обществото. Изграждан по формулата „за най-пълното съвършенство на всички неща", синът на В. Харизанова възприема дълга си на писател като мисия на посредник между мечтата на Ницше и своите съвременници, както Заратустра носи огън на спящите, както пустинниците идат, за да даряват. Той споделя идеята на философа за изграждане на личността като художествен процес, за голямото място на изкуството при създаването както на високонравствената, така и на изящната личност. Всичко това ще да е станало предпоставка за оная морализаторска струя, която ни залива в ранните му работи и особено в романа „Поручик Бенц", за оная настъпателност при поднасяне на човешките ценности, характерна за тази творба.
А оттук и още една особеност на „Поручик Бенц" - изобилието на сентенции в текста, твърде смели и твърде претенциозни за житейския опит на автора. Открил ги е като любим изказ у Ницше и ги е оценил като средство да впечатлява, да подпомага запаметяването, да превръща мисълта си в максима, т.е. да въздейства. При това те му дават възможност да прояви своя изискан вкус и артистичност. Правят от книгата му послание до един предпочитан кръг читатели. И съвсем естествено се свързват със смелостта му да се опита да наложи и утвърди с една първа книга тенденции, които са се появили в българската литература, но още не са успели да си проправят път.

В копнежа си по възвишен приятел-съмишленик, когото не открива в живота, Ницше създава царя-философ Заратустра. По същия начин, за да утоли болезнената потребност да се разкрие пред някого, Д. Димов създава Айтел Бенц. Този герой му е потребен, за да се бори активно за усъвършенстването на човека. В лицето на Бенц начеващият писател си намира другар, сътворец, съжетвар в смисъла, който влага в тези понятия Ницше.

Физиологичните предпоставки за изграждането на Свръхчовека Ницше вижда в неговото „велико здраве“, което непрекъснато се възпроизвежда следствие на удовлетворяващи изживявания. Такава е и изходната позиция на автора при постройката на главния образ в едноименния роман. Поручик Бенц има „атлетическо телосложение“, „великолепно развито тяло“. Главата му стои „сигурно върху широките рамене и допълваше по този начин впечатлението за физическа сила и издръжливост“. Независимо от войната той е запазил „бодрост и телесно здраве“, съвършено нервно равновесие, от което произтича необикновената пълнота на усещанията му. В своята „Песен за опиянението“ Ницше казва, че „радостта иска вечност“ - тя иска любов, иска омраза, тя е пребогата, дарява, захвърля, проси да я вземе някой, благодари на оня, що я взема, тя би желала да бъде ненавиждана - тъй богата е радостта, че жаднее за мъка, за ад, за омраза, за позор, за недъг... За несполученото чезне всяка вечна радост“. Тия мисли могат да бъдат поставени в основата на психологическата характеристика на Айтел Бенц. С напориста и жадуваща душа той търси премеждията на живот, за да открива цели и изпитва блаженства. В духа на Ницшевите „аргонавти на идеала“ се впуща да утолява своята жажда и „съдбата на душата се навива“, започва трагедията.

Доктор Бенц притежава душевен финес и тънък усет за красота и елегантност. Той знае, че „същинското очарование иде от вътрешния пламък на личността“. И иманно това очарование го поразява при първото съприкосновение с Елена. Героят го преоткрива непрестанно в нейната естественост - простодушна и откровена, в беззащитната ѝ невинност и състрадателна природа, в едно „безспирно трептение на духа ѝ“, в „съвършената хармония на личността ѝ“, в ангелската ѝ красота и изящна външност, в прелестното изражение на очите, гласа, смеха, мимиката, в нейния ум, образованост и виртуозни маниери, в оригановия аромат на тялото ѝ. Елена го привлича още с гордия си израз, с някаква особена вътрешна сила. Авторът я сравнява със „статуя от мрамор с диамантени очи“, излъчваща „нещо твърдо, блестящо, неизразимо красиво“. И Бенц усеща, че истинският живот започва едва сега, в нейното обкръжение, и това чувство добива особена острота на грозния и безнадежден фон на войната. Този образ го довежда до безумно отричане от себе си, пленява го завинаги и нищо не е в състояние да го заличи в душата му.

Друг фактор, който тласка Бенц към Елена, е самотата в целия ѝ ужас. На нея според Ницше е осъдена всяка интелектуална извисеност поради своите по-големи потребности и взискателност. Героят живее затворен в еднообразие и неудовлетвореност,

неспоходен от любовта, лишен от приятелство и духовна близост, опиянен от „тъжно спокойствие“. Със своята печал и душевно уединение му въздейства и самата Елена. Тъга, тъга и само тъга излъчва всичко наоколо - цялата унила атмосфера на военновременния живот, градската обстановка, човешкия бит, природните състояния. И тя е надвиснала над хората като самата съдба. А „човеку трябва топлина“.

Във философията на Ницше на благородството е отредено основно място. То го занимава особено много и постоянно. Според него то може да се изрази в необикновена страст, в някаква особена лудост, в небивали жертвоприношения, в „смелост без претенции за почест...“. Може да си позволи и „превъзмогването на морала“ до аморалност. Точно така се проявява благородството на д-р Бенц, което е негова главна черта - налага се на вниманието още при първата ни среща с героя и се задейства в най-критичните ситуации на живота му.

В „Поручик Бенц“ се отразява и едно друго разбиране на философа Ницше - противопоставянето на индивуалната и обществената норма, на „искам“ и „трябва“. Два принципа си оспорват правото в неговата етика: бъди това, което си, следвай себе си и бъди това, което трябва да бъдеш. Първият от тях е представен и защитен от Елена. Тази героиня е така последователно вярна на себе си, че всички я приемат, дори и когато я укоряват или осъждат. Поручик Бенц е изграден отначало докрай върху конфронтацията между тези две начала. Той е високочувствителна, но и високоморална и волева личност. Лицето му е „твърдо, упорито и неотстъпчиво, но със странно нежни и мечтателни сини очи“. Така героят отговаря на изискването на Ницше: „човек трябва да има хаос в себе си, за да роди танцуваща звезда“. „Бенцовият път - пише авторът - вървеше между две бездни - между отровното блаженство да притежава Елена и непоносимата възможност да живее без нея. Нищо не можеше да измени този път.“ Тя носи на Бенц „блаженство и морален ужас“. Бенц се бои от Елена и същевременно неудържимо се стреми към нея. Това е неговият сладък ужас. Раздвоението му е едновременно „мъчително и сладостно“. Душевната борба „за и против“ не го напуща нито за миг и лъкатуши през множество перипетии. Още в първите моменти на сладостно зараждащата се близост с нея, Бенц чувства напрежението на „смътна неувереност в щастието си“. Авторът следи с големи подробности и последователност вътрешното противоборство между влечението и интуицията за гибелния път, по който то го води. Анализира пагубните сили, които определят постъпките на младия мъж, колебанията му, многобройните му

отдалечавания и завръщания при Елена. Подчертава активизиращата роля на изкуствените препятствия, които околните или житейските ситуации изправят пред него. Присъствието на Елена поставя Бенц в състояние на нравствена неуравновесеност, характерна за поведението му става непоследователността. У него постоянно се срещат противоречиви доводи, сменят се различни позиции, противоположни чувства и решения. Той се оказва в състояние да извърши „атентат“ срещу професионалната си чест, срещу синовния си и отечествен дълг.

Раздвоението на героя завършва с решението да остане в България и се удавя в „тъпия ужас“ на подготовката. Аргументацията му напомня Ницшевото „моето щастие трябва да оправдава самия живот“ - Бенц ще остане, за да спаси Елена от грозящото я падение. Във влака започва обаче второто действие на неговата трагедия. Терзанията му възлизат в една по-висока нравствена сфера, където се среща с род и родина, с патриотичното задължение, с перспективата на доброволно пленничество или унизително укриване. „Ходете по стъпките, по които вече е ходила добродетелта на вашите бащи“ - съветва Ницше в „За висшия човек“. И именно духа на тази добродетел става гаранция за спасението на Димитър Димовия герой.

Ницше учи, че злото е постоянен спътник на човека. То възражда заспалите в уреденото общество лоши страсти, води към стремеж те да бъдат вкусени, към задоволство от тях, противостоене на разума, поемане на риска. Злото е необходим стимул за израстване на Свръхчовека. То е неговият Мефистофел. Защото погубва само слабите. За силните е средство за себенадмогване. Борбата на доброто и злото според Заратустра е същинското колело на нещата. Високите добродетели у Бенц се задвижват именно в срещата му със злото. Чувствителността на този герой към добро и зло е особено изострена и се превръща в негова съдба.

Злото, през погледа на Ницше, може да бъде надделяно със силата на волята. „Нищо не расте на земята по-възмогващо от високата силна воля - тя е нейното най-хубаво растение“. „Всичко чувстващо страда в мен и е в тъмница: но моята воля ми идва винаги като освободител и носител на радост“ - пише той в „На блажените острови“. Най-самотната скръб волята е, че не може да промени миналото, да сломи времето. „Това, което беше“ - тъй се нарича камъкът, който тя не може да отвали. И остава негов пленник. Но „с безумство се изкупва и пленената воля“. И с претворяване на всяко „Беше“ в „Тъй го исках аз!“. Така волята-освободителка се превръща в мъчител и отмъстител, загдето не съществува връщане назад. Страданието вопие за наказание - „додето най-сетне лудостта

запроповядва“. И пак само волята е в състояние да се отърси от „своето собствено безумие“, за да стане „сама на себе си спасител и носител на радост“. Такава схема на човешко поведение чертае Ницше в „За изкуплението“. И като че ли точно нея е приложил авторът по отношение преживяванията и постъпките на своя герой. Функцията на волята е постоянен прицел на писателя. Възможността да се спаси чрез нея се открива пред Бенц многократно. Но обикновено тя се оказва мигновенно проявена, слаба и измамлива. Насреща ѝ се възправя „любовният ужас“, който я „разяждаше, сломяваше неумолимо“. Докато започне нейното бавно разложение.

Крепител на волята е гордостта, чувството за достойнство. Орелът (гордостта) и змията (мъдростта) са любимите животни на Заратустра. Но когато Бенц приютява Елена „в себе си, в сърцето си“, започва да си дава сметка, че гордостта му става неспособна да се съпротивлява. И колкото повече се влюбва, толкова по-унижен и раздразнен от унижението се чувства той. А след като остава при нея в страшните дни на българското отстъпление, той е вече безнадеждно загубен човек, приема съдбата си с потреса на едно „трайно и неотслабващо страдание“.

За Ницше страданието е най-прекия път към съвършенството. Ореолът на величие му придава обаче само служенето на човека. Поручик Бенц познава мигове, когато мъките се превръщат в отчаяние, водещо до ожесточеност, до мрачното задоволство да уязви, измъчи и накаже любимото същество, поради невъзможността да овладее напълно душата му, до глухата враждебна радост, когато силите на отмъщението бушуват у него и го довеждат до лудост, която подготвя „избухването на гордостта му с всичките ѝ гибелни последици“. Защото „бунтът на гордостта е тъй заслепителен, както любовта или омразата“ - обобщава писателят.

Решителната среща на гибелната и спасителна гордост изпълва съдържанието на заключителния акт от трагедията на д-р Бенц. Като съдник на Елена, той следва, посредством автора, съвета на Ницше: „Вашето убийство, съдии, трябва да е съжаление, а не отмъщение“ . По този начин се разрешава конфликтът, върху който е построен романът: между „нисшия“ човек в лицето на Елена, носителка според Ницше на изроденото чувство „всичко за мене“, а според автора „гибелен антипод на всяка морална идея“, и устремения към съвършенство Бенц. Висшия човек, счита Ницше, се създава и проверява в превъзмогването на „жалкото доволство“. „Не се оставяйте да ви заблуждават с фалшиви ценности!“ - проповядва той. „По-добре да се отчаяте, отколкото да се отдадете“.

А поручик Бенц превъзмогва и отдаването и отчаянието. И се издига високо над тях с онова мъжество, което „знае страх, но надвива страха; което вижда бездната но с гордост“ .... което с орлови нокти хваща бездната“. „Това мъжество, най-сетне станало изтънчено, духовно и душевно, това човешко мъжество с орлови криле и змийска мъдрост“.

Моралният рефлекс възпира Бенц да убие Елена. Той е готов да ѝ прости. Разбира, че не може да я мрази. Може само да се възхищава от нея. И да я оправдае, тъй като я разбира и обича. Да ѝ се притече на помощ винаги, когато се озове в нужда. В тази развръзка се долавя Ницшевата идея за вечното възвръщане, за онова силно желание у човека да преживее своите красиви мигове още и още. „Между двете възможности - пише Димов за своя герой - да не беше срещал Елена в живота си и състоянието, в което се намираше сега, Бенц предпочиташе второто. Дори по-късно той искаше да преживее мъчителната напрегнатост на тези дни...“

„Не е ли - пита Ницше в „За човешката мъдрост“ - накърнената суетност майка на всички трагедии? А дето гордостта бъде накърнена, там израства нещо по-добро, отколкото е гордостта“. Всъщност така най-кратко може да бъде обяснена постъпката на Елена и на Бенц във финала на романа. В него е възприето и художествено обосновано чрез образа на Бенц виждането на Фр. Ницше, че „в обичта винаги има малко безумие“. Безумието е преди деянието. Хубаво е човек да има някое безумие, от което да погине. „А и желал бих аз безумието ми да се зовеше истина или вярност, или справедливост“. В името на тези високи ценности немският поручик приема тежкото възмездие за едно безумие. Защото не би могъл „да се върне изново в своето унижение“. Така романът на Д. Димов се превръща в песен за човешкото надмогване и на земния ад и за възвисяването в сферите на „божественото“. В апотеоз на високото предназначение на човека да прозре „глъбината на света“, на неговата отговорност пред бъдещето - „Най-далечното, най-дълбокото, звездновисокото“. Младият писател е въплътил в тази творба великия копнеж на своя философ по един съвършен личен свят. Неговият поручик Бенц проявява независима духовност, изпълнена с красота, сила, достойнство и високи добродетели. Една „златна съкровищница“.

Но пътят към съвършенството, напомня Ницше, е постлан с гибел. Когато човек се е издигнал достатъчно високо, за да бъде достигнат от мълния, тя може да го тресне и убие. И тази беда не бива да навява песимизъм, защото е крачка към тържеството на Свръхчовека. Ето го изворът на трагичния оптимизъм на този роман, на бодрия дух, който изплува в края на краищата над една болезнена атмосфера.

Очевидно е, че по примера на Ницше младият Димов преследва върховете на интелектуалното познание чрез рацио, логика, чувство, воля. Но същевременно той се замисля върху неосъзнаваното, което Ницше разглежда като препятствие пред Свръхчовека. Съзнаваната част на душата не е единствената, а много често не е дори най-важната. Дълбоката подготовка и мотивировка на съзнанието се извършва в неосъзнатата ѝ част. „И с човека е тъй както с дървото. Колкото повече се възмогва той към висина и ясност, толкова по-силно неговите корени се стремят към земята, надолу в тъмата, глъбината - в злото." „Азът е твоята плът и двоят дух." Азът „все пак желае плътта". Следователно вниманието на писателя в това направление е насочил пак този философ, който поставя проблема преди още да се заемат с него психологическите, психиатричните и философски школи на XX век. Оказва се, че Ницше е провокирал увлечението на Д. Димов по Фройд. Ницше е философът на юношеството му, Фройд - на неговата младост. Ето как светлината и мракът на човешката душа стават за този автор еднаква предпоставка за вдъхновение. Независимо от убедителната художествено-психологична доказаност на образа писателят вижда в своя поручик Бенц жертва на плътта. Анализирайки съдбата на героя, той подчертава: Бенц не е в състояние да си даде сметка, че тя ще бъде решена от „кошмарните пламъци на тялото и", че е стигнал до „пропастта на страстите, където съдбата с невидими нишки управлява живота".

И при сътворяването на Елена Димов явно е бил подпомогнат от Ницше, известен като отрицател на жената. У него той е открил мисли и вълнения, съзвучни със собствения си младежки интимен опит. Ницше пише: „Роб ли си? Тогава не можеш да бъдеш приятел. Тиранин ли си? Тогава не можеш да имаш приятели. Твърде дълго се е крил в жената роб и тиранин, затова жената още не е способна за приятелство: тя знае само любовта. В любовта на жената има несправедливост и заслепение, ... изненада и мълния, и нощ при светлината" . „Всичко у жената е загадка... две неща иска истинският мъж: опасност и игра. Затова иска той жената, като най-опасна играчка. Мъжът трябва да бъде отгледан за война, а жената - за отдих на войника... Пресладки плодове - тях войникът не обича... горчива е дори най-сладката жена." Жената разбира децата, а в „истинския мъж е скрито дете: то иска да играе". И търси своята играчка - „чиста и нежна като камък драгоценен, осиян от добродетелите на света, който още не е дошъл". То иска „лъчът на звездата да грее в любовта" му. Но мъжът-дете трябва да се въоръжи с храброст, да вложи чест и

достойнство в любовта си, винаги да обича повече, отколкото е обичан и никога да не бъде втори. Мъжът трябва да се бои от жената, когато тя обича - тогава тя принася всяка жертва. Да се бои от нея и когато мрази, защото „мъжът в глъбината на душата си е само зъл, но жената там е низка“. Жената мрази най-вече оня мъж, който привлича, а не е достатъчно силен да привърже у себе си“. „Повърхност е душата на жената, подвижност, бурност, но над плитка вода. А душата на мъжа е дълбока, нейният поток клокочи в подземни пещери: жената чуства неговата сила, но не я разбира.“ Жената малко разбира от чест. При нея „нищо не е невъзможно“. Не е ли това скица на взаимоотношенията Елена - Бенц?

Под влиянието на Ницше и на Фройд авторът прави своята героиня неестествено леконравна, бездна от страсти, отмъстителна и жестока до престъпност. През целия роман той прокарва идеята за нейната двойнственост, непрекъснато съпоставя обаянието и покварата ѝ. Тя е „ангел и демон“, „дявол с ангелско лице“. Образ, „който изникваше и потъваше в ослепителна светлина и непрогледен мрак“. Тя може да бъде любвеобилна и жестока, може да се реши на жертва без сама да си вярва, може да обича и да унижава едновременно. Тя е себелюбива и в същото време склонна да се саморазобличава и бичува. Притежава съзнателен егоизъм, а се отдава на „странни угризения“. Прелъстява, но предупреждава. Възвишеното и низкото се борят в страстта ѝ.

Ницше и неговият български ученик са настойчиви и същевременно търпеливи и гальовни възпитатели. „Колкото едно нещо е по-съвършено - пише Ницше в „За висшия човек“, - толкова по-рядко се сполучва то. Висши хора, не сте ли вие всички тук несполучени? Бъдете бодри, какво от това? Колко неща са още възможни!“ Но и „Колко неща са вече сполучени! Колко богата е тази земя на малки, добри, съвършени неща, напълно сполучени!“. Айтел Бенц е гаранция за тази сполука и средство по пътя към нея. При това изключително действено средство, сътворено от високо одарен създател-сърцевед. Няма като че ли душевно състояние във всичките му нюансировки и тяхната естествена последователност, което би се оказало недостъпно за него, непосилно за перото му. Това се отнася най-вече до заключителните страници, които носят непрекъсната и разнообразна смяна на преживяванията. Драматургичният подход, характерен за романа, тук се проявява в напрегнат драматизъм, бърза промяна на обстоятелствата, постоянни приливи и отливи на енергия, ретардации, трагическа ирония... Предупреждението на Ницше „ О, човек! Внимавай!“ би могло да бъде подходящо като мото на този роман.

В своето първо произведение младият творец въвежда понятието фатална жена (и то се възприема от българската литературна критика твърде произволно относно неговите героини). Свързва го с „фаталната сила на мигновената съблазън", със „самата съдба, взела човешки образ, за да причинява нещастия". Явлението очевидно го вълнува много. Образът на Елена обаче се намира на границата на изкуственото превъплъщаване на заимствани идеи и строгозакономерната мотивировка. Обективно погледнато героинята е фатална. Фатални се оказват стеченията на обстоятелствата, логиката на характерите, които се срещат, привличат и отблъскват на фона на едно болно и динамично време. Тук обаче е коренът на проблема, задържал вниманието на българския писател през целия му живот - за физическата хубост, зад която са скрити аномалиите на духа. Негов носител са предимно женските му образи. Те главно са фройдистко изваяние, макар да притежават и ницшеански черти като гордост, сила, буйни стремежи, разочарования... Мъжете в творчеството му са преимуществено рожби на Ницше, независимо от това, че остават подвластни на плътта. Но през годините обществено-социалните и политически условия се променят. Във водовъртежа на Втората световна война - най-големият национален, европейски и световен катаклизъм, човекът е подложен на нови изпитания, а писателят попада под въздействието на наложили се модерни социални идеи. Постепенно се променят и героите му. Съществена трансформация търпят мъжките индивиди. Още у Адамов („Роман без заглавие") благородство, ум и воля вече се съчетават със стремежа към обществено издигане. При Ередиа и Борис „свръхчовешката" стихия се излива в усилието да осъществиш себе си като фактор в обществените отношения, да подчиняваш, да бъдеш върхът, колосът, който налага зависимост. И Ницше, и Фройд указват на твореца пътища, които всъщност водят до саморазруха и самоунищожение. Посоките на женския и на мъжкия персонаж се събират. Оказва се, че враг на човека може да бъде както властта на подсъзнателното, така и „свръхчовешкото", придобило неконтролируеми размери. Не спори ли Д. Димов и с двамата философи или само ги илюстрира? Не ги ли противопоставя, за да ги обедини в крайния резултат? Съзнателно ли го прави или това се получава вследствие наеобратимия ход на събитията? Така или иначе Д. Димов успява да постигне красноречиво и високохудожествено платно на живота.

Васил Балевски

„ЧУЖДЕНЕЦЪТ“ ДИМИТЪР ДИМОВ

Естествено, още от самото начало съм длъжен да уточня, защо употребявам термина „чужденецът“ - защото в двата си първи романа - „Поручик Бенц“(1938 г.) и „Осъдени души“(1945 г.) героите на автора са изключително чужденци. Чужденци можем да намерим и в „Тютюн“, но те не играят там основна, главна роля. Там те са добавка към интригата. И тъй като считам, че и двата романа на Д. Димов са определено качествени, ще започна с мнението на Кръстьо Куюмджиев, изложено в предговора към том I на съчиненията на Д. Димов от 1981 г. Мнение, което, вярвам, че се е променило с годините и политическата конюнктура. Мнение, с което категорично не съм съгласен: „Не можем да кажем, че „Поручик Бенц“ и „Осъдени души“ не са самостоятелни произведения със свое място не само в творческия път на автора, но и в развитието на нашата проза. Но като ги сравним с „Тютюн“ виждаме, че те са един подготвителен етап за неговото произведение, по-низши негови варианти, нещо като ескизи на голямото платно.“[1]. И по-нататък: „Виждаме, че целият му дух и въображение са изчерпани с „Тютюн“[2].

Категорично съм против мнение, независимо от кого, че горепосочените две книги „ са подготвителен етап“, „по-низши варианти“ на „Тютюн“, още повече, че в „Тютюн“не съществуват такива ярки образи като Фани Хорн и Рикардо Ередиа, нито пък изобщо можем да говорим за качество в дописаните сто и двадесет страници, пълни със схематизми.

Относно „изчерпването“ на „духа и въображението“ на Димов с „Тютюн“, сигурно Куюмджиев е прав, но затова биха могли да се кажат много, много неща, защото това е изчерпването на Димов изобщо. От 1951 г. до смъртта си той не е написал нищо завършено като голяма проза. И мисля, че причините са пределно ясни за всички!

Както е ясно и защо Куюмджиев не е посмял в този предговор, в 1981 г., въпреки че в том I са двата романа на Димов - „Поручик Бенц“ и „Осъдени души“, да напише нещо повече

от тези няколко не особено удачни редове. Не говоря за целите страници против „Осъдени души“ пак в този предговор.

Димов умира на 57 години, в най-творческите години на живота си, а от 42-та си година в областта на прозата не създава нищо. Нужни ли са повече обяснения!?

„Поручик Бенц“ и „Осъдени души“ са романите, в които особено ярко се открояват авторът, чиято вътрешна нагласа и интереси, емоционалност и желания, са довели до сериозни творчески постижения. Димитър Димов, както и Фани Попова - Мутафова, още с появата на първата си творба в 1938 г., когато е на 29 години само, е вече зрял като автор. В 1945 г. с „Осъдени души“ той вече е завършен автор, със стил и определени интереси.

Настъпилите политически и други промени очевидно се отразяват недотам добре върху творческото му кредо.

Вероятно не, а сега вече съвсем сигурно, желанието на Димов за един по-особен, по-друг свят са били много силни. Свят, където големите исторически събития са само нахвърлен фон за страстите и героите доминират с персонификацията си, а останалото само оцветява интригата. Нещо подобно можем да намерим и в романите на Даниел Стийл сега.

Димов майсторски, с изключителна сила е сътворил това желание като действително в „Осъдени души“ и „Поручик Бенц“. И може би именно затова в двата романа главните герои са чужденци или получужденци, какъвто е случаят в „Поручик Бенц“. „Осъдени души“ не може да бъде квалифициран дори като творба, свързана с нашата проза. За нея не подхожда такъв коментар. Тя е израз на толкова много външни впечатления, на толкова много страсти човешки, главните герои са толкова далеч от нашите понятия и разбирания, още повече по това време, създаден е такъв космополитичен свят, че на моменти аз съм потресен.

Интересното е, че в „Поручик Бенц“ авторът, макар и творящ събитията у нас в България, по времето на Първата световна война (или както по-старите хора обичаха да казват „Европейската“) създава поредица от образи, изключително на чужденци. Дори братът и сестрата Петрашеви са рожби на смесен брак - бащата е българин а майката - французойка.

Димитър Димов използва един особен похват, за да подчертае студенината между героите. Те се познават, те си говорят, но виждаме, че те съществуват само с фамилните си имена. Дори главната героиня до половината на романа е госпожица Петрашева. Тя е без малкото си име. Едва когато нейният настойник, виден български гнерал, на когото така и до края на творбата не

научаваме името, идва да я види, той употребява за първи път малкото ѝ име: „Helene“. И то на френски език. Многозначително, нали?! Много странен похват, за да се обрисува един чужд свят, свят на особени отношения.

Авторът не крие възхищението си от поручик Бенц. Беше ми подхвърлено, че във външния му вид Димов е описал себе си. „Великолепно развито тяло, златна коса и сини очи - прости, но силни неща, които доказваха чистотата на расата му.“[3] Заключението напомня за определени арийски мировъзрения! Поручик Бенц създава впечатление и с „широките си рамене“- белег за „физическа сила и издръжливост“[4].

Описването на външността на героите си авторът използва не само в „Поручик Бенц“, но и в „Осъдени души“.

Особен похват, за да изрази по-добре авторовата позиция.

Когато описва шофьора на поручик Бенц, също немец, Димов не е изпълнен със суперлативи: „Шофьорът къс, дебел, безформен померанец, с мънички, тесно поставени очи“ [5]. И по-нататък: „Това сякаш доказваше гениалната способност на немската раса да поставя индивидите си в огромния военен механизъм според способностите им. Човек веднага долавяше, че този шишко е годен за тилов шофьор и за нищо друго.“[6].

Явно е влиянието от заниманията на Димов с медицина (обща), съвсем сигурно и с френология. А и Фройд не му е чужд. Авторът явно симпатизира на главния герой, поручик Бенц, и чрез него осъществява и своето превъплъщение.

На страстта на Бенц към автомобила, към мощта на мотора, са отделени също няколко реда, които още повече подчертават силата тази личност: „Осени го суетно съзнание за мощ– безформечата мощ на мотора, който с луда бързина щеше да го отнесе до другия край на хоризонта и после да го върне.“[7].

Романтиката и емоционалността е изпълнявала този германец и тя доминира в неговата централна за романа фигура.

Другият герой, също германец, също от обкръжението на госпожица Петрашева, вече Елена Петрашева, е Андерсон. Той не прави особено впечатление, не импонира с нищо.

Третият е поручик Хиршфогел, грозен, болен от малария, язвителен. Но познаващ много добре живота с неговите изненади, взаимовръзки и неочаквани обрати.

Австрийският благородник - капитан фон Харсфелд, е годеник на Петрашева. Независимо от това и той е с епизодични прояви, не блести с нищо, дори и с физическа красота. Присъствието му в романа, подчертава бездушието на госпожица Петрашева, след което той, наранен от нея изчезва в небитието.

Само две живи същества в тази творба не са омаяни от Петрашева. Само техните очи са отворени и виждат, само те са реалистите и знаят истинската стойност на госпожицата (не говорим за нейната красота). Това са Хиршфелд и булдогът на Харсфелд.

Всички останали са в различна степен нейни жертви.

Авторът почти избягва действието в романа - има срещи, които траят дълго, има дълги разговори, игри на покер, разсъждения. Смърт, малко живот и т.н. Почти като мнозинството от съвременните европейски филми. Но постепенно ние разбираме вероюто на Елена Петрашева. Ненатрапчиво. Спокойно! Тя иска всичко, така както разбира нещата. За себе си, без да се вълнува от жертвите, които падат около нея.

Съвсем логично страстта на немския пилот Райхерт, разочарован от Петрашева, независимо, че тя е бременна от него, води до неадекватност в поведението му по време на въздушния бой и той загива.

Същото би могло да се каже и за смъртта на годеника на Петрашева, фон Харсфелд, който загива на италианския фронт, като мнението е, че тази смърт е била един вид самоубийство.

Независимо, че войната, поне за българите, е към края си, независимо, че всъщност цялото действие е между офицери, участващи в една или друга степен, повече или по-малко в това действие, картината на войната е нахвърляна с бегли изречения, бих казал дори щрихи. Мръсни деца, липса на продукти, ядящи до пресита български офицери и от друга страна - немски военни, имащи всичко, всичко има и българският военен и социален елит - покер, храна и т.н.

Димов е създал една галерия от имена и образи на чужденци, а липсват български такива. Така до края на романа не научаваме името на бащата на Петрашева, виден български генерал, вече починал. А намираме генерал Шолц, полковник Ладенбург, споменатите по-горе и т.н. Говори се за големите немски пилоти като Рихтхофен и Ешвеге, към чието майсторство се стреми Райхерт, мъжът, от когото най-сетне госпожица Петрашева е бременна.

Но нито дума за големите български пилоти по това време, за които можем да разберем и получим информация от великолепната книга на сина на Ал. Теодоров-Балан, също пилот.

И въпреки че действието се води в България, аз нямам чувството, че тук живеят българи. Толкова е стеснен кръгът на героите, кръгът на интереси и чувства около Петрашева, кръг от чужденци. В това отношение Димов е постигнал невероятен успех.

Аз споменах по-горе, че малкото описани българи, изключая братът и сестрата Петрашеви и тяхната слугиня, нямат имена. Дори хазяинът на поручик Бенц „един суров и прост български свещеник, роден в робските години на отечеството, преживял въстания, кланета и войни, като дъб оцелял“[8] и той няма име. Но има невероятно лошо мнение за госпожица Петрашева. Той се изказва по следния начин: „Тая жена е дявол с ангелско лице... Пазете се!“[9].

Създаден е един особен фон от българска действителност, сгради, улици, хора, стоящи някак далече от действието, живот без движение, което още повече засилва камерността на станалото, където го има.

Дори малкото име на поручик Бенц - Айтел, рядко се появява.

Някак неусетно, след агитация, която не чуваме, и причини, които не разбираме, стигаме до известното нам Владайско въстание. Авторът го характеризира като бунт на „възмутени дрипльовци“[10]. Какво ли биха казали симпатизантите на определени политически среди сега. А и този паметник в дефилето.

Тука вече става ясно защо Кръстьо Куюмджиев не иска да отдели толкова внимание на този роман. Андерсон, с две германски оръдия и Петрашев с един картечен взвод ликвидират опасността за София. Раняването на Петрашев от дезертьорите при тези сражения е един момент, за който само се споменава.

Димов описва последните дни на Бенц, състоянието му, което сравнява с това на един немски ботаник в Камерун, ухапан от смъртоносна змия и знаещ, че не му остава много време да живее[11].

Не знаещ какво да прави, Бенц, все пак обсебен от любовта си към Елена Петрашева, независимо, че вече я определя като „тъпа“, напуска последния немски влак, превозващ отстъпващи немски части и се връща в София, за да се срещне с Елена. Но успява да разбере за започващата ѝ нова любов с френския капитан Лафарж. Да живеят победителите!

В този роман на Димов мъжете имат и морал, и гордост, повече чест, отколкото е нужно, за да оцелеят при контактите си с Елена Петрашева.

И докато Лафарж обещава да уреди паспорт за Бенц, за да напусне България, Елена Петрашева предава поручик Бенц на френското разузнаване и той бива убит. Бенц „бе чужд на мисълта да се предаде на французите и въпреки всичко оставаше германец“[12]. Зуавите (френските колониални войници) го застрелват.

Лафарж разбира по-късно, че предателката е Елена и Димов приключва романа с мислите на Лафарж за Елена, изпълнени с „отвращение и печал".

Романът „Осъдени души" се появява след една едногодишна командировка на Димов в Испания. По времето на своето пребиваване, авторът е успял да почувства атмосферата в тази страна след гражданската война, да разбере душевната нагласа на испанците, да влезе в кантакт с различни представители на обществото.

В резултат на това творческият му гений създава най-ярката творба в нашата литература, посветена на една чужда страна, чужди герои, чужди конфликти не, защото там е имало и българи - участници във военните действия. Но той не споменава нищо за тях. Промъква се само едно изречение, че имало колони от войници, облечени с испански дрехи, но говорещи на немски и италиански.

Авторът умишлено игнорира всичко. При него конфликтът се развива еднопосочно - личният конфликт между Рикардо Ередия, испански аристократ и йезуит, и между републиканци и роялисти. Съвсем сигурно е обаче, че испанската действителност и темперамент на една англичанка са по-различни от романтиката на един германец и невероятната любовна трагичност на една полубългарка ("Поручик Бенц").

Авторът очевидно дълбоко се е вживял в позицията на главния герой, в разбиранията му за дълг и вяра, за човека и обществото. Ередиа е невероятно ярка личност, въпреки че също така малко говори. Той привлича хората със своята жертвоготовност като йезуит и вярващ.

Романът е изграден ретроспективно, чрез спомените на Фани Хорн, разказани пред братовчед на Ередиа. Димов ни поднася най-ярките образи на чужденци, на небългари, в нашата литература, изключая Ана Комнина на Вера Мутафчиева - образите на Рикардо Ередия и Фани Хорн. Може би поручик Бенц обича също така силно Елена Петрашева, както Фани Хорн обича Ередия. Но тази любов е твърде земна, твърде телесна. Докато Ередиа е влюбен в своя Бог, в задълженията, обществени и лични, които произтичат от тази любов.

Фани Хорн е по своему честна в своята любов и своите намерения, които осъществява. И в тези си помисли, състояния и действия тя не може изобщо да бъде сравнявана с Елена Петрашева, която нищо не дава, освен себе си и то в определена доза, за да има само да получава.

Фани Хорн дава всичко, което има, за да може нейната любов да се бори с любовта на Ередиа към Бога. И когато разбира,

че е загубила, когато е отблъсната, тя убива Ередия, за да го лиши от силата, която му дава любовта към Бога, сила, непонятна за Фани Хорн.

Елена Петрашева е далеко от подобни проблеми. Тя не изпитва такава страст и няма тази сила да убие поручик Бенц. Тя спокойно и без угризения го предава на французите, за да може да направи без усилия и угризения крачките по пътя на новите си завоевания.

По отношение на страстите на своите герои-чужденци очевидно Димитър Димов изпитва определен пиетет. Имам предвид в тези два романа. Той обича героите си, тъй като те са способни на силни чувства, на невероятни решения. Има нещо шекспировско във финалните сцени и на двата романа.

Така авторът се оказва единственият в нашата литература създател на герои-чужденци, които ни импонират с принципи, чувства и силни страсти.

Не съм убеден, че това може да се каже за романа „Тютюн“. И там има чужденци - това е еврейското семейство Ешкенази. Това е фон Гайер. Единствената връзка, която може да се направи между него и един от героите на „Поручик Бенц“ - пилота Райхерт, е в това, че и двамата са били пилоти по време на Първата световна война. Но докато фон Гайер е летял в ескадрилата на Рихтхофен, тогава Райхарт е искал само да прилича на този прочут Рихтхофен и на другия голям немски пилот Ешвеге.

Останалите чужденци в романа – Дитрих, барон Лихтенфелд, Прайбиш, Фришмут, Ценкер, Адлер, капитан Джинс-са толкова схематични, толкова слаби. Както и гъркът при срещите му с Костов. Имам чувството, че те са вмъкнати просто така, защото иначе без тях, особено без фон Гайер, интригата щеше да заглъхне.

Нормално е Д. Димов да е разбрал, че не може вече да пише такива романи, като „Поручик Бенц“ и „Осъдени души“. Те са неговото блестящо минало. Напълно нормално е да е разбрал, колко трудно би написал нещо по-оригинално. И сигурно го е разбрал след 1951 г., когато излиза от печат „Тютюн“. Особено, когато дописва тези прословути сто и двадесет страници (един вид корекции) към романа.

И може би затова, въпреки опитите до смъртта му през 1966 г., не написва нищо друго като проза. Имам предвид романи. За мен, в заключение, това, което Д. Димов вложи в създаването на образите на героите-чужденци в „Поручик Бенц“ и „Осъдени души“ е по-силното и по-качественото в неговото творчество. И както казва Волтер, макар и перифразирано, позволете ми да ви кажа моята истина за „чужденеца“ Димитър Димов.

1 Кр. Куюмджиев. В: Димитър Димов. Съчинения в пет тома, Предговор, том 1, 1981 г., с. 5-6
2 Пак там – с. 6.
3 Димитър Димов. Том 1, „Поручик Бенц“, 1981 г., стр. 37
4 пак там – с. 37.
5 пак там – с. 38.
6 пак там – с. 38.
7 пак там – с. 40.
8 пак там – с. 113.
9 пак там – с. 114.
10 пак там – с. 160.
11 пак там – с. 173.
12 пак там – с. 193.

Емилия Алексиева

„ИГРАТА“ КАТО ХУДОЖЕСТВЕН ПОХВАТ В РАЗКАЗИТЕ НА ДИМИТЪР ДИМОВ

В повечето монографии и статии върху творчеството на Димитър Димов неговите разкази се разглеждат главно като етап към романите му и не се оценяват особено високо. Ето един пример. В поредицата „Творчески портрети“ Л. Георгиев пише следното: „В тях (разказите „Севастопол, 1913 г.“ и „Карнавал“ – б. м. Е. А.) нищо не подсказва за бъдещото развитие на таланта, освен може би едно – и в двата разказа вниманието на белетриста е съсредоточено около образа на една силна и обаятелна жена – фатум. Тя покорява всичко наоколо си с неотразимия си чар, но е белязана да стане жертва – в първия случай на международния шпионаж, а във втория – на коварна и неизлечима болест.[1]“ По-нататък в изложението си авторът акцентира върху афоричността на изказа и върху „преразказа“, съчетан с „глаголност в първо лице“. Тези особености на разказа на Димов могат да се използват и като щрихи към поетиката на късата жанрова форма, а именно – игровото начало, което се оказва обединяващото звено в разказите „Севастопол, 1913 г.“, „Карнавал“ и „Задушна нощ в Севиля“.

Преди да се проследят различните прояви на „играта“ в разказите на Димов, необходимо е да се уточни самото понятие. Според Ю. Лотман „играта“ всъщност „представлява модел на конфликтна ситуация“[2]. В живота на героите тя може да бъде и игра на случая, на съдбата. А от друга страна „играта“ „моделира“ представите на самия обект, който участва в нея. Действителността проявява своята двойствена природа чрез ситуация, в която истинският живот се скрива, заменя се с нещо друго – шпионаж, карнавал или танц.

Поведението на героите не е еднозначно. Сякаш всеки от тях участва в театрален спектакъл. Тези роли не винаги са осъзнати, но вътрешната потребност от тях е очевидна. Животът с ежедневните му проблеми не удовлетворява героите на Димитър Димов. По тази причина той трябва да бъде заменен с нещо друго. Неистовото им желание да излязат от обичайното си поведение

дума за „любовна игра“. Многобройни са елементите, които насочват читателското внимание към игровия момент (основен според мен) в разказа. Ето какво пише Димов: „Толкова интелигентност, толкова красота и съблазън можеха да станат опасни или поне да забъркат малко нашия поручик Х., но, за щастие, той остана тъй невъзмутим, както очакваха шефовете му. Последните наистина бяха избрали достоен ловец за дивеча, който искаха да хванат.“ Акцентира се върху това, че задачата, с която е натоварен поручикът, прилича на лов – игра на живот и смърт. Поведението на красивата германка също се подчинява на тази схема. Истинската ѝ същност умело се прикрива. И двамата са добри актьори – тя играе ролята на скучаеща, уморена от живота жена, която търси забрава в пътуването; той се превъплъщава в добродушен, наивен и малко разсеян мъж, който „не познава измамата“. Изведнъж в разказа се появява интересен подсказващ щрих: „Тя му призна полушеговито, че обожава униформите, че и като малка най-обичала да играе с оловни войници.“(подч. м., Е. А.). Вниманието на читателя се насочва така, че сам да направи аналогия с приказката на Андерсен „Храбрият оловен войник“. Всеки, който я е чел, знае, че там става дума за несподелена любов и главното – за смърт. Точно това се случва и в разказа на Димитър Димов.

Писателят умело вплита в повествованието си елементите на класическия детектив. Прикрива се не само истинската самоличност, но действията стават преднамерени – нарочните закъснения се представят за случайни; картите и документите – примамки, оставени на показ, не правят очакваното впечатление на жената. Играта на гоненица със смъртта продължава. Действието се премества в Париж, но писателят с нищо не променя атмосферата. Детайлите липсват. Той посочва, че агентите на шпионажа са превърнати в бездушни, но свръхчувствителни автомати. Такова превръщане е характерно за игровия модел, където нещата често сменят своя вид и предназначение. В този разказ игровото начало не се спазва докрай. То се проявява по-отчетливо, когато героите действат – т. е. на едно външно поведенческо равнище. Играта престава да бъде игра, когато всеки остава насаме със себе си и своите чувства, защото всъщност тя им е наложена от обстоятелствата. Точно тук се проявява „ефектът на антракта“, за който стана въпрос в началото. Паузата е необходима на героите, за да осмислят случилото се и собствената си роля в него.

Още по-отчетливо игровото начало може да бъде проследено в разказа „Карнавал“. Като илюстрация на основната авторова мисъл искам да цитирам част от една творба на Крилов - „Поща на духовете“: „Не знам дали се маскират така, за да се покажат в истинския си вид според душите си, сходни може би с приеманата от тях безобразност, или защото обичат да са неузнаваеми и да изглеждат в друг вид, а не каквито са всъщност“. Ако тази бележка е справедлива, можем да кажем, че това светско общество не е нищо друго, а здание, в което са събрани множество маскирани хора, по-голямата част от които може би под външната маска носи в сърцата си лъжа, злоба и вероломство“.[7] Този цитат може да ни въведе в атмосферата на Димитър-Димовия разказ, където героите са марионетки в ръцете на кукловода живот, а самият той прилича на ужасяващ маскарад.

Разказът започва като спомен на един вече застаряващ лекар след скучен бал в дома на приятел, където обикновено се събира общество „без илюзии“. И тук, както и в предишния разказ, става въпрос за игра със смъртта. Постепенно авторът сваля маскарадните костюми на своите герои, разголвайки тяхната истинска същност. Бавно, едно след друго, обстоятелствата се подреждат така, че скритото става явно. Играта на случая е предадена великолепно от писателя. Цялата история сякаш се случва в огледална зала, където нещата са деформирани, а местата на болестта и здравето, на любовта и безразличието, на отчаянието и цинизма разменят своите места. Времето, в което протича действието, е условно – като в театрален спектакъл – костюмите го характеризират. Животът е сцена, героите – актьори, и всеки играе своята игра. „Това се случи по времето, когато жените носеха сложни прически и блузи с буфанирани ръкави, а елегантността на един мъж се познаваше по брадата му, по редингота, по колосаните ръкавели и бастуна с дръжка от слонова кост. Смешно, нали!... Но някога представлявах точно такава карикатура и минавах за очарователен.“

В целия разказ писателят подчертава бутафорното, нелепото в живота на героите си, въпреки че външно всичко изглежда съвсем прилично. Двойствеността е изведена на преден план – Ани притежава „физическата привлекателност на кокотка и почтеното име на баща си“. Тя е млада, интелигентна и богата, но е осъдена да умре от туберкулоза. Така както по ирония на съдбата „бедняци с железен характер и превъзходно здраве“ са „смазани от варварска мизерия“.

Маскарадът в разказа на Димитър Димов се отнася не само до прикриването на същността зад маска и маскараден костюм. Той е в отношенията, в ежедневието, в поведението. Обречената Ани играе ролята на здрава, разглезена, капризна жена. Поддържа илюзията, че туберкулозата е най-обикновен бронхит. Тя желае да бъде като своята красива сестра Елена, да живее нейния живот, да има нейните светски успехи, да бъде обичана от мъжа, който я отблъсква, защото сърцето му принадлежи на здравата жена. Карнавалното излиза на преден план като сблъсък на живота и смъртта. Те разменят местата си. В играта на Ани обречеността ѝ става причина правилата, наложени ѝ от болестта да паднат. Както се изразява, „удоволствията в живота добивали пълната си сила само когато над тях се е надвесила смъртта".

Маската, която Ани си слага, за да играе ролята на своята сестра, има и друг, метафоричен смисъл. Според Р. Фаулър „тя (маската) принадлежи към онази съвкупност от понятия, с които се внушава, че художникът е длъжен да открие по-стройно виждане от съществуващото в действителността[8]". Това е едно разширяване на гледната точка навън от „аза", от субекта към другите. Скривайки същността си зад черното домино, героинята е в състояние да погледне на себе си и на околните с критичното око на „някой друг". Тя се освобождава от своята личност, влиза в друга „роля". Само така табутата падат (в чуждия живот те не съществуват), онова, което Ани не бива да прави, може да бъде направено под прикритието на маската. Черната рокля, в която е облечена, символизира траура (смъртта). В този разказ любовта и смъртта се сливат в едно цяло. Ако за героинята последният ѝ флирт е не само игра, а отчаян опит да задържи изплъзващия се живот, то за доктор Х. е единствено и само приключение, а резултатът от него – отегчение и скука. И тук се проявява оригиналността на Димов. Съдбата се подиграва с героя – той не успява да ѝ се изплъзне. Не с красавицата Елена е прекарал нощта, а с умиращата Ани, скрита зад маската от кадифе.

Може би най-трудният за анализ разказ е „Задушна нощ в Севиля". Причината е в неговата многопластовост. Натрупването на теми е голямо и е рисковано да се изведе на повърхността една от тях, като се твърди, че е най-важната. Ако разгледаме текста по-внимателно, ще открием размишленията на автора за цената на истинското изкуство; за фалша в живота и консуматорското отношение към него; за двете култури – националната и чуждата, „привнесена" отвън. Не само темите се напластяват, наслагват се и конфликтите.

Тъй като се интересуваме от проблема за „играта“, нужно е да се отбележи, че точно той е добре очертан в разказа. И тук, както в останалите творби на Димов, се срещат привидното и същностното. Животът се опитва да се скрие от любопитните очи, опитва се да посее в ума и сърцето заблудата, че може лесно да бъде видян и разбран. Авторът разбулва неговата тайна за своите читатели, като им показва, че истината не е на повърхността.

В монографията си, посветена на Димов и неговото творчество, К. Куюмджиев пише следното: „Не е трудно да се досетим, че когато описва танца на Мануела Торес, Димитър Димов говори за „дуенде“, което Лорка определя така, както Гьоте определя вдъхновението на Паганини –„тайнтсвена сила, която всички чувствуват, но нито един философ не може да определи“. „Тая тайнствена сила“... е всъщност духът на земята, това е самото дуенде...“[9] В този разказ „играта“ е закодирана в танца. Той и животът се сливат в неразривно цяло. Двойствеността се открива навсякъде в творбата чрез непрекъснато проследяване на контраста. На едно и също място се събират несъвместими неща – светлини и сенки; пищен, разточителен разкош в катедралата и бедни, осакатени от войната инвалиди; богаташи и просяци; богомолки и уличници. В един момент авторът се опитва да размени местата им. Ефектът на „играта“ се открива и в самозаблудата на твореца, че създава истинско изкуство – то не съществува там, където се появи търговски интерес, за да обслужва пошлия вкус на примитивната публика. „ – Някога танцът ѝ бе магия... чудна поема за живота, любовта и смъртта!“ Тези думи на художника за Канделита синтезират в себе си промяната, настъпила с нея. Някога тя е била истинска, но вече не е. Изкуството ѝ е вълнувало хората, а сега тя задоволява нездравия вкус на публиката. Миналото и настоящето се редуват – истината и „играта“ с нея следват една след друга. Игровото начало проличава, когато на сцената се появи имитация – на живота, на изкуството или на човешкото съпреживяване, защото Димов убедително показва, че чувствата също подлежат на имитация. Ето в какво се е превърнал танцът на Мануела: „Но сегидиля ли беше това, или някаква жалка пародия от вертепите на Буенос Айрес?... При въртенето роклята с воланите се повдигаше и показваше бедрата и, тазът извършваше противни движения, бюстът и ръцете и се кълчеха сладострастно, сякаш искаше да прелъсти цялата публика. Помислих неволно за старинния, истински танц, който видях преди три години на улица „Сан Фернандо“. Сърцето ми се сви от болка. Наведох се да не гледам.“ Промяната в живота на героинята се отразява и на

изкуството, чийто носител е тя. То не вълнува. Станало е стока.

А пошлостта, която прозира в него, се опитва да изглежда като нещо, което има стойност. В момента, когато Мануела се опитва да танцува така, както го прави испанският народ от векове, се оказва, че публиката скучае, „защото я няма истерията на мюзикхолите". Възниква ефектът на кривото огледало - красивото изглежда грозно, защото ценностната система е сменена.

Естествено анализът би могъл да продължи, но и от казаното дотук става ясно, че „играта" се използва от Димитър Димов като художествено средство, необходимо, за да разкрие двойствеността на живота, на човешката природа, на човешките чувства и да помогне на читателя да открие своята истина за заобикалящия го свят.

[1] Л. Георгиев. Димитър Димов. Творчески портрети. С., 1985, с. 14.
[2] Ю. Лотман. Култура и информация. С., 1992, с. 306.
[3] Вж. Ю. Лотман. Поетика. Типология на културата. С., 1990, с. 494.
[4] Вж. пак там. С., 1990, с. 497.
[5] Вж. Е. Иванова. Димитър Димов. Автор, време и герои. С., 1985, с. 11.
[6] Цит. по изд. Димитър Димов. Съч. Т. 4. С., 1975.
[7] Цит. по Ю. Лотман. Поетика. Типология на културата. С., 1990, с. 499.
[8] Р. Фаулър. Речник на съвременните литературни термини. С., 1993.
[9] К. Куюмджиев. Димитър Димов. С., 1987, 116-117, с. 167.

Людмила Григорова

LA FEMME MODERNE (ДИМИТЪР ДИМОВ В КОНТЕКСТА НА БЪЛГАРСКАТА УРБАНИСТИЧНА ПРОЗА)

Димов е писател, който се интересува преди всичко от екзистенциалните проблеми на човека. Той надмогва битовото, провинциалното, та дори и националното и издига своите образи до „общочовешки типове, техните драми - до общочовешки драми..."[1] Той е писател на любовта. На любовта и на смъртта. А жената е безспорно еманацията на живота, тя стои в началото на един процес, чиито крайни точки са любовта и смъртта. Но Димов не проявява интерес към нея като създателка на живота, като съпруга и майка. В това отношение той е далеч от възрожденското разбиране за жената като пазителка на родовия морал и устои. За него тя е Ева - изкусителка, носителка на демоничното, на разрушителното начало, така добре пресъздадено от прокълнатите поети.[2] Тя е напълно противоположна на Йовковите женски персонажи например. Дори когато са греховни (Албена), те са носителки на градивното и облагородяващото, на красотата - у Йовков го няма този декадентски разрив между красиво и добро.

„Хилядолетна литературна традиция представя жената и като най-слабо, и като най-силно същество на земята. Жената е източник и причина за възход, ликуване, здраве, живот, но тя също така е причина и източник на падение, страдание, болест, смърт. Жената възвишава, жената унижава и още един от най-старите литературни паметници - Библията - показа жената като оръдие и на *бога*, и на *дявола*."[3] Друго е отношението към жената у древните гърци. Там тя не е „ребро Адамово", а равноправна на мъжа (в мита, в изкуството). Тя е толкова Богиня, колкото той е Бог.

„... Идеята за греха - пише Л.Стоянов в „Наследието на Пандора" - е чужда на античното съзнание, както му е чужда и идеята за изкуплението, които са християнски идеи..."[4] „За средновековието любовта като жизнен процес... е престъпление ...и жената, като обект на тази любов, е грешница."[5] И докато Ренесансът извика на живот правата на човешкото тяло, включително и на

чувствената любов, у романтиците и особено у прокълнатите (Бодлер на първо място), „жената придобива образа на съдбовна сила“[6], засилва се „нейната парливост на загадка“[7]. Жената и женската любов - „като сладко коренче“ (Толстой), със своята първична сила, т. е. със своята чувственост, заробват мъжа. Могъщият талант на Толстой чудесно е схванал двойствената функция на ЕВА и ЕВИ-те, изобразени преди всичко като определен тип. Жените, заробени от мъжете, сами се превръщат в хищници и търговци, които твърде изгодно, твърде скъпо се продават: “А, вие искате да бъдем само предмет на чувственост, добре, ние като предмет на чувственост ще ви заробим...“ („Кройцеровата соната“). Философски някои от тези идеи водят потеклото си от Шопенхауер и Ницше. Както и от Едуард фон Хартман. Жената като Немезида, която преследва и наказва безмилостно, особено силно присъства у Стриндберг. А той е писател, превеждан и често игран на сцените на нашите театри в началото и първата половина на 20 - ти век. И тъй като за Стриндберг мъжът и жената са две изконно враждебни вселени, чиито пътища никъде не се пресичат: („Цялата ѝ любов е била само измама, за да ме заслепи!“ - „История на един брак“), една крачка е нужна, за да се стигне до... Вайнингер. До неговата книга „Пол и характер“ - една откровена проповед срещу жената. У Вайнингер тя е чистата еманация на злото, на универсалното зло, лишена от каквата и да е духовност, защото е само ПОЛ. И нищо друго. След самоубийството му през 1903 г. името му нашумява толкова, че за него се създава цяла литература. Отзвуци от неговата философия намираме и в творчеството на много наши писатели[8], особено у представилите на т. нар. *урбанистична* проза: Андрей Протич, Димитър Шишманов, Г. П. Стаматов, Димитър Димов.

Кръстьо Куюмджиев в блестящата си монография за Димов, като търси с основание неговите предходници сред Ч. Мутафов, Св. Минков, Д. Шишманов, имайки предвид главно Шишманов в случая, отбелязва, че в тяхната проза са налице много допирни точки: „ ...това е проза на анализа за разлика от пластичната проза на нашата литература от нейния класически период.“[9] И още нещо, казано по повод белетристиката на Шишманов, но то, според мен, се отнася в различна степен и до други представители на т. нар. градска белетристика: „ ... тоя интелектуален стил у Димитър Шишманов е наложен ... от неговата сложна сетивност, от културната изтънченост на асоциациите, от сложността на неговия поглед за света... Светът на Елин Пелин може да се изрази ... с неговия език. Но той вече е безпомощен в един интелектуално

усложнен мир, където нещата имат много духовни планове, където сетивата са изострени до болезненост и улавят и неуловимото..."[10]

Протич, Шишманов, а по-късно Св. Минков и Д. Димов създават литература, паралелна с другата, която има силни традиции в българския национален живот, защото е създала вече много от своите шедьоври в творчеството на Вазов, Влайков, Елин Пелин, Йовков. По дух тази литература е или патриахална, или утвърждава ценности, близки до патриархалните - преобладаващият състав на българското общество по това време е предимно селски. Огромна е разликата в бита, в начина на живот, на мислене и поведение у българския градски и селски човек. Ако нашият селянин се е хранел с хляб или просеник и лук, ако е бил облечен в потури, беневрeци или сукман от дебел шаяк - домашно производство, българският градски човек, особено столичанинът, живее като че ли в друга епоха. Иван Хаджийски в „Бит и душевност на нашия народ" (С., 1945), публикува менюто на ресторант „България" от 28.08.1940 г. (стр. 132), което и днес удивлява с разнообразието на деликатесите. Тук ще намерите и черен хайвер, и чига сос Капри, медалиони маркиз,торнедо Росини, стек аншоа и какви ли не изобретения на кулинарното изкуство. Същото важи и за облеклото. Облеклото на селянката по всякакъв начин нивелира, прикрива индивидуалното в личността, за да бъде тя „като всички хора", докато: „Днешната дама... със същата грижа, с каквато търговците постоянно сменят стоките във витрините си, непрекъснато оглежда по улиците другите жени, да не би да носят като нейното манто или рокля..." (Пак там, стр. 155)

В произведенията на писателите урбанисти присъстват идеи, озонирали въздуха на европейското обшество: идеите на Ницше, Фройд, Бергсон, Вайнингер. Тези интелектуалци, излезли от средите на българските заможни и образовани класи, следвали в чужди университети, донасят не само битовата и поведенческа култура на Европа, но и много от нейните литературни вкусове. Някои от тях нямат таланта на Вазов, Елин Пелин или Йовков, но имат претенции за повече знания, за по-съвременно, европейско възприемане на света. В житейското си поведение, колкото и различни, те са и родствени помежду си главно с това, че създават около себе си *„игриво пространство*, разчитат на театрализацията на делничната и светската битност..."[11] А. Протич, без да е голям талант, създава „повествователна норма" - „една специфична декадентско-разложителна ...атмосфера"[12], характерна за българското висше общество с неговата вторичност, защото всичко копира от чужди образци - облеклото, обносите, речевия жест.

Протичевата ЕВА („Ева. Скици и впечатления“) е сборен образ с всички традиционно наслоени конотации на това станало отдавна нарицателно име за кокетна, капризна, леконравна и коварна жена, за жена изкусителка и прелъстителка - рожба на големия град, чиито флиртове и измени се осъществяват главно в балните зали. Това е тесният Протичев периметър, където властват неговите ЕВИ. За него интересът към жената като сексуален обект е толкова силен, че той максимално я *еротизира*. Този *пан*-еротизъм е естетизиран в импресионистичните зарисовки на „Ева“, изобразяващи малката затворена общност на българския хайлайф. Той е обект на иронията на автора, която понякога е мека, а на отделни места преминава в сарказъм и сатира. Протич иронизира неговата закъснялост и провинциалност, които го правят и трагичен, и смешен. Този цар на салоните създава и своя „философия на пола“, макар и силно повлияна от модните по това време философи, психолози и писатели. Девизът на Вайнингер: „Жената е винаги само жена“, е девиз и на Протич. Мъжът и жената у Протич са деперсонализирани - те са Той и Тя - олицетворение на един вечно неудовлетворен полов нагон. Той е извънредно тънък анализатор на най-финитe нюанси на чувствената любов. Тези нюанси сякаш са заснети от изключително прецизна кинокамера със забавен кадър, за да има достатъчно време читателят да му се наслади. Във всички любовни отношения между мъжа и жената по презумпция жената е по-хитрата и по-коварната - достойна наследница на своята прародителка - библейската Ева. В тази книга, а и в романите си „Русалка“, „Девственият Йосиф“, „Capriccio di Capri“, Протич се мъчи да разгадае „женската „дяволско-ангелска“ и „плътско-духовна“ енигматичност“[13]. Тази чувствена атмосфера присъства и в „Роман без заглавие“, в „Осъдени души“ и особено в „Поручик Бенц“ от Д. Димов. И той се мъчи да разгадае енигматичната природа на Елена Петрашева, както отчаяно влюбеният в нея Бенц. Още първият им контакт подсказва „жестоката съблазън на Елена“ (името ѝ е симптоматично!). Тя привлича мъжете с цялата си неотразима женственост: „Човек не можеше да си представи по-сладък, по-напевен, по-кристален глас от нейния, който...да завладява с по-голяма сила чрез тръпките на неуловима тъга...“[14]

Интересна би била и една съпоставка между Протич и Ч. Мутафов от една страна, и Димов - от друга. Мутафов е пълна противоположност на Протич. Докато единият абсолютизира пола, персонажите на другия (в „Марионетки“ напр.) живеят в приказна безтегловност. Един homo ludens, който се забавлява (главите на

книгата са онадсловени като ЗАБАВИ). Но се и глуми над българския ДЕНДИ, който не живее живота, а го мечтае или го сънува. Чавдар-Мутафовите картини са сякаш нарисувани в стил сфумато - образът се разтваря в пространството като в пара. Същата фрагментарност като у Протич, същото разтегляне на мига и детайлното му анализиране. Но за разлика от него тук властва някаква безтелесност: „...душата ми в своите молитви отрече тялото ти, за да го възсъздаде от въздух, светлина и линии.“[15] Суетата на тези кукли е пресъздадена „в един леко шаржиран пластичен стил“, който „се преплита с майсторските ефекти на регулиран цветен прожектор...“[16]: „Косата на младата госпожица е разпусната и тече във виолетови отражения...“[17] Този подчетан интерес към цвета и цветовия нюанс, без да е така хипертрофиран и самоцелен, а преди всичко като психологически щрих, го има и у Димов. Тук няма такава въздушност и динамичност, но пък е натоварен с много повече драматичен заряд. Така например погледът на Елена Петрашева е „отпуснат и златист, в чиято нежност имаше нещо страшно“. А „зелените очи на русалка“ у Адриана, които „като очи на рис или дива котка“ дебнат „плячката си“ и от които извира „някаква странна магическа сила“[18], не напомнят ли „зениците мистични“ на „Котките“ от Бодлер? (прев. К. Кадийски). Това е обикнат Димовски образ - неговите своенравни зеленооки красавици (в това число и Фани Хорн) често приемат образ на „разгневена котка“.[19]

Понякога цветът или цветовият нюанс може и да не е директно назован, а да е втъкан имплицитно, да се „отгатва“ в градираните разширени сравнения (любима стилна фигура у Димов), които се натрупват като грозд и придават барокова пищност на фразата. Ето няколко примера от „Роман без заглавие“: „Малката и руса главица на Мария събуждаше представа за полски синчец, за пролетен ден с цъфнали бадеми по брега на морето, които изпълваха душата му с тиха радост и спокойно щастие...“[20]. Докато Адриана, чийто властен поглед превръща брат ѝ в „безволев автомат“, „приличаше на разкошна чайна роза, която излъчваше сладострастие и мъка. Ако в Мария имаше опалово сияние на бисер, личността на непознатата (Адриана - бел. Л. Г.) светеше с твърд и пронизващ блясък на диамант.“[21]

* * *

Прозата на Протич слага началото на едно ново, *модерно* отношение към жената - отношение, развито по-сетне е от Д. Шишманов, Г. П. Стаматов, Д. Димов. Кирил Христов е

безспорно първият, който революционно защити правата на плътта в поезията „с една сила, езически груба и некултивирана“ (Кр. Куюмджиев), но за когото жената бе и си остана само *обект* на чувствените наслади на мъжа. В сонета „Адултери“ има такъв стих: „Вий за наслади сте ни завещани... .“[22] А в произведенията на Протич, Шишманов и особено на Димов тя е и *субект* в любовта - еднакво с мъжа се ползва от любовните удоволствия. Нещо повече: тя е активна и дори агресивна.

У Д. Шишманов, чиято повест „Хайлайф“ и със самото си заглавие е *знакова*, както и у Протич, се срещаме с познатата ни атмосфера на българското висше общество, което е в процес на ферментация. И разбира се, носи родилните петна на една среда, която бърза да се приспособи към европейските ценности, но не рядко тези ценности са квази-европейски, защото са криворазбрани. Авторът - сам духовен, а и съсловен аристократ - в много случаи не може да скрие усмивката си - той я иронизира понякога с опрощение, друг път - саркастично. Особено когато тези жени изпъстрят речта си с галицизми или пък, ако не дай боже, са прекарали една година в Париж и говорят български език с чужд акцент! По съвсем друг начин се възприема английският език, с който си служат Адриана и баща и („Роман без заглавие“), Мария и Зара („Тютюн“). При все че говорят английски - „езикът на висши същества“-от снобизъм, техният снобизъм е по-дискретен, по-изтънчен - той се е вградил монолитно в цялостния облик и поведение на личността. Въпреки че тази среда не е вече така провинциална - процесите са се уталожили, изкристализирали са, Димов запазва иронията си към нея, разобличава пороците ѝ. Но запазва и своето *игрово* отношение, особено в „Роман без заглавие“, когато се глуми над суетата на богатите и разглезени жени на плажа, които се чудят как да привлекат вниманието на хубавеца-спасител.

За разлика от Протич Шишманов разширява своя периметър - тук се дискутират, макар и между другото, проблеми на политиката и на морала, на културата и общественото поведение. Той не е в плен на еротичното, въпреки че то присъства осезаемо в неговата проза. И Шишмановите женски персонажи са ЕВИ, но те са по-скоро своеобразен фон на една драма, а защо не и трагедия на отчаяно влюбения дребен дипломатически чиновник Стоян Танев в хайлайфната г-ца Христина Малеева. Писателят създава камерна творба във вид на дневник, в която волнодумствата се сипят щедро сред пустотата на приемите у доморасли българи

„аристократи". Една атмосфера и близка, и доста по-различна от атмосферата в дома на Елена Петрашева, където самата тя внася патрициански дух. Като дипломат Шишманов е убеден, че жената има огромно значение за изграждането на политическата кариера на един мъж, затова и така скрупульозно описва поведението и характерите на тези уж различни, а всъщност толкова еднакви г-ци в една атмосфера на претенциозност и изкуственост. Светските салони на Шишманов и техните посетители са живописни скици с много верни наблюдения и акценти, ала фрагментарни. (Впрочем и жанровата композиция на дневника предполага точно такъв подход). Няма я Димовата дълбочина на психологическите разрези, няма го разнообразието на гледните точки. При Димов литературните персонажи сякаш са участници в един *гигантски* спор. Те винаги отстояват свои позиции, своя гледна точка, най-често в противовес на събеседника. Те са и така замислени - като контрапункти. Той е писател на конфликта, на сблъсъка, на катастрофичните страсти. И оттам това напрежение в диалога и във вътрешните монолози.

* * *

„Хайлайф" е детайлна психограма на това общество, на неговия херметизъм, на клубните му закони, които макар и неписани, строго се спазват и тежко на оня, който ги наруши. Ето някои от тези правила: „ „Любов", „обичам", това са думи, които никак не се употребяват в софийския хайлайф. Вместо тях има разни други изрази: флирт или по-право флерт... Но „любов", „влюбен съм", „обичам", това са слова, които най-много могат да бъдат казани иронично."[23]

Наред с Протич Шишманов е създател на *типа* светска жена - разглезена, изменчива, пресметлива. Жена, която играе и се забавлява със своите поклонници. Христина Малеева - тази предшественица на Елена Петрашева - без нейната „фаталност" и коварство, е безспорно една от Протичевите ЕВИ, само че по-весела и с повече възможности за изява на светските си капризи: у нея има не само суета, но и своеобразен максимализъм: тя мечтае да срещне идеалния мъж, който да съчетава блясъка и знатния произход на испанския граф Перейрас и душевната чистота на дребния български дипломатически чиновник - „лудия идеалист" Танев! В края на краищата надделяват знатността, благородният произход, „луксозният етикет" - дипломатът от кариерата... Но докато Шишманов е нарисувал езкиз на съвременна кокетка без никакъв духовен живот[24], то Елена в романа на Димов е не само

светска, но и фаталнa жена. (В „Поручик Бенц“ тази дума се повтаря десетки пъти!) Това лице, „тъй ангелско и демонично“, става „символ на вечната ѝ двойственост, на възвишеното и низкото в страстта ѝ...“[25] Бенц предвижда, че тази жена няма да му бъде вярна, и затова понякога му се иска „да я разкъса, да я да я смаже, да я удуши“[26]. (Градациите са характерни за стила на Димов!) Освен светска, Елена е и порочна - за нейните пороци със злъч говори не само Хиршфогел, но тя самата обича да ги изтъква, да ги „трупа“ върху себе си. Особено пред Бенц - сякаш за да го отблъсне, да го отврати и по този начин да го *предпази*! „Аз съм най-порочната, най-леконравната, най-недостойната от всички, които познавате“[27]- заявява тя сякаш с гордост на Хиршфогел.

Елена е като ярка пеперуда с отровни криле, които погубват всичко живо, полепило се по тях. Загива Райхерт, участвал безразсъдно в сражение, за да спечели отново благосклонността ѝ. Загива годеникът ѝ - фон Харсфелд, изложил се на куршумите от отчаяние, защото е загубил любовта ѝ. Загива и Бенц, предаден на френските окупационни власти от самата нея, защото междувременно е станала твърде близка с един от тях - капитан Лафарж! И ако Христина Малеева е светска госпожица, която превъзходно умее да флиртува и само толкова, Елена Петрашева притежава и други качества , които я превръщат в жена-*вамп*.Тя е леконравна и непостоянна, но същевременно за нея е характерен дълбок вътрешен драматизъм и трагизъм. Образът ѝ е изтъкан от противоречия и противоположности. Дори някои нейни физически дадености са контрастни: гласът ѝ например прониква „чрез непреодолимото си качество на пламенност и мекота ... , сякаш бе глас на уморена душа...“[28]. Тези физически дадености въздействат много по-силно, защото психологът Димов ги е осмислил като част от вътрешния, психически живот на личността.

Той проектира любовния конфликт, както отдавна е забелязала критиката, на фона на голямо обществено събитие. Така този конфликт придобива допълнителен трагичен оттенък, защото придобива по-дълбок общочовешки смисъл. Въздействието му върху читателя несъмнено се засилва от този трагичен фон - Първата световна война в „Поручик Бенц“, Гражданската война в Испания - в „Осъдени души“, Съпротивителното движение - в „Тютюн“. А романът като жанр му дава несъмнено предимство пред тези, които творят в по-кратките форми. Г. П. Стаматов, който се изявява в най-късия белетристичен жанр, успява да насити това малко пространство с такова напрежение, че всеки момент имаме чувството, че то ще се взриви. Диалогът на Стаматов съдържа скрит

драматизъм, както в едно драматургично произведение. Той си служи виртуозно с него - овладял е тайните му до съвършенство. Ако Димов е възприел нещо от художника Стаматов, то безпорно е майсторското му владеене, както и изключителния му интерес към ЖЕНАТА, и то към определен *тип* жена - градската, столичната, светската. Стаматов концентрира вниманието си само и единствено върху нея. В любовните и семейните конфликти на неговите разкази (а те са изградени изцяло върху конфликта!), мъжът има второстепенно значение - безволев, безхарактерен, играчка в ръцете ѝ, с когото тя или се забавлява, или по-често мами. (В „Поручик Бенц" Елена и Бенц са в известен смисъл тъкмо такава двойка.)

В другите романи на Димов обаче можем да говорим за любовен тандем, където мъжът и жената са равноправни: трагични личности, обгорени от пламъка на страстите, които ги владеят. Такива са именно Фани Хорн - Ередиа и Ирина - Борис Морев. У Стаматов, където отношенията мъже - жени, особено между съпрузи, са крайно меркантилизирани, мъжът обикновено е само източник на материални блага - на пари и на всички удоволствия, които могат да се купят с пари. В разказа „Развод" например съпругът-писател оприличава кабинета си - бивша „светая светих", на „банка с цял ден отворено гише" - след женитбата. И Ирина, станала метреса на Борис Морев, започва да се интересува твърде често от чековата си книжка и от авоарите си в чужбина. Тя няма вече нищо общо със свитото и скромно момиче, което се е превърнало в разточителна любовница. И все пак Димовите жени не са меркантилни - Ирина е изключение, защото по произход е бедна. Другите - Елена, Адриана, Фани са прекалено богати, за да се вълнуват от парите. За тях те са даденост, която имат по право, по рождение. Само Адриана понякога се упреква заради паразитния си живот и в отделни моменти ѝ идва на ум сама да си изкарва прехраната като секретарка във фабриката на баща си. Но това са ексцентрични хрумвания на милионерска дъщеря, които тя няма моралната сила да изпълни.

И все пак между Стаматовите и Димовите жени има много общо. Те са типични Еви. Демонични, но по различен начин у двамата. Стаматовите женски персонажи обаче, са лишени от онзи драматизъм и трагизъм, който лъха от Елена, Фани или Ирина. Стаматов е в плен на един единствен тип: жената - еротоман. Това е жената - „Чудовище": „Чудовище си ти, чудовищно дете / на престъплението и позора ...". Жената - „Проклятие". Чудовището и проклятието на Яворов...

Стаматовите жени са събирателен образ на всичко отрицателно. И все пак е прав Ат. Величков, който в статията си „Жената у Г. П. Стаматов“ (в. „Прожектор“, N6, 1934) отбелязва, че у този писател има култ към жената, „колкото и да звучи това парадоксално“. „Небрежният пейзаж у Стаматов е еротизиран, София е феминизирана, целият свят пулсира от пол.“ (Влиянието на Вайнингер в това заключение е очевидно). Или както ще каже старият Присойски отново в духа на Вайнингер: „Любовта е едничко призвание на жената... Тя си остана вярна дъщеря на природата... Днешната жена е същата като Ева.“[29] (драмата „Кръв и вода“). Но в есето „Жената“ писателят не е така толерантен, защото за него „тя е прелюбодеен плод на най-светлия ангел и най-гадната твар на сатаната“[30].

Такива са и Димовите жени - тяхната природа е „ангелско-демонична“. Те са жертва на една обсесия - най-често любовна. Те са *фанатици* на това чувство, на тази страст. Какво друго срива - физически и нравствено Фани Хорн, ако не нейната непомерна, свръхчовешка амбиция да обладае Ередиа и нима този нагон не надминава границите на човешкото! Елена Петрашева обича не определен мъж, а мъжете въобще и е ненаситна в търсенето на нови приключения, на нови, все по-ексцентрични преживявания. Нея я привлича пикантното в поредната авантюра. Затова и с такава лекота, без никакви угризения на съвестта, предава на френските окупационни власти Бенц, след като е изгубила вече интерес към него. Преситила се е на неговата романтична страст и дава простор на своя „тъмен леватински гняв“, унизена от плесницата, която заслужено ѝ е ударил. Не може да оцени нито любовта, нито саможертвата му. Такива жени има в живота. Има ги и в литературата. В момент на просветление тези жени много добре си дават сметка докъде са стигнали. Съвестта трудно се помирява с порока и затова „на помощ“ идват алкохолът и наркотиците. Фани сама се нарича парцал, дрипа. Адриана и Ирина също съзнават покварата си и страдат поради своята морална разруха. Ирина, която в началото не си разрешава сладострастие без любов - не ѝ го позволява здравият патриархален морал, вече като любовница на Борис, на фон Гайер, на Ценкер и на мнозина други, „не можеше да живее без сладострастие - сурогатът на любовта ѝ, която светът на „Никотиана“ бе умъртвил“[31]. И действително Ирина постепенно се превръща в уличница. Когато вижда случайно своя състудент Бимби, мобилизиран като военен лекар в Беломорието, „красивото му тяло с дълги крака и с кафява, атлазено-гладка почти безкосмена кожа“, сладникавата му усмивка

на опитен любовник и прелъстител вече на я дразни. Напротив. Тя е толкова покварена, че дебне тялото му като „хищна пантера“[32]. Тази някога толкова топла и човечна Ирина сега се е превърнала в сладострастна и студена егоистка, която се грижи единствено за собствените си удоволствия.

* * *

Димов издига в култ красотата. Една красота, която мъчи, която внася дисонанс в душата на мъжа, защото носи очарованието на порока. Неговите жени са гибелни, защото са порочни: и Елена Петрашева, и Адриана, и Фани Хорн. „Нежна като ангел или зла като фурия, тя (Елена - бел. моя, Л. Г.) си оставаше все тъй неизменно красива.“ Затова Бенц изпитва „безумен порив да сложи устните си върху това прекрасно матово чело, излъчващо най-съблазнителна женственост“[33]. Затова ѝ се възхищава дори в момент, когато би трябвало да я презира. Не можем да не се съгласим с Екатерина Иванова, която в книгата си Димитър Димов Автор, Време и герои“ пише, че жената в произведенията на Димов е „такава, каквато се е утвърдила... в годините на юношеството и ранната му младост - ... властна и коварна, с непреодолима физическа и духовна притегателност, сееща гибел около себе си.“[34] Жената - самка. Но наистина ли е така? Само на пръв поглед. Защото и в по-ранните романи на Димов („Поручик Бенц“ и „Роман без заглавие“) тези светски жени се отличават много от салонните дами на Протич и Д. Шишманов. Пък и на Стаматов. Димовите светски лъвици са хетери. И Елена Петрашева, и Адриана, въпреки че не са професионални интелектуалки, светят с интелектуален блясък и остроумие. Да не говорим за интелекта и образоваността на Фани Хорн - нейните спорове с отец Оливарес по повод Хегел или споровете ѝ с Ередиа за същността на християнството и католицизма, за историята и практиката на йезуитския орден, са истински философски диспути. Ирина също води интелектуални разговори с фон Гайер и е негов достоен опонент в полемиката им за немския дух и неговата „световна мисия“. Но тези умни жени, които владеят до съвършенство древното изкуство на диалога, са и почитателки на красотата, в частност - на мъжката красота. Какво поразява Фани Хорн най-напред у Ередиа? - Ето какво: „Първото нещо, с което поразяваше това лице, бе красотата. То бе някак смущаващо, греховно, почти кошмарно красиво, за да бъде лице на монах или свещеник. От финитe очертания на веждите, на носа, на устните му лъхаше безстрастна замечтаност и спокойствието на езически

бог, но ... в черните му като въглен очи гореше темпераментът и знойният климат на Андалузия, нещо пламенно и страстно, което въздействаше по-силно от всичко останало, но което не бе земна чувственост, а по-скоро фанатизъм, в който прозираше дори нещо жестоко и зловещо."[35] В този портрет е и целият му характер - един човек, изтъкан от противоречия, човек-демон, у когото разумът и чувствата са в непрестанно единоборство. Но в края на краищата *волята* винаги взема връх и успява да потисне, макар и временно, опасните приплямвания на емоциите и съмненията. И Фани Хорн е кълбо от противоречия: нейните вътрешни монолози показват, че душата ѝ е кипящ котел: жена, която в определени моменти съзнава безсмислието на своето преследване на монаха и се укорява за унижения, на които сама се подлага. А в други случаи страстта я завладява напълно и безразсъдно. Тогава тя се превръща в „хищно животно, което се наслаждава на неминуемата сигурност на плячката си."

Димов е майстор на контрастите. На полюсните настроения. В неговите жени се кръстосват взаимно отричащи се качества. Такава е Елена - коварна и пряма едновременно, такава е Адриана, която се презира, заради намерението си да отнеме Адамов от годеницата му, но няма воля да спре недостойната си игра. Такава е и Ирина, която понякога мрази Борис „затова, че той я беше направил своя съучастница ... че беше умъртвил радостта ѝ от света и живота, които обичаше тъй много."[36] И все пак тя няма моралната сила да го напусне, защото неговият свят е станал и неин свят.

* * *

Бащата на Адриана - старият Гайтанов - казва за нея, че тя се е родила „с мрачния жребий на оная прокълната от векове красота, която привлича нещастията и смъртта". В „Осъдени души" писателят нарича Фани Хорн „прокълната душа". В разказа „Севастопол, 1913 г." Виктор Ефимич също споменава това явно ключово понятие у Димов: „Тия прокълнати жени (курсив - Л. Г.) съдържат елемент на опасност, зад който стои смъртта..."[37]

Димов търси фатални жени с фатални съдби. „Вие сте самата съдба, взела човешки образ, за да причинява нещастия" - казва Бенц на Елена Петрашева. И докато при Стаматов например жената като образ не претърпява развитие - неговият подход към нея е метафизически, при Димов - тъкмо обратното - той е диалектически и удивлява с богатството, дълбочината и

разнообразието при индивидуализирането на типа. Особено при пресъздаването на най-скритите, тъмни и неуловими движения на душата, на разяждащия я конфликт между pro и contra. Това е подходът на един диалектически устроен ум, който изпитва „удовлствие от търсене на аргументи за другата позиция"(38). Тук безспорно си казва думата ерудицията му в областта на философията. Както и в областта на глъбинната психология на Фройд, която се опита да осветли конфликтите между съзнателно и безсъзнателно, да мотивира много странни на пръв поглед човешки постъпки. Ако някои критици говорят за сух и жилав психологизъм при Стаматов, ако при Д. Шишманов може да се говори за особен финес при пресъздаване на любовното чувство (Олга Янкова, Стоян Танев - „Хайлайф"), Димовият психологизъм впечатлява с мащабността си. Точно с онова, с което впечатляват неговите литературни персонажи - мъже и жени. При това докато българските му колеги-предшественици и съвременници, си служат преди всичко с класическата повествователна техника на „всезнаещия разказвач" - Стаматов например обсебва изцяло повествованието - той е неумолимият прокурор и арбитър едновременно, Димов си служи с различни и модерни наративни техники. По този начин обогатява изложението с нови гледни точки и то зазвучава полифонично. Писателят разкрива същността на характера не само в дългите вътрешни монолози (Фани Хорн, Адриана, Гайтанов), но и чрез т. нар. в т о р и, скрит диалог, който „тече" паралелно с първия диалог в сладкарницата - между Адриана и Мария („Роман без заглавие"). Той, за разлика от другия, озвучения, е даден в скоби. Както и „двойственият диалог" между Зара и Мария във вилата на татко Пиер в малкия провинциален градец („Тютюн").

Жени със сложна душевност, Димовите персонажи обичат да се само-разкриват, да се само-анализират, да се само-бичуват. Такива са Елена, Адриана, късната Ирина. Но най-вече такава е Фани Хорн. Психологическият портрет на Елена Петрашева се дообогатява не само от характеристиките,които ѝ прави повествователят, но и от тези на Бенц, брат ѝ, Андерсон, Хиршфогел. Дори и от характеристиките на настойника ѝ. Но именно от психологическа гледна точка най-интересен, а може би и най-достоверен е *автопортретът ѝ* - не само защото се познава най-добре, но и защото е най-откровена и честна към себе си. Въпреки че е толкова млада, тя си е изработила вече своя „философия" на изкуството да съблазнява мъже, чието приложение дава изключителни резултати. У нея има един своеобразен

садомазохизъм. Тя съзнателно търси б о л к а т а в любовта, защото знае, че спокойствието и липсата на болка я развалят. „Не обичаше ли Бенц, само защото съзнаваше, че го измъчва?“ Подобен реторичен въпрос срещаме и у Стаматов по повод любовта на жената: „Как обича, изменя, ревнува тя? Може ли да мъчи?“[39] А ето и поведението на Димовата Адриана към влюбените в нея млади хора: „ Като измъчваше някого до смърт, тя също почваше да страда малко и заедно с това да го обича“. (Влиянието на „Градината на мъките“ от Октав Мирбо е очевидно, още повече, че името на произведението е втъкано в „Роман без заглавие“).[40]

Димов анализира дълбоките душевни катаклизми у своите героини, чиято сила на страстите може да бъде сравнена с антична трагедия. Стаматов е много наблюдателен - той е майстор на пластичния детайл. За Димов нюансите и полутоновете са от огромно значение - той е майстор на п с и х о л о г и ч е с к и я детайл. Те именно създават представата за богатство и динамичност на съкровените преживявания. Така прелестната, душевно щедрата Ирина, която по-късно се превръща в метреса, подвластна на порока, все пак успява, въпреки своята опустошеност на „жена-паразит“, да запази жизнеността си, „да не се продава напълно, да спасява винаги част от достойнството и гордостта си“[41]. Именно затова най-вече я обича фон Гайер. И въпреки че духът ѝ е развратен, а душата - опустошена, „в красотата ѝ - пише Димов - прозираше нещо зраво, топло и нежно, което изглеждаше несвойнствено на света, в който живееше“[42]. Писателят неколкократно подчертава тая топлота в красотата ѝ, като елемент на характера, на човечноста ѝ. Във второто, преработеното издание Лила, замислена като контрапункт на Ирина, не е лишена от привлекателност, въпреки че в красотата и има „някаква сурова и хладна острота“[43].Тя няма обаянието на Ирина, защото писателят я е превърнал в рупор на сектантския уклон в компартията и дори на така жадуваните срещи с Павел, Лила си служи с клишета от партийната фразеология. От „богинята на лова!“ обаче, както възхитено възкликва за Ирина барон Лихтенфелд, Димов е създал пленителен женски образ, особено богат с психологически нюанси, тъй като оценките за нея - от мъже и жени, са не само сексуално оцветени, но и идеологически нюансирани в зависимост от мирогледните, нравствените и естетическите критерии. За родниите ѝ от село тя е поддържана жена. И само толкова. За братовчед ѝ Динко, който е и влюбен в нея, тя е непостижимата любима, жертва на порочния охолен живот, който ѝ предлагат Борис и „Никотиана“. Но понеже не е сектант, когато Ирина му

признава, че в света на „Никотиана“ обича само Борис, той ѝ отвръща: „Това те оправдава напълно!“

Димовите жени, надарени с необикновена физическа красота и привлекателност, са „кукувици“ (Кр. Куюмджиев) - те не познават импулсите на могъщия майчински инстинкт. Тяхното призвание е друго: водовъртежът на светския живот. Но ако беше само това, те биха били твърде елементарни и в никакъв случай не биха задоволили писател от ранга на Димитър Димов. Философската ерудиция на една „полублагородница“, на една богата и разглезена жена като Фани Хорн удивлява. Но още повече удивляват силата на характера, на волята, готовността за саможертва заради любимия. Впрочем докато Фани - с изобретателността и упорството на влюбена жена, атакува философските устои на йезуитския орден - неговата антихуманност, неговото бездушие и чудовищен фанатизъм - Ередиа е не по-малко настъпателен. Като фанатик на вярата той не приема любовта и саможертвата ѝ не защото не я обича, а защото спазва строго регулите на ордена, според който любовта е егоизъм! Тази духовна енергия и у двамата, с която всеки защищава тезата си, тази непримиримост към възгледите на другия създава такова напрежение в диалога, сякаш между репликите изскачат искри! Това са монолози - тиради, в които всеки сякаш говори на различен език!

Димов е писател на страданието. Него не го интересуват душевно здравите, хармоничните, уравновесените личности. За всички тези жени, а и мъже, са характерни душевните „несъзвучия“ („Ахилесова пета“) - те са в конфликт със самите себе си, воюват със самите себе си. Не рядко умът, съвестта се противопоставят на емоциите, особено на чувствеността. Оттам тези душевни, а и духовни драми, защото Димовите жени не са обикновени жени - той бяга от баналното, от ежедневното. Те са жертва на своите свръхчовешки амбиции. И докато Протич и Д. Шишманов осмиват дамите от хайлайфа заради суетата им, заради чуждопоклонството, докато Стаматов ги жигосва като олоцетворение на вселенското зло, докато Св. Минков си служи с елегантните стрели на иронията (Мими Тромпеева - „Дамата с рентгеновите очи“), Димов им и съчувства. Той ги жали за техните страдания, защото тези „осъдени души“ са болни души, тяхната болест е символ не само на личната, но и на обществената разруха. Техните страсти са показани под увеличително стъкло, повдигнати са на степен!

Димовите жени твърде рано стават жертва на досадата и скуката. Съзнанието за духовна пустота трови Адриана - дъщерята на фабриканта Гайтанов, чието проиводство процъфтява. Сплинът с течение на времето взема у нея „форма на ... сурова печал ... Тогава я обземаше мъка, животът ѝ се струваше безсмислен и тя неволно почваше да мисли за смъртта.“[44] Това изграждане е характерно за едно по-късно поколение - прадедите на Адриана, а и на Мария („Тютюн“) са занаятчии, търговци и фабриканти със здрави възгледи за живота, практични индустриалци, които заедно с вкуса към удобствата и лукса са запазилии своя интерес към работата. Такъв е Гайтанов, такъв е татко Пиер, въпреки че у него вече се усеща умората от надпреварата в надхитряне на съдружниците и съперниците. Този „пламенен устрем към властта на златото“ се прехвърля по-късно върху Борис и се превръща в обсесия, предопределила и трагичния му край!

Досада, апатия, дори омраза започва да изпитва и Ирина към Борис, когато вижда, че той се отдава на безсмислено, самоцелно трупане на милиони. Особено когато е принудена да използва похватите на платена жена заради контингентите на „Никотиана“ - дори към фон Гайер, към когото инак изпитва свежо и неподправено чувство. Нима съзнанието за също такава пустота, за проигран живот, поради неосъществената ѝ любов към монаха Рикардо Ередиа не разяжда и душата на Фани Хорн!

Димовите жени завършват живота си *трагично* - този финал е заложен в тях още от самото начало - те носят покварата в себе си, в самата си същност, която ускорява трагичния им край. Те не умират от естествена смърт, а сами си я избират. *Отровата* е логичният край на един съзнателно пропилян живот. Малко преди края си, Ирина казва на Павел Морев: „Живях и се прахосах безумно...“ Едва сега тя съзнава напълно, че „Никотиана“ не само я е опустошила нравствено, но ѝ е отнела Борис. А и Павел. „Никотиана“, дори когато вече не съществува, ѝ напомня за миналото ѝ на „похабена светска развратница“, за която медицината е била само луксозен етикет. Ирина не е адаптивен тип - тя не може, а и не желае да се приспособява към новите условия. Такива цялостни човешки характери като нея, (а тя, въпреки всички перипетии, които преживява, си остава монолитна, цялостна личност), не могат лесно „да правят завои“.

Не по-малко трагична е и съдбата на Фани Хорн! След като е загубила илюзията, че може да спечели любовта на Ередиа, след като се е отвратила от лицемерието му и лицемерния морал на йезуитския орден - особено след смъртта на монаха, чувството

за безизходност я тласка все по-силно към морфина - наркотика, който предопределя и физическата ѝ гибел, превръщайки я преди това в жалка отрепка от някога наистина „великолепен екземпляр от расата си". Морфинът идва да довърши логично онова, което не са в състояние да свършат болестта и преживените страдания в Пеня Ронда! Фани *сама* избира този бавен, но сигурен път към смъртта. Това е максима, често повтаряна в произведенията на Димов: „...любовта и смъртта са две сили, които внезапно се екзалтират..." Тя се среща в „Севастопол, 1913 г." и почти дословно в „Почивка в Арко Ирис". Няма негово произведение, където любовта и смъртта да не са в трагична зависимост, в трагична взаимовръзка. За него любовта е *ирационална* и затова трудно се поддава на анализи, в които участват понятията на логиката. Тук участват предимно категориите на подсъзнателното, на комплексите. Тя, *олицетворена в жената, е прокълната* - нали и мотото към „Поручик Бенц" е взето от Бодлеровото стихотворение „Вампирът" („Цветя на злото"), където стихът: „Maudite, maudite sois-tu!" звучи като *проклятие*. Вместо причастието, употребено два пъти в оригинала, преводачът К. Кадийски използва действената сила на глагола в българския език и неговото минало страдателно причастие в двойно градирана клетва: *„Проклинам те, проклета твар!"* (курсив - Л. Г.) Етимологичната фигура също допринася за естетическото въздействие върху читателя - една чудесна преводаческа находка на Кадийски.

* * *

Ако съпоставим женските образи в литературата ни - представителки на един патриархален бит, „българските мадони" - модифицирам сполучливото заглавие на книгата на Стоян Илиев, която изследва този проблем в творчеството на Багряна, Елин Пелин, Йовков, Емилиян Станев, Ивайло Петров, Хайтов, а аз бих добавила и двамата Славейкови, Вазов и Влайков, ще ни направи впечатление, че тези весталки на патриархалния морал или бунтарки срещу него покоряват не само с физическата си, но и с нравствената си красота. За разлика от тези писатели Димов разкрива душевността на модерната жена, позната опустошаващата сила на страстите, демоничните изблици на подсъзнателното - един образ, който излиза извън пределите на ежедневното, на банално-нормалното. Този уникален Димовски образ обогати с нови тонове и нюанси и портрета на българската жена, създаден от неговите предшественици и съвременници - писателите урбанисти: Андрей Протич, Димитър Шишманов, Г. П. Стаматов, Светослав Минков.

Бележки

1. Куюмджиев, Кръстьо. Димитър Димов. Монография, БП. С.,1987, с. 8.
2. В същност старозаветната Ева - зачинателката на човешкия род - е по-скоро жертва. Тя дава забранения плод на Адам, след като сама е изкушена от змията - „най-хитра от всички полски зверове“ (Бит., 3:1). Литературни интерпретации впоследствие превръщат първата жена в емблематичен образ - символ на съблазън, коварство и грях.
3. Паси, Исак. Философски литературни етюди. Изд. „Наука и изкуство“. С., 1968, с. 195-196.
4. Стоянов, Людмил. Наследието на Пандора. Предг. към: Вайнингер, О. Пол и характер. С., 1927, с. 3. Явно Л. Стоянов има предвид в случая прелюбодеянието като идея за грях и за изкупление, които нарича християнски идеи. Иначе още вехтозаветната Ева е съгрешила много преди Христа, давайки на Адам да яде от забранения плод.
5. Цит. предговор, с. 5-6.
6. Пак там, с. 7.
7. Пак там.
8. Вж. и Илиев, Стоян. Българската мадона. Изд къща „Хр. Ботев“. С., 1998, с. 58; 64-66.
9. Куюмджиев, Кръстьо. Димитър Димов..., с. 69.
10. Пак там, с. 70.
11. Бенбасат, Алберт. Еротичният жизнетворчески роман на Андрей Протич. Фондация „Яворов“. Ango Boy. С., 1997, с. 96.
12. Цит. книга, с. 102.
13. Пак там, с. 101.
14. Димов, Димитър. Поручик Бенц. С., 1971, с. 54.
15. Мутафов, Чавдар. Марионетки. С., 1920, с. 54. („Денди сънува“).
16. Милев, Гео. Съч., Том втори. „Чавдар Мутафов:“Марионетки“. С., 1976, с. 225.
17. Цит. книга на Ч. Мутафов, с. 16.
18. Димов, Димитър. Съч., Том пети. С., 1975, с. 94. (“Роман без заглавие“)
19. Пак там, с. 98.
20. Пак там, с. 97.
21. Пак там.
22. Вж. по-подробно в: Куюмджиев, Кръстьо. Кирил Христов. Предговор към Христов, Кирил.. Съч. Том първи, БП, С., 1966, с. 27.

23. Шишманов, Димитър. Хайлайф. Издат. къща „Петекс-Petex“.С., 1992, с. 9.
24. Наред с типа на празните и суетни жени, каквито са Христина Малеева и Бистра Ганчева, Шишманов е пресъздал и образа на една „романтична“ жена, която става душеприказчик на Танев. Олга Янкова е първата, която му разкрива тайната на женската природа. Оказва се обаче, че и тя е като другите - кокетка, дори по-опана, защото е по-префинена. Романтичността ѝ е част от *играта*.
25. Димов, Димитър. Поручик Бенц..., с. 146.
26. Пак там, с. 120.
27. Пак там, с. 41.
28. Пак там, с. 42.
29. Стаматов, Г. П. Съч. Т. 2, С., 1969, с. 473.
30. Пак там, с. 259.
31. Димов, Димитър. Тютюн. Книгоизд. къща „Труд“. С., 1996, с. 429.
32. Димов използва почти същата характеристика и за Адриана в „Роман без заглавие“: „Като алчна пантера тя се наслаждаваше предварително с поглед на жертвата си ... вълшебно съчетание от прелест на младо и силно животно, от нежна чувствителност, от сладострастие... „.(Цит. издание, Том пети..., с. 103).
33. Димов, Димитър. Поручик Бенц..., с. 34.
34. Цит. книга. С., 1985, с. 50.
35. Димов, Димитър. Осъдени души. С., 1970, с. 82-83.
36. Димов, Димитър. Тютюн. Книгоизд. къща „Труд“. С., 1996, с. 318.
37. Димов, Димитър. Съч., Том четвърти. С., 1975, с. 257.
38. Димов пред режисьора Аврам Георгиев. В. Григорова, Людмила. Драма на парадокса. (Оскар Уайлд в български културен контекст.) Монография. Университет. издат. „Св. Кл. Охридски“. С., 1993, с. 145.
39. Стаматов, Г. П. Съч. Том 2. С., 1961, с. 502. (“Литературни писма-III“).
40. Това влияние е очевидно и в „Поручик Бенц“.
41. Димов, Димитър. Тютюн... С., 1996, с. 476.
42. Пак там, с. 355.
43. Димов, Димитър. Тютюн. Част 1. Изд. „Бълг. писател“. С., 1981, с. 38.
44. Димов, Димитър. Съч. Том пети. С., 1975, с. 101. („Роман без заглавие“).

Катя Кузмова-Зографова

„ЛЕВАНТИНКИТЕ“ НА ДИМИТЪР ДИМОВ (В КОНТЕКСТА НА БЪЛГАРСКИЯ СПОР ЗА РАСИЗМА ПРЕЗ 30 ТЕ)

„...Тя бе в тънка бяла рокля и широкопола сламена шапка, според тогавашната мода, чийто цвят образуваше прекрасно съчетание с мургавия оттенък на лицето й. Сега под смекчения блясък на слънцето то излъчваше по-ярко левантийския си чар, в който трептеше сладострастие, меланхолия и отпуснатост. Но под нежната усмивка, под замрежения поглед и сладостния овал на формите му Бенц за първи път долови един странен и жесток облик на тая мекота, на тая отпуснатост в гласа, в движенията, в израза на цялата ѝ личност.

- За какво мислите, Айтел? - попита тя внезапно.

- За расата ви! - каза Бенц.

- У мен са кръстосани няколко раси!

- Само две! - каза Бенц, гледайки сините кръгове под очите ѝ.

Тя се усмихна замислено. Наистина, в златистите отражения на очите ѝ прозираше оная меланхолична чувственост, която е вековно наследство на жените от Изток.

Бенц каза, че кръстосването на расите създава жестоки индивиди, и за пример посочи мулатите.

- 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!“

Откъсът е от първия роман на Д. Димов – „Поручик Бенц“, излязъл през 1938 г. Портретът е на „фройлайн“ Елена Петрашева, първата от галерията женски образи, които критиката поставя под общия знаменател: „екзотични“. Ако се вгледаме в тази „екзотика“ обаче, ще открием неочаквани неща.

Най-широкият контекст, в който можем да ги впишем, е този на световната литература, описваща „жените от Изтока“, иначе казано „ориенталското“ срещу „европейското“. Разбира се, в географски смисъл Левантът е само част от необятния Ориент, но смислово те се припокриват. И ако „ориенталската“ тема присъства още в „Перси“ на Есхил, у Гьоте („Западно-източен

диван“), Фридрих Шлегел („За езика и мъдростта на индусите“), тя е преживяна реалност в творчеството на френските и английски писатели, „странствали“ из Изтока (Шатобриан, Юго, Ламартин, Нервал, Жид, Байрон, Конрад, Скот, Коулридж, Браунинг, Джордж Елиът и др). Сблъсъкът на културните стереотипи по правило се извършва от позицията на „европейското“, разбирано като превъзхождащ „център“ - към „периферията“ на „азиатското“... А що се отнася до „ориенталските жени“, то като моделно пресъздаване на същността им можем да приемем знаменитите Флоберови героини: Саломе, изправена срещу Св. Йоан, Салабмо - срещу Св. Антоний и ...Кючук Ханъм, известната египетска танцьорка и куртизанка, с която се среща самият писател в Уади Халфа. (След екзотичния си любовен сюжет Гюстав Флобер пише на Луиз Колет, че „ориенталската жена е като машина: тя не прави разлика между един или друг мъж“... Едуард Саид обяснява Флоберовите бягства в „страната“ на сексуалните фантазми с латентния му ориентализъм, подчертаващ една подчертано „мъжка представа за света“: „...жените обикновено са същества, породени от мъжкия блян за власт. Те са изразители на неограничена чувственост, глуповати са, и преди всичко са изпълнени със желания. Флоберовата Кючук Ханъм е прототипът на този карикатурен образ, който се среща често в порнографските романи (например „Афродита“ на Пиер Луис), чиято новост и привлекателност се основават на използваните ориенталски елементи. Освен това мъжката представа за света, която влияе върху практикуващия ориенталист, е общо взето статична, замръзнала, вечна. Самата възможност за развитие, трансформация, човешко движение (в най-дълбокия смисъл на думата) е отказана на Ориента и ориенталеца.“ А оттук до расовите теории за Ориента на Рьонан и Гобино има само една крачка.

Струва ми се, световете и на българския белетрист Димитър Димов са пронизани от подобно „флоберовско“ осмисляне на Другостта в образа на „ориенталската“ (левантинската) женственост. Макар неговата героиня Елена Петрашева да е вече не мълчащата Кючук Ханъм, която трябва да бъде обяснена от мъжа, а неизтощимо саморазголващата се словесно, модерна „източна жена“.

Съвсем явно е авторовото убеждение в наследствената обусловеност в човешката природа. То пронизва цялостното му творчество, дори когато след 9. IX.1944 писателят се старае да смени своя начин на мислене, „медицински“ обясняващ явленията, с марксисткия идиелект... Говорът на „кръвта“ еднакво ясно се

за литература
БИБЛИОТЕКА

долавя в описанието на отец Ередиа или на Адриана от „Роман без заглавие“, предхождащ (без да е точно датиран) „Осъдени души“. (Самоанализите на Адриана в този смисъл са особено красноречиви.) Това е трактовката на расата в рамките на научната антропология, посредством понятието за „расата“ като исторически създала се част от човечеството, обединена от общ произход, с общи физически (морфологически и физиологични) наследствени белези...

Но Д. Димов не спира дотук. Цитираният диалог от „Поручик Бенц“ навежда на мисълта, че той е бил изкушен и от спора за расизма, чийто апогей впрочем съвпада с появата на романа му - 1938 г. И в това няма нищо чудно - писателят да има своя позиция в един злободневен въпрос, дебатиран оживено не само в печата, но и в собствените му академични среди. Спорът впрочем е започнат от проф. Стефан Костурков, който е зоолог (и да не е бил преподавател на Д. Димов, поради факта, че е достатъчно популярен за времето си, още повече и „колега“, вероятно е привлякъл вниманието на младия учен и белетрист). Проф. Костурков „открива“ писането по въпроса за расите още през 1928 г., когато излиза брошурата му „Израждането на културното човечество. Борба с израждането“. Тази книжка обявява и създаването на така наречената „Българско дружество за расова хигиена“. Патосът ѝ е срещу „панмиксията“ на расите, сиреч „липсата на отбор спрямо недъгавото“, водещи до „израждането“.

Следващата 1929 г. пък се появява неприкрито „расисткото“ съчинение на Кирил Христов „От нация към раса“, в което картината на „смесенията“ по нашите земи добива гротесков характер. Защото писателят разглежда българите като „чада на противоестествените смесения“ и ги определя със страховито звучащото слово: ***бастарди***... През 1934 г. е публикувана екзалтираната, но боравеща с научно подплатени пристрастия книга на философа Янко Янев „Героичният човек“, който заедно с проф. Спиридон Казанджиев авторитетно се вписва, макар и непряко, в дискусионното поле. Расисткият дискурс междувременно е завладял широките социокултурни пространства на пресата, под влиянието, разбира се, на ситуацията в централна Европа и особено в Германия. Вече в края на 30-те той достига висшата си фаза - академичната: в лицето на професорската „триада“: известният биолог Методи Попов, споменатият зоолог Костурков и яростният им опонент - философът Димитър Михалчев. През 1938 М. Попов издава „Българският народ между европейските раси и народи“ и

„Наследственост, раса и народ. Расова принадлежност на българите“. Тезата на професора е: българите принадлежат към европейските, и то към славянските народи. Позицията му всъщност е патриотичен призив към самоуважение и отказ от чуждопоклонничество! Признавайки факта на „смешенията“ в гените ни, М. Попов настоява, че те са в „благоприятни съотношения“. Затова и националните ни първенци са от „смесен тип“: и Ботев, и Л. Каравелов, и Д. Миладинов. Последният е определен като „медитеранска“ раса с „ориенталско“ расово смешение... Посочвам нарочно този пример, защото той всъщност е донякъде аналог на онова, което трябва да се разбира под *левантийско*. Защото в строгия (речников) смисъл Levante означава „Близкия Изток“ или „човек от източните брегове на Средиземно море“ (Сирия, Ливан, Египет, Турция, Гърция, Кипър и Израел; в тесен смисъл Сирия и Ливан). Иначе казано, от тези брегове, където Средиземно се среща с Егейско море, а „гръцкото“ се примесва с „арабско“. Бихме добавили – и „латинско“, тъй като по време на кръстоносните походи се извършват нови „кръстоски“. И те се оказват географски „разселени“ тъкмо поради историческите превратности, мигрират из островите (Кипър, Родос). (Така по странно стечение на обстоятелствата *левантийското* се успоредява семантично с *еротичната митология* на „острова на Афродита“ - Кипър... Точно в Димитър Димовия смисъл, само че с обратни на античните внушения за смисъла на Красотата.) Разбира се, когато говори за българката Елена Петрашева, той употребява *левантийското* в метафоричен, а не в буквален смисъл. То е знакът за особената тайнствена „различност“ на нейния образ, на неговата изключителност, дори демоничност, избуяла в пределите на „родното“. Кореняща се обаче, според присъдата на Д. Димов, в очевидните „неблагоприятни“ смешения между *левантийското* и *френското* начала у героинята му. Самото то, смешение на етнически белези, считани от привържениците на расистките теории за „низши“ или „непълноценни“, *левантийското* се оказва на свой ред биологично съчетано с „висша“ наследственост – „френската“... Разбира се, съвсем не е необходимо да приемаме умереното расистко изказване на поручик Бенц за „само двете“ раси на Елена Петрашева. Можем да ги счетем за проводничество на немските националсоциалистически идеи, изречени логично от героя - немски войник. (Иронично-предизвикателно прозвучава в този контекст твърдението на самата „левантийка“, че е плод на „много раси“, което Бенц коригира.)

В случая авторът сякаш е дистанциран от „расовите“

позиции на героите си. Като че ли става дума за „употреба“ на расисткия дискурс, модерен за времето си, затова и характеристичен не само в диалозите им, но и в цялостния романов текст (думата „раса“ и производните ѝ изобилстват в него). Но - докато в „Поручик Бенц“ *левантийското* е по-скоро вид определение към женската „демония“ (ако си послужа с обикнатия израз на споменатия проф. Янко Янков) на Елена (името едва ли е случайно избрано), то вече в „Осъдени души“, роман, издаден при това година след 1944, *левантинското* е изведено в пряка характеристика, директно изречена от автора. Докато Елена Петрашева е описана в полюсите на „ангелско“ и „демонично“, то епизодичната героиня Жоржет Киди е самото въплъщение на злото, на изродената след смешения „раса“: „Тя бе левантинка, с неопределима народност, един от тия мелези, които скитат из вертепите около Средиземно море и съединяват в себе си пороците на много раси. Лицето ѝ бе матово, с маслинен оттенък, както у испанките, но в чертите ѝ нямаше нито следа от изтънчеността на тези приветливи и целомъдрени жени. Очите ѝ, студени, черни и вероломни, гледаха с втренчената неподвижност на змия, а от тялото ѝ се излъчваше някакво лениво сладострастие, което превръщаше любовта в мръсна оргия“... Както се вижда, в тази „ломброзианска“ характеристика няма и следа от двойнственост: тя звучи като диагноза на престъпен женски тип, при това не особено разсъдъчен, щом след „плитко скроения“ обир на американци вкарва своята любовна жертва Луис Ромеро (определен като „семитски тип“), в затвора. Че „половин французойката“ Елена е нейна расова посестрима, личи и от епитета „вероломен“, с който са белязани и двете. *Вероломните* очи на Жоржет удивително напомнят поведенческите реакции на *„левантинското момиче“* Елен с неговия *„тъмен левантински гняв, който поради безсилието си да се прояви веднага, по-късно трябваше да вземе облика на тъй вероломно отмъщение“*. Поводът да се развихри то е наистина парадоксален: една заслужена мъжка плесница. В миговете, когато Бенц е станал свидетел на почти мигновеното след раздялата им на влюбени, затова и чудовищно, ирационално и пределно „грехопадение“. И вместо сам да я убие, Бенц се оставя да бъде предаден от „вероломната“ си любима и убит от френските войници (негри-зуави). Така любовното коварство се изражда в някаква универсална нравствена уродливост. Приоритет на „мелеза“ Петрашева, а не на „германеца“ Бенц или „французина“ Лафарж (последният е „фронтови“ враг на измамения любовник, но с воинско благородство пожелава да го спаси). Като че ли в един

момент „расата“ на „чистите“ мъже се изправя срещу „мръсната“ „раса“ на жената? Културираната красота на Бенц е осезателно по-слаба пред необикновената, „смесена“, може би и затова фатално привлекателна хубост на Петрашева. Лафарж също се оказва изигран от Елена, сиреч също „по-слаб“, макар да оцелява в любовната баталия на Изтока. Във финала на романа той е морално съкрушен. Така представителите на „чиста раса“ са видимо уязвими, а най-често и безпомощни пред „неканоничните“, непредсказуеми в техния хоризонт на морално очакване прояви на „нечистата сила“ (ако въвлечем в расисткия дискурс и семантично отдалеченото едноименно заглавие Елин-Пелинов недовършен роман за „плътострастнойдната“ Цековица). Така че на биологично „миксираните“ индивиди в Димитър - Димовия роман не могат да им се откажат психическа устойчивост и личностни качества. Те обаче са разрушителни за социума, вакханално-необуздани, демонични ерупции на злото. (Не бихме могли да си представим Елена, обвързана в семейство, майка на деца; тя е тип на жената - Любовница, въплъщение на митологичната езическа Анима.)

И символично е, гибелните ѝ чарове се проявяват в пространството около *„турската стая“* – символ на *левантинските* еротични енергии, предразполагаща към „ориенталска леност“ и „източно безделие“ (изразите са на Д. Димов), например към „ориенталския навик“ да лежиш по цял ден и да палиш цигарите една от друга“, на които постепенно се поддава и немецът Бенц. Стаята е истински „музей“ на сладострастието. Тя е наситена с „тъжен ориганов“ дъх, който засилва музейно-ритуалното излъчване на мястото. И наистина – то е било гибелно обиталище на Елена, привличаща тук своите „избраници“, за да ги тласне след това към гибел. През любовната и смъртоносна стая минават последователно един австриец, двама германци, следващият би бил французин... Стаята е обезсилвала мъжките воли на „арийските“ воини (двама от тях носят благороднически титли), а Бенц още на първата страница на романа е портретуван недвусмислено от автора: „Той имаше великолепно развито тяло, златна коса и сини очи - прости, но силни неща, които доказваха **чистотата на расата** му“ (курсив мой - К. К-З.). В притаената любовна война на половете и расите в този храм на *левантинското момиче* те неизменно са били побеждавани. Омаяни от магията на мястото и неговата жрица, която почти механично повтаря ритуала на прелъстяването с всички тях, те са пожелавали да се обвържат завинаги с нея. И да я ***отведат в Европа.*** Но тя отказва да ги последва. Самите те след пребиваването в *турската стая* не се завръщат в живота, а се

отправят в пределите на Нищото... Още веднъж се налага изводът, близък до постановките на грубо биологичните теории: „низшите“ раси и нации, бидейки по-жизнени, влияят пагубно на „избраните“. По този начин символичният топос се успоредява смислово с внушенията на един възможен „расистки“ прочит на събитията, майсторски привлечен от Д. Димов в романа му. Може да се каже, че той дори е един от залозите за евентуалния успех на романа сред читателите, защото е бил актуален и се е вписвал в хоризонтите на очакването им за „вълнуващ“ текст. Друг е въпросът, че той се оказва и фатално важен в съдбините на цялото човечество, попаднало в ада на Втората световна война само след една година.

Въздействено е сливането на темата за войната с темата на любовта. Техният двуглас зазвучава с почти мистична мощ. Защото войната на любовта също се оказва страшна реалност. Така трагиката в романа е безизходна, алтернатива на войната в/чрез любовта не е мислима! Любовта като подтик към романтично безумстване и гибел на „воините“ е ясноочертан сюжет, разигран върху „земетръсните“ медитерански (а това значи и „балкански“) кръстопътища. Така Елена от образ на разпътната жена се превръща в символ на кръстопътния балкански човек въобще, на историческия трагизъм на земите, които населяваме. Защото и патологията на омразата, и „изтънченият садизъм“ са качества, присъщи на хомо балканикус. В този смисъл съвсем не са случайни Д. Димовите романови „фонове“... Войната като фон на любовната драма е повод да се изследва ***кризисният човек*** в точката, в която чувствата преминават в ексцес или „пароксизъм“ (при Фани Хорн – изразът е на Д. Димов).

Етническата и „расова“ детерминираност на героите в голяма степен обяснява безрезултатността на техните неуморими самоанализи. Те нямат очаквания терапевтичен ефект на психоаналитичен сеанс, макар да са достатъчно дълбинни... В този смисъл Д. Димовите герои са наистина „осъдени души“.

Така е от първия до последния от романите му. И ако наличието на „расистки“ дискурс е обяснимо в контекста на 30-те, то в годините, когато се „наливаха основите“ на комунизма, неговата упорита поява е доказателство за непреодоляна вътрешна убеденост. И за творчески характер, бил той и ненапълно осъзнат. Въпреки че рецепцията му като наистина „расистки“, слава Богу, не се е случила.

„Зоологът“, изследващ човешките „породи“, се проявява в тълкуването на красотата на Адриана от „Роман без заглавие“: „...тънките и удължени черти на лицето ѝ, в които прозираше

красотата на расово животно, силата на хромозомите от бащината линия“. Хазайката на любимия ѝ Адамов, бидейки румънка, пък обладава „цветистото красноречие на латинската раса“. Самият Адамов е „свеж като дивак“, неговото момиче Мария е преценено от съперницата си като „примитивен и честен характер“. Очевидни са и тук допусканията, че „висшите“ същества са по-лабилни от виталните примитиви. Затова те самите се стремят гибелно към своите психосоциални, а защо не и – „расови“ антиподи...

Този авторов уклон в тълкуванията на човешката същност се промъква и в „Тютюн“: в ироничната почтителност към фон Гайер, внушена ни от автора. И най-вече – в регресивната трансформация на Ирина - в Зара, недвусмислено експлицирана в романовия текст. Физическият и духовен портрет на Зара („робиня“, която е всъщност непохватна провинциална Мата Хари, подобно на Елена Петрашева, макар втората да е надарена с шпионски шарм и „класа“) се върти натрапчиво в смисловия кръг на ***„бедуинското“***. Не бива да подозираме писателя в липса на въображение за синоними. Д. Димов акцентува върху „ориенталското“ начало в нейния тип, странно напомнящ онзи от „Очите на Арабия“ на Николай Райнов, колкото и той да е декоративно-романтичен. Самото описание на сексуалната зрялост на довчерашната девственица като отглас на унаследени любовни инстинкти у Райнов е интертекстуално наситено. И така – Зара е с „мургаво бедуинско лице с черти на одалиска“. Естествено - осъвременено с добавка на ярката цветност от „моден журнал“. Зара е продажна сякаш по самата си природа, а не толкова заради социалната принуда. Трагично е, че жизнената Ирина, дете на българските рустикални предели, в края на краищата се преобразява в алтер его на Зара, както категорично подчертава авторът на „Тютюн“. Това вече е разпадът на „българското“, което извършват ***историческите*** превратности и с най-здравия „ген“. Така „расистките“ допускания са преодолени в самата драма на социоразрухата. Такива са посланията на „прогресивното“!

Изводът от разсъжденията ми относно *левантинското* (поставено от Д. Димов в противоречивото семантично поле между концептуалното и метафоричното в „расисткия“ дискурс) е донякъде парадоксален. Космополитът Димитър Димов се е включил, макар и „опозиционно“, в процесите на търсене на националната ни идентичност, започнали трескаво през 30-те в кръговете на българската интелигенция. Нещо повече – десетилетия по-късно, в 40-те и 50-те марксистът Димов е останал в някакъв смисъл верен на своята научна и писателска

безпристрастност, с която е подхождал към обектите си и търпеливо е градил своята сложна, в това число и „расова" концепция за човека. Тя, разбира се, е по-скоро художествена, отколкото биологизаторска, каквато впрочем трудно може да се открие в българската литература въобще. Дори явни „расисти" като Любомир Владикин или Петър Берон и Кирил Христов са далече от човеконенавистническите ѝ крайности.

И мисля, че не недостатък, а преимущество на мислещия гражданин, на честния интелектуалец е, че Д. Димов е отреагирал на болезнените проблеми на времето си. И световете му могат да се провидят в оптиката на размисъла за духовната и национална криза след Първата световна война, която е отприщила търсенето на опорите за българската ни първосъщина. Един от пътищата е тръгването от осъзнаването на националната катастрофичност, съчетан с откровена „диагноза" на народопсихологическите ни недостатъци. Наистина Д. Димов е погледнал на „нашите" изконни недъзи от дистанция, с безпристрастието на „чужденеца". (Интригуваща в този смисъл е и „расистката" характеристика, направена му от неговия най-проникновен тълкувател Кръстьо Куюмджиев: „... Д. Димов по своето духовно устройство като че ли не принадлежи към нашия средиземноморски тип. Сякаш е от друга раса, северна, с нейните метафизични копнежи, романтично въображение и екстази, трансцендентални стремления...")

В странно противоречие с нагласата му на „чужденец" е фактът, че за своите творби Д. Димов с научна настойчивост неизменно е търсел реални прототипи, естествено почерпвани от близката му българската действителност. Макар и само за да бъде преобразена тя в наднационална универсална реалност. Така образите в неговите светове добиват перспективата на онази особена *своечуждост*... Такъв е случаят и с най-"книжния" му роман - „Поручик Бенц", както свидетелстват спомените на известния български пишещ дипломат Тодор Нейков.

Струва ми се, че заради всичко това Д. Димов предизвиква и днес нашия български „бунт", провокирайки съпротивителните сили на проблематичното ни национално самосъзнание. И на оскърбеното наше достойнство.

А това е хирургически режеща, непоносима морална болка. И все пак - може би спасителна. Дори за метастазите на *левантинското*...

ст.н.с. д-р Ерика Лазарова

НЕОБХОДИМИТЕ ЕКСЦЕНТРИЦИ В ЛИТЕРАТУРАТА

Те са *солта на живота*. И на литературата. Неординерни и непредсказуеми. Зримото потвърждение на тезата, че всеки човек е *уникален*, един космос във себе си, който съдържа универсума на творческите способности, но и ада на разрушителната стихия, превръщаща личността в чудовищно кълбо от противоречия и саморазрушителни нагони. ЕКСЦЕНТРИЦИТЕ или чудаците, както ги определя Българският тълковен речник, са пълнокръвни индивидуалности, защеметяващи с нестандартността на своя външен вид, поведение и душевност. Те не се боят да бъдат РАЗЛИЧНИ и в това е тяхната *съдба*, независимо дали участта им е трагична или са белязани от успеха.

В света на литературната условност са нарицателни. Индивидуалности, превръщащи се в *метафори*. Понякога обожавани, понякога мразени, но никога безразлични на читателя, те заживяват свой собствен литературен живот и придобиват специален художествен и житейски статус на ръба на действителността и сътвореното.

ДИМИТЪР ДИМОВ е от малкото български писатели, които се интересуват не от *познатия-непознат* от формулата на **Висарион Белински**, а от *острохарактерните и нетипични герои*, способни да бъдат създадени от въображението на писателя, понеже съществуват НЯКЪДЕ в света и чакат да бъдат изобразени и придобият втори живот в нетленната плът на словото. Същевременно тяхната достоверност е забележителна като феномен на почти документално точното предаване духа на епохата и на психологическа оплътненост на образите.

Първото, което прави впечатление у **всички** негови ярки и запомнящи се персонажи, е *оригиналната и силна личност*, съчетана с *франтантно физическо присъствие*, при което красотата се допълва от индивдуалност - също така ярка и впечетляваща, макар и далеч не винаги с положителен знак. При това винаги едно качество **доминира** и създава неповторимостта им. Това може да бъде *маниакалната обвързаност* с "Никотиана" на **Борис**

Морев, правеща го заедно с любовта към Ирина парадоксално цялостен и в противоречивостта си. Или *хищната пресметливост* на **Зара**. Или виталността на **Ирина**, преминаваща в *зловещото равнодушие* на ледена красавица. Или *робската влюбеност* на поручик Бенц. Списъкът е дълъг - сляпа или егоистична страст, заслепение, алчност, пасивност или откровено нехайство към собственото падение. Понеже негативните страни в многоликата човешка същност Димов описва с еднакво майсторство, както и реалните достойнства на персонажите си, творейки в състояние на влюбена пристрастност и отдаденост на героите си. Не може да търпи само едно - *скучните и едноизмерни люде*. И те просто липсват в книгите му.

В героите си той цени *свръхмащаба*. Това, естествено, не са минувачът от улицата или съседът със скучното битие, които **едва** в четвъртото измерение на литературната реалност могат да изпъкнат като многопластови и сложни личности. Сред любимците му не е и предсказуемата жена с традиционни добродетели, колкото и прекрасна да бъде тя. Него го привличат **драматичните личности, разчупващи стандартите на общоприетото**, понеже са го надрастнали духовно и са **предопределени за необикновена съдба**, детерминирана от редките им заложби, извънредна чувствителност, привлекателност и *свръхмяра и в доброто, и в злото*.

Те не са нито ангелите, нито сатанинските персонажи от сантиментално-тривиалната книжнина. А пълнокръвни, земни и достоверни в *необикновеността* си мъже и жени. Често **чудаци** или **ексцентрици**, но неизменно *обаятелни* по свой неповторим начин. Особняци в една действителност, слагаща знак за равенство между нормалното и безкрилото съществуване. Но съвсем не са окаяните безродници и осъдени души, както ги характеризираше критиката, родена и вдъхновена от социалистическия реализъм, а търсещи и по своему *твърде чувствителни натури*, чиито светогледна неудовлетвореност и собствена болка - терзание по истински стойностното е всъщност *невъзможност за социална мимикрия* или доведено до крайност нежелание за конформистко приобщаване към *антиценностите* в личен и обществен план.

Затова те са, дори в привидната си апатия, БУНТАРИ. Техният ексцентризъм е и съзнателно отношение на конфронтиране с недостойното за живот. А претенциозността им в житейски план по отношение на хубавото, луксозното, житейски удобното и йерархично значимото е гротесково изкривено отражение на *духовната им несъвместимост* с пошлото, дребнавото, грозното, на които те противопоставят *един силно естетизиран подход към*

реалния живот. Съчетан с абсурдния и често саморазрушителен бунт на личността, която държи при всички обстоятелства да запази себе си и духовния си мир като уникалност, която не бива да бъде мерена с аршина на всекидневното.

В това отношение, според мен, и Димитър Димов, и героите му могат да бъдат разбрани най-добре чрез понятието "*духовна емиграция*", разкриващо начина им на съществуване чрез втората реалност на мечтата, изкуството, дори измисления собствен свят. За тяхната екзистенциална драма е тесен микрокосмоса на *регионалното*. Толкова обсъжданият и противоречиво интерпретиран интерес на един от най-тачените съвременни български писатели към **небългарската действителност** и **космополитната тема** изведнъж добива логическото обяснение на едно художествено и идеологически детерминирано *културно бягство*. **Литературният искейпизъм** е не само път и средство за ерзац-съществуване в тривиалната литература, но и начин за платоновско въздигане над отречената в естетико-познавателен и аксиологически план *задушаваща екзитенциална рамка*. Да избереш духовната емиграция е позиция на достойния творец, на *интелектуалеца с морал*, който съзнателно се дистанцира от онова, което всъщност отрича и презира в реалността.

Димовите герои също са духовни емигранти, независимо дали става дума за **Фани Хорн** като представителка на расата, „владееща моретата", както гласи британският химн; за **поручик Бенц**, за когото не рядко нашите критици твърдят, че е *от никъде*, дотолкова неясна като ценност и духовна нагласа е националната му принадлежност; за толкова небългарската като психология и манталитет на младото момиче **Елена Петрашева** или за **Ирина**, колкото и парадоксално да е това за жена със силно изразени корени и виталност в родното, както ще ни я представи в началото на романа „Тютюн" авторът. Но той бърза да добави, че героинята му живее в един недействителен свят на копнежи и мечти, навяти от романите и киното, спасяващи я с илюзорното си битие от еснафското животуркане в провинцията. По-късно, в съзнателно наложената безпаметност и ленност, породена от желание за псевдоамнезия и от презрението към себе си, тя пак е емигрантка в един нереален духовен свят, обгръщащ я с пашкула на недосегаемост, *дистанцирайки* я от стреотипите на ежедневието, което сама си е избрала.

Друга особеност на персонажите на Д. Димов е свързана с вселената на ЧУВСТВАТА. Нетипично за българските майстори

на словото е да правят от емоционалния свят на личността *център* на творбите и на светоусещането си. А точно това прави писателят, постулиращ антиномията *любов-смърт* като действения механизъм на битието. **Да умреш от любов** или **да живееш от и за любовта** за него често са синоними. Подразбира се ФАТАЛНАТА ЛЮБОВ, носена и въплъщавана от **фаталните жени**. Да се обясни какво го привлича в тях и какво кара обкръжението им да им се възхищава (дори и когато ги ненавижда), означава да се огруби ефирната тъкан на сантименталното. За тях сякаш се отнася небезизвестната теза на **Ролан Барт** за възприемането на Другия от страна на влюбения като Цяло: „в *Очарователен*! не се вмества нито едно качество, само *всеобщността* на чувството. Впрочем *очарователен* казва всичко и в същото време казва онова, което липсва на всичкото..."*

Романистът не би приел неговите толкова необикновени и чаровни фатални създания да се обезличат до средно-статистическата жена. Прелъстителността им е погубваща, защото самите те, заедно с изгубената си невинност на „ жени с минало", са загубили и способността да даряват щастието - сигурност. Но подаряват изтънченото удоволствие на физическата си красота и комплициран вътрешен мир. Смъртта и разрухата, които ги дебнат и надничат лукаво предупредително към жертвите им, придават особен тръпчиво-сладък вкус на връзката или на обожанието от разстояние. Понеже любовта им е едновременно чувствено обещаваща и платонически резигнирана. Извоювали си често привилегировано положение на *фаворитки* в мъжкия свят на покупко-продажби, те заслепяват с имагинерния блясък на избраннички, които не биха се отегчавали с плебейски труд и не приемат семейното робство.

Ако не мъжът, то поне писателят Димов е техен *доброволен роб*. Даже критикувайки ги, например в разказа „**Севастопол, 1913 год.**", той се опиянява от аромата на загадъчност, красива порочност и стаена заплаха за сърцето, душевното равновесие и дори живота на мъжа: "Тия прокълнати жени съдържат елемент на опасност, зад който стои смъртта ...Накратко, това бе една превъзходна жена от друг климат, но заедно с това една самка, един вампир - позволи ми да употребя израза за този тип жени, създадени уж от модерния живот, но всъщност стар като света..." Привлича го и сякаш го хипнотизира жестоката им игра, макарда съзира и разбира „извратения садизъм" на сладострастието в хищното женско кокетство. Защото съзнава, че **алчността за любов**

*Р. Барт. Фрагменти на любовния дискурс. С., 1997, с. 28

е не **по-малко плашеща от отсъствието ѝ. И също толкова съсипваща живота на искрено влюбения.** И е закономерно, щом има фатална страст - едновременно духовна и физическа, да има и безмилостно остра война между половете, а жената ще бъде наричана вещица, и въпреки всичко ще бъде *боготворена.*

Като автор обаче той проявява пристрастие не само към сложните и противоречви женски образи, но сложни и противоречиви в многоизмерността им рисува и мъжете, които са му особено интересни - **магнатът Морев** като „self made man" или **йезуитът Ередиа** (налице са достатъчно обективни свидетелства за последователния му интерес към системата на йезуитския орден, за които писателят много чете, а в Испания по време на специализацията си през 1943 г. има възможност и сам да събере непосредствени впечатления от личното си познанство с духовници от ордена на Лойола). Равностоен на всепоглъщащо устремната и свикнала на победи жена е **мъжът-победител в житейската джунгла**: непременно преуспяващ, с ореола на победител и с портфейл, достатъчно бездънен, за да им създаде изискана и разточителна рамка. Проблемът е, че той обикновено *няма достатъчно физическо време*, за да се отдаде докрай и свободно на чувствата. Любвеобилните и отдадени на жените мъже пък са твърде нищожна цел за една фатална изкусителка, понеже в непосредствеността на чувствата им липса обаянието на предизвикателствата и те не провокират завоевателната стръв. Затваря се омагьосаният кръг на неразрешимите противоречия - силните мъже и силните жени едновременно се обичат и мразят, но връзката с нормалното не им дава усещане за удволетвореност, пикантност и романтика. Те се нуждаят от необикновени страсти и необикновени обстоятелства, както и от неординерен обект на чувствата си.

Крахът в любовта на силните жени, а и мъже, за Димитър Димов е и тяхно житейско поражение. Но неговите фатални жени изключително рядко се предават. Незапазеният разказ „**Къмпинея гречелор**" свидетелства за подобна неустрашима и, разбира се, безскрупулна личност, която бяга от лагера на прокажените с маска на лицето, за да си търси любовник. Това е една изумително силна поанта на любовния дискурс за мен, подчертаващ НЕИЗТРЕБИМОСТТА НА ПОТРЕБНОСТТА ОТ ОБИЧ. А когато физическата красота като главен съюзник на фаталните жени вече ги е изоставила, те пак си остават - изкривено, абсурдно, дори понякога с привкус на трагикомичност - силни и налагащи се личности, запомнящи се дори със свръхмащабите на радостта

от осъществената сделка, какъвто е случаят с вмъкнатата в **„Поручик Бенц“** история за старата, набръчкана гъркиня и бивша красавица - сега търговка.

Не случайно госпожица Петрашева се ужасява от подобен житейски заник. Краят на физическото очарование се възприема от жени, свикнали да господствуват чрез чара си върху силния пол, като обезмисляне на живота им. И сигурно затова романистите по принцип, а и самият Димов, даряват ранна смърт на любимите си фатални героини, спестявайки им жребия на обикновеността и борбата за материалното оцеляване. Но почти никога те не се спасяват от нравственото крушение. То ги разяжда дори в моментите на най-голямото им тържество като пленителни красавици, на които светът е в краката. Но само по себе си подобно тържество не ги прави щастливи и не им подарява пълнотата на живота. Те са достатъчно умни и чувствителни, за да осъзнаят трагичността на битието си. И затова е особено тъжен остатъкът от живота им, ако не са умрели млади и прекрасни. В зряла възраст те не могат да бъдат друго освен морални развалини, оцелели физически, заобколени от пари, власт на другите и чувства, които не ценят достатъчно, неудволетворяващи ги заради обикновеността им.

Предпочитаните персонажи на Д. Димов се нуждаят от *голяма и нестардартна цел*, за да осмислят житейските си пориви. По-малко важна е каква ще бъде конкретно тя и моралният ѝ знак. Отлична илюстрация тук е случаят с Борис Морев и фанатичната му преданост към „Никотиана“, която е всъщност неговият начин да бъде законодател на живота, да се издигне над анонимността на малкия човек и чрез мощта и властта си над другите като негови подчинени да придобие *статус на господар и победител* в житейската битка.

Необикновени са героите, мъже и жени, които писателят рисува не само със стръв, която е същеврменно и обич, и пристрастие, но и с ожесточено любопитство на **душевен лекар** и **изповедник**, желаещ да проникне до най-тъмните и потайни кътчета в светая светих на тяхната душа и съвест. Димов показва, че са *чудаци*, но и необходим колорит в палитрата на текста и интертекстуалността на модерната литература. *Голямото изкуство просто не може без присъствието им*.

От българските писатели само още **трима** души дръзнаха да предизвикат с избора на героите познатите схеми, идеологеми и наложилото се противопоставяне на добрите и лошите, обезателно с класово-партиен подтекст: **Андрей Гуляшки** с толкова

самобитния си герой от „**Седемте дни на нашия живот**“ **Емилиян Киров** (в сравнение с него **Авакум Захов**, въпреки че е представител на най-нетривиалната професия в тоталитарното общество, е добродетелен и скучноват в предвидимостта си), **Павел Вежинов** с „**Бариерата**“ и своето **Летящо момиче** и **Емилиан Станев** с образа на **Язовеца** от едноименния си роман.

Колко по-лека и житейски удобна би била творческата съдба на Димитър Димов, ако не проявяваше пиетет към сложните и противоречиви личности! Той обаче изпитва не просто обич и пристрастие , а твори в състояние на истинска ОБРЕЧЕНОСТ към нестрандартните си герои от типа на **Павел Морев** или **отец Ередиа** или към фаталните жени от рода на **Фани Хорн**, **Ирина, Елена** или **Пилар**. Него го вълнува предизвикателството на неизвестното, което го мами, подобно на един **Флобер**, да прескочи тънката гранична бразда между фантазията и реалността, между измислицата и автобиографичния импулс.

Позоваванията, че Ирина има съвсем реален праобраз в живота, са безспорно достоверни. Но безспорно вярно е и, че тя тръгва като литературна героиня от самата банализирана реалност, за да заживее нов живот в книгата, чиято логика вече е подвластна само на собствения ѝ характер и на бурните ѝ взаимодействия със средата и с другите герои.

Сигурно е теоретически възможно и трагично очарователната Фани Хорн да бъде изградена по модел от вторичната или художествената реалност, тоест по секундарен литературен материал, както често бива характеризирано подобен тип творческо магьосничество на виртуозите на словото, превръщащи скандалните хроники и актуалните материали от пресата в основа на велики творби. Какъвто е случаят с „**Американска трагедия**“ на **Теодор Драйзер** например. Но героинята на Димов, подобно на Анна Каренина или мадам Бовари, сама избира какво да прави *по-нататък* и как да постъпва в най-обърканите и мъчителни ситуации. И затова се отличава с **достоверността на истинското изкуство**, сътворяващо незабравими личности, добиващи собствен живот, благодарение на своя автор и силата на таланта и *вдъхновението му*. Защото именно то облъчва делничното с аурата на необикновеното и инспирира автобиографичното, за да се превърне от изповеден елемент в атрибут на литературния дискурс.

След **Проспер Мериме** с неговата „**Кармен**“ и след като **Ернст Хемингуей** превърна страната на бикоборството и дуендето в своя

съдба, едва ли някой друг писател е проявявал толкова пиетет, обич и страст в пресъздаване не на *испанския колорит*, а на *испанската душевност*. С психологизъм, който изумява и покорява с навлизането в глъбините на един национален характер, към който творецът пристъпва далеч не като любител-турист или литератор - компилатор, пленен от екзотиката на една прекрасна и примамлива страна и следващ епигонски чужди образци и художествени щампи. Димов пристъпва към испанската тема като **космополит и сърцевед,** за когото човекът и вселената на неговите чувства са винаги еднакви и винаги различни, независимо от географските ширини. Защото писателят търси логиката на влиянието на географската и културна топография върху човешкия характер и темперамент, показвайки как познатите до болка чувства на обич и омраза, ревност, предателство, доверие, придобиват *неповторима емоционална и интелектуална окраска*, понеже винаги са строго индивидуални и неповторими, както и самата тяхна личност-носител.

Именно силата на димитърдимовското *херменевтическо вчувстване* в чужди съдби - лични и национални, в коренно противоположни душевности и темпераменти, а не само огромният му литературен талант го правят *неповторимо явление* в нашата литература. Димов е един **духовен конквистадор,** за когото *светът е Родина*. И в това отношение той също е уникален за българската литература и нейните автори, приемащи по-скоро *Родината за Свят*. Космополитът като **гражданин на света** не е БЕЗРОДНИК. Подобно на **Диоген**, той може да заяви, че е ОТВСЯКЪДЕ. В епоха на ожесточени и пристрастни дискусии за отношението родно и наднационално, свое и чуждо, регионално и надрегионално, белетристът решава дилемата на теоретиците, раздвоени между националното и универсалното, доказвайки чрез изкуството си, че няма смисъл да се чука на отворени врати, както превъзходно ще го определи **Владимир Василев** от страниците на **„Златорог“**, понеже самоуважаващият чуждото има сетива за родното и съответно - само обичащият Отечеството си уважава и цени по достойнство създаденото от другите културно творчество.

Романът „Тютюн“ разкрива Д. Димов като космополит и като познавач от най-висока класа на родната история, политика и култура. Големият художник на словото е и един от най-забележителните експерти по въпросите на политическото и икономическо развитие на страната. Подобно на произведенията на **Балзак** от **„Човешка комедия“** по книгата може да се изучава българската история от 30-те и 40-те години. Изключителни са

както културно-историческата му осведоменост и политическа проникновеност при анализите на епохата, така и задълбочеността и проникновеността, с която описва патогенните показатели у своите герои, доказвайки, че отличният ветеринар е и добър хуманен лекар, ако е ерудит-професионалист. Така, както богатата личностна култура прави твореца способен да изучава света в неговата сложност, така разностранната и задълбочена подготовка на учения Димитър Димов, го прави писател реалист от най-висока класа. Но енциклопедичната му личност не се задоволява с битието на кабинетен творец или пленник на изследователската лаборатория. Той знае, че е роден за литератор и за пътешественик-изследовател на чужди култури и обичаи, стремящ се да проникне в загадките на народопсихологията в световен мащаб. Мечтае за пътешествия - реални и литературни. *Осъществява и двете.*

Той се чувствува уютно и на мястото си и в Испания на Гражданската война, и в реалността на класическата испанска култура, от която е познавателно увлечен. Да не се чувствуваш чужденец по широкия свят е също *интелектуална дарба.* Писателят успява да я превърне в *преимущество за таланта си*, разширявайки границите на своето мислене и битие, както и границите на литературния си свят. **Европеецът Димитър Димов** на практика живее във *вселена без граници*, където значение имат не националното и регионалното в самозатвореното си духовно пространство, а човекът като мобилно и отворено за промени същество, способно да се адаптира към всички външни обстоятелства, ако усеща любов. Но възприемащо себе си като изгнаник дори и в обкръжението на най-близките си, ако му липсва обич. И Мария, и Ирина от „Тютюн" в различни етапи на своя живот изпадат в подобна ситуация на безвремие и безверие - едната, според неофройдисткото тълкувание, ще потърси убежище в лудостта, а другата ще загуби душата или идентичността си, предала мечтите, амбициите и смисъла на живота си за удобното съществуване на луксозна куртизанка.

Но дори такава, тя си остава за писателя едно *омайно и екзотично същество*, за което самият Димов хем знае, че е едно витално чедо на българската земя, което, докато си остава във връзка с нея, е прекрасно и хармонично, хем ни внушава и сам е омаян от чара ѝ на фатална жена извън времето и извън местния колорит, прекрасна и завладяваща, дори когато сякаш е загубила себе си в изпепеляваща връзка с Борис Морев. Като реалист той не може да не покаже в обективния развой на действието, че по-късно Ирина запазва външното си очарование, но вече не само се

е превърнала в едно посърнало и сякаш лишено от корени цвете, но заедно с виталността си е загубила и вътрешната си хармония и цялост. Но изглежда, че точно трагичната ѝ красота и тъга го запленяват още повече.

При Фани Хорн драмата на влюбената, ексцентрична и разглезена англичанка, потърсила като компенсация за лекомислените си връзки и душевна неудволетвореност утехата на морфина, прераства в драма на пречистващата любов. Една обречена жена, която е способна да твори зло, е способна и да *се прероди* от любов и заради любов, показва авторът.

Обаянието на *фаталната власт и чар на жените*, осъдени от живота да бъдат различни от другите - греховно прекрасни и прекрасни в греха, има *фатална власт* над Д. Димов. Както в гръцките трагедии, техните образи в творбите му светят дори по-ярко при трагични конфликти и съдбовни недоразумения. За разлика от патриархалността и свенливата сексуалност на българина (според Ив. Хаджийски), той предпочита - поне в литературните си визии - не жената-майка и предана другарка в живота, а ИЗКУСИТЕЛКАТА. Тя може да бъде такава по неволя - принудена от обстоятелствата като Ирина или разкъсващо противоречива като „блатното цвете“ Елена от „Поручик Бенц“, напомняща ми с външната обреченост на битието си нещастната водна лилия на **Вера Крижановская**. Но нейната героиня е нещастна жертва на интриги, мъчеща се *да се изплъзне* от капаните на средата и неподходящите връзки. Обратно, Елена Петрашева не се страхува да предизвиква мъжете, дори когато това я води до самоунижение, и, сама нещастна, изпитва болезнена потребност да прави нещастни другите.

Личи, че авторът е прелъстен от своите **тъжни и разблудни царкини**, ако използуваме стилистиката на друг един голям български литератор, привлечен от противоречието красота - поквара и даже красота - зло. И *много им прощава*, може би по силата на билейската максима, че те *много са обичали.* И пак в библейски контекст можем да кажем, че големият писател предпочита ЛИЛИТ пред Ева, преповтаряйки сякаш вековната жалба на мъжете: „Обичаме Лилит, живеем с Ева“. Избирайки Лилит - *равната на мъжа* и *богоравната*, създадена не от реброто Адамово, а заедно с него - и затова негова равностойна любима, приятелка и вдъхновителка за големи дела.

Но Лилит у Д. Димов е не хармоничната и вътрешно цялостна Вечна жена, а белязаната от бремето на съдбовна необикновеност,

неудволетвореност и невъзможност за лично щастие. Защото има фатални жени по избор и фатални жени по орис. Първите са коравосърдечни и меркантилни съблазнителки. Вторите са магьосници по неволя, нежелаещи властта над мъжете и дори незнаещи какво да правят с нея. Ирина например е от вторите. За нея би била достатъчна любовта на един единствен мъж, стига тя да бъде всепоглъщаща. Но разочарованието ѝ от Борис и презрението към собствения ѝ, впрочем доброволно избран начин на живот, я правят жена, обречена на страдания. Страдаща и погубваща се според логиката на собствения си характер, колкото и цензурата да се опитваше да накара писателя да промени хода на житейската достоверност в романа си.

Еманципираните и горди жени на Димитър Димов са изпреварили времето си. Но и са жертви на ограничеността му. Те се задъхват в оковите на собствената си духовна несвобода, причинена понякога от неправилен житейски избор и неизбежно обусловена от игото на условностите в един свят, „все още мъжки". В тях има нещо от нездравия устрем на еманципантките, които хем презират мъжете, хем не могат без тях. И вечно са в плен на печалната невъзможност да преодолеят ненаситния си глад за мъже, толкова по-остър, колкото повече се опитват да избягат от тиранията на мъжкото опекунство. Те жадуват свободата си и не могат да я постигнат. Бунтуват се срещу оковите, но ги приемат в името на удобството от безволие или от каприз. И стават „обречени души" по собствена воля, сами затягайки примката на зависимостта и отчаянието си.

Димов разкрива красотата на това страдание, като **съзнателно я естетизира.** Привлечен от необичайното, той е влюбен в нестандартните си герои и когато, принуден от идеологическите „съвети" или от желанието за художествено равновесие, твори положителни персонажи, те просто не му се удават в същата степен, остават му *чужди в обикновеността си*. Житейски обичайното, за него сякаш съществува като *тривиално*. И може би, собственото му съзнателно или несъзнателно презрение и отвращение към делничните проблеми на действителния живот и българската реалност с крещящите си политически противоречия и абсурди го карат да *цени и търси* **екзотичното** като фон и **необикновеното** като поанта в човешките характери.

За Димитър Димов сякаш не съществува художествената значимост на дребните факти и на малките хора, а утвърждава като ИНТЕРЕСНО И ЗАСЛУЖАВАЩО ВНИМАНИЕ И ОВЕКОВЕЧАВАНЕ В ЛИТЕРАТУРАТА НЕОБИКНОВЕНОТО.

С това той заема своето уникално място в българската художествена култура, макар и все още недостатъчно адекватно оценен *като творец от европейска и световна величина*. Той е един твърде оригинален и самобитен талант на XX век и един от най-провокиращите мисленето и въображението на рецепиента творци. И точно в този контекст българинът Д. Димов **принадлежи на бъдещето**.

Защото творбите му не са родени от повика на актуалното и не се обезличават след обезмисляне на конкретния повод на конюнктурно значимото, а продължават във времето *диалога с читателя*, който интуитивно чувствува, че на битието му все не достигат силните страсти и истинските чувства. Неговата жажда за необичайното в живота и изкуството кореспондира с пристрастието на Димов към необходимите ексцентрици в литературата. Това пристрастие може да бъде разчетено и като ПРИСТРАСТИЕ към необикновените хора *като сол на живота*, даващи колорит в монохромната палитра на сивотата като посредственост или безперспективност. И като надежда за един *бъдещ свят от личности*, преодолели трагичните конфликти на битките за насъщния или за надхитряване на другия, когато физическата и духовната или вътрешната красота ще се слеят в хармонията на Съвършенството.

Лиляна Димова

СВЕТЪТ НА ЛИЧНОТО. КРАТКИ СПОМЕНИ

Често ме питат: какво особено имаше у Димитър Димов? Мисля, че обратният въпрос, какво обикновено имаше в него, щеше да ме затрудни. Защото той беше необикновен човек и всичко у него беше особено. Още външният му вид и лицето му подказваха нещо далечно. Говорът му трудно произнасяше буквата „л", почеркът му, писан с лявата ръка, силно наклонен наляво и много закръглен, като че ли нанизан и много четлив. Походката му напомняше малко на войнишки вървеж с широки стъпки и посилен размах на ръцете. Движенията му бяха малко резки, ъгловати и на пръв поглед непохватни. Облеклото му беше също необичайно за тогавашното време. Той носеше винтяги и якета с цип, плътни ризи с джобове, лоден и черна барета. Беше винаги спретнат и елегантен, ухаещ на хубав сапун и парфюм. Естетическият му вкус беше толкова силен, че даже и в къщи не си позволяваше да бъде облечен как да е. Изобщо цялата му външност издаваше рядка интелектуална аристократичност. Усмивката му беше загадъчна и малко тъжно иронична. Понякога се появяваше на лицето му в най-неподходящи моменти. Но това, което ме изумяваше най-много у него, бяха многобройните му интереси и занимания по химия, физика, математика, астрономия. Често го намирах да изследва под микроскоп разни микроорганизми или пък да наблюдава с телескоп звездите, щастлив, че е могъл да види пръстените на Сатурн. Интересуваше го както безкрайно малкото, така и безкрайно голямото. В колби и епруветки смесваше различни химични елементи и с напрегнато очакване следеше реакциите им. С часове стоеше замислен пред менделеевата таблица. Към тези занимания той пристъпваше обикновено, когато нещо в писането му не върви. Когато не знае как да продължи, или пък се колебае кое ще бъде най-правилното решение на дадена ситуация. Потапяйки се напълно в тази друга атмосфера на човешките познания, изключвайки напълно писането и мястото, където е спрял, „изведнъж по най-невероятен начин ми идва наум как да продължа" - ми казваше той. Последната му страст беше

фотографията. Уших му черно перде за прозореца в кухнята и там на тъмно промиваше снимки. Можете да си представите как малкото ни 50 кв. жилище беше отрупано с колби, епруветки, най-различни химикали, всевъзможни уреди за произвеждане и изследване на електрически ток, трансформатори, Румкорфови спирали, Лайденски стъкленици, уреди за промиване на снимки, най-различни проявители, фотоапарати, микроскоп, телескоп, осцилограф и разбира се огромен брой книги – философски, научни и художествени, които вече слагахме по земята. Всички тези вещи растяха неимоверно бързо и заплашваха да ни затрупат. В целия този привиден хаос обаче цареше необикновен ред. Той знаеше мястото на всяка вещ. „Не мога да си позволя да губя време в търсене“ - ми казваше той и ми забраняваше да подреждам нещата му от страх, че нещо ще разместя.

А какво по-особено от това да се занимаваш едновременно с литература и наука, особено когато науката е ветеринарна медицина. Димитър Димов беше професор по анатомия на домашните животни в Зоологическия факултет. Изнасяше редовно лекции и изпитваше стотици студенти през всяка изпитна сесия. Тук е мястото да спомена и за един друг негов талант. Той рисуваше превъзходно. Когато отиваше на лекции, си носеше от вкъщи цветни тебешири, с които е рисувал върху черната дъска различните органи и части от животните, за които е преподавал. Всичко е било толкова красиво, като картина, че след това студентите не са искали да избърсват дъската. Близките му са мислели, че след завършване на гимназията Д. Димов ще следва в Художествената академия, но той записва ветеринарна медицина, защото още от юношеските си години е мечтаел да отиде в Южна Америка, а там по това време подходяща професия е била именно тази - на ветеринарния лекар. Докато следва Д. Димов учи усилено и испански, за да може да прочете в оригинал „най-великото произведение на всички времена - „Дон Кихот“.

Странно наистина, как този човек, който умееше така тънко и проникновено да анализира сложните страни на човешката психика, е могъл да усвоява същевременно науки, които стоят така диаметрално противоположно на неговото призвание. Но докато през по-голямата част от живота си той не е могъл да се откаже нито от едната, нито от другата си професия, тъй като съчетанието на двете му е давало необходимото душевно равновесие, то през последните години той мечтаеше да се отдаде само на писателски труд. Това обаче не можеше да си позволи, понеже професорството му осигуряваше един постоянен доход, на който разчиташе.

А трябваше да мисли и за жилище. Когато се роди дъщеря ни Теодора, аз отидох да живея с нея при майка ми, защото в този дом, сами разбирате, нямаше място и за малко дете. Това живеене на две места създаваше неизброими трудности и на двама ни, особено на мен. А как мечтаеше Д. Димов за жилище, в което да има и стая за лаборатория, където да разположи предметите на многобройните си интереси! Уви! Мечтаното жилище получих години след смъртта му.

Мечтата на Д. Димов да се отдаде само на писателски труд също не се осъществи. През 1964 г. му наложиха да приеме поста председател на писателския съюз и това се оказа фатално за него, защото той беше от този тип хора, които изпълняват най-педантично всичките си задължения. Той трябваше да участва в безкрайни събрания, заседания и съвещания, трябваше да присъства на официални вечери и обяди, да произнася тостове, да се справя с куп административна работа, трябваше да проведе среща на балканските писатели, което направи по блестящ начин. Всичко това обаче ставаше за сметка на здравето му. Кафетата и цигарите ставаха все по-многобройни, а безсънието и главоболието - почти непрекъснати. Най-много се измъчваше от това, че не му остава време за писане. А колко много планове имаше! Две театрални пиеси, голям роман за живота на българите от преди 9.IX.1944 г. до наши дни, - „Ахилесова пета“ и роман за Яне Сандански. На учудения ми поглед той отговори: „Не вярваш ли? Това са романи, които ако не станат по-хубави от „Тютюн“, то ще бъдат на неговото ниво. Всичко това вече е готово в главата ми. Само да ме освободят от председателството и ще видиш. Запасил съм се с моливи и листи“. „Ах, ако знаеш само как мечтая да седна да пиша и да не мисля за нищо друго... просто ръцете ме сърбят!“ - този разговор водехме в Букурещ един ден преди смъртта му. Каква ирония на съдбата! Точно на 1 април изтичаше мандатът му, но уви, точно на тази дата прекъсна и животът му. И така този доказано даровит писател беше натоварен с какво ли не и отрупан с какви ли не несвойствени за него задачи, вместо да живее в условия, които биха му осигурили един спокоен творчески труд. Колко много би спечелила от това българската литература!

Ще завърша с това, с което започнах. Да, Д. Димов беше особен, многостранно надарен, неповторим. Често го питах: „На кого приличаш?“. „На себе си - ми отговаряше той. - По нашите земи са кръстосвали разни цивилизации, етноси и култури. Вероятно нося нещо от тези далечни времена.“ И може би това е нещото, което го караше да не прилича на гражданин на една определена страна, той беше просто гражданин на света.

Ангел П. Тодоров

СПОМЕНИ ЗА ПРОФЕСОРА И ПИСАТЕЛ Д-Р ДИМИТЪР ДИМОВ

Срещнах за първи път Димитър Димов през есента на 1940 година. Като студент в първи курс по ветеринарна медицина, на упражнения по анатомия при нас влезе сравнително млад, енергичен, с румени страни асистент с многодиоптърни очила, сдържано усмихнат.

Скоро научихме, че аситентът по анатомия и хистология Димитър Димов е писател - написал бил един роман - казаха колегите от горните курсове. Това ни развълнува и изпълни с гордост – щяхме да бъдем обучавани и от истински, жив писател.

Димов ни направи впечатление с кратките си, целенасочени обяснения върху изучаваните препарати, както и със своя особено правилен, силно наведен наляво почерк, изписван с лявата ръка. С нея държеше и скалпела, като беше много сръчен и внимателно препарираше, навеждайки силно главата си.

Въпреки своята сдържаност Димов се съгласи и ние цялата учебна група направихме с него една обща снимка в залата пред анатомичния препарат. Години по-късно показах на проф. Димов тази снимка. Тя видимо го развълнува и веднага ми я поиска, за да я покаже на семейството си. Изглежда е нямал снимки със студентите, когато е бил асистент.

През 1943 г. научихме, че асистентът Д. Димов е заминал на специализация в Испания. По-късно като разговаряхме с него за тази специализация и за Испания, научих, че още като студент е учил усилено испански език като посещавал и лекции в Университета. Така в него възнинал голям интерес към испанската история и култура. Мечтаел за Испания. И една щастлива случайност – обявяването на едно място за специализация в Испания, му дава възможност да реализира своята мечта. Разказа ми и един любопитен факт: след като пропътувал през цялата горяща във война Европа - дори две бомбардировки прекарал в Берлин - на френско-испанската граница го спират „да почака". Доста чакал - наложили се разни справки, докато най-после му

разрешили влизане. Едва по-късно му станала ясна причината за това задържане: граничните испански власти били озадачени от неговия испански - с български паспорт, а говорел като роден испанец; дори го помислили едва ли не за човек на нечие разузнаване.

Макар и специализант в тясна област на морфологичната наука - хистоструктурата на малкия мозък - в световноизвестния институт „Рамон и Кахал" в Мадрид, Д. Димов установява контакти с научни и културни дейци на испанската столица. Случаят го свързва и с отговорен представител на Йезуитския орден. Като научават, че е и писател, неговите нови приятели неедноктратно го канят да напише нещо за Испания. „С мъка отклонявах тези покани - казваше Димов,- извинявах се, че ще ми трябва време, за да изкристализират впечатленията ми." Наистина скоро след завръщането му в България неговите впечатления бяха хубаво предадени - написа романа „Осъдени души".

Пролетта на 1946 г. аз бях радостен, че постъпих асистент в същата катедра по Анатомия, в която беше главен асистент Димитър Димов. Но съвместната ни работа тогава беше кратка - той се хабилитира за доцент и замина в Пловдив да чете лекции по зоология и анатомия в новооткрития селскостопански институт там.

След четири години Димов се завърна в София и пое курса по анатомия, хистология и ембриология в наскоро открития Зоотехнически факултет към Софийския университет. Веднага ме покани за свой първи асистент и от тогава започна моята непрекъсната съвместна работа с Д. Димов, която продължи и до последните дни на живота му. В близко сътрудничество и под негово ръководство аз работих повече от 17 години като негов асистент и доцент.

Димитър Димов беше учен с широк научен кръгозор и голяма култура. Макар и да работеше в областта на една от най-старите биологически науки - морфологията, той имаше интерес не само към макро-и микро-анатомията, но много добре познаваше зоологията, физиологията и особено въпросите на общата биология, най-вече на нивото на клетката, и то в еволюционен аспект.

Тези въпроси така го владееха, че той пренесе част от експерименталната си работа в апартамента, където живееше и бе обзавел малка лаборатория. Димов беше учен на новото в науката: той отхвърли чисто описателната, дескриптивна морфология, като отношението си към нея е изразил в своя така

хубаво написан разказ „Анатомът да Коста“ – научните трудове на героя се четели само от един-двама автори в света.

В своята научна работа Димов проявяваше постоянен стремеж да осмисля теоретично и философски известните му или наблюдавани факти и теории. Беше много търпелив, упорит и съсредоточен. Имаше случаи, когато по няколко часа оставаше наведен над микроскопа - труд, особено уморителен за всеки, а камо ли пък за него със силните диоптри. Когато трябваше да обобщава наблюденията, той дълго премисляше фактите, анализираше, търсеше връзката между тях, теоретически ги осмисляше - метод на работа, който се предаде и на сътрудниците му. Държеше много на качеството на работата: яснота, точност, краткост, убедителност. Методите на научната работа-методичност на изложението и съразмерност - той е пренесъл и в литературната си работа.

Димов беше един от най-добрите преподаватели в нашия Зоотехнически факултет. Изрядно облечен и приветлив се явяваше на лекциите, интересът към които бе голям - аудиторията бе почти винаги изпълнена. За лекциите той грижливо се готвеше. За всяка от тях имаше подробно скицирани бележки, по които говореше плавно и увлекателно - не четеше. Интригуващото излагане на материала се съпровождаше с постоянно писане и особено с рисуване на черната дъска с лявата ръка. Неговите цветни рисунки бяха не само точни и верни, но и красиви, художествени, бих казал, чрез умело подбиране на цветните тебешири.

Винаги точен и акуратен, той не закъсня нито веднъж за лекция или за заседание на факултетния съвет. Не помня да е имало пропусната или отложена лекция или изпитна дата. На изпит Димов бе много внимателен и търпелив. На студентите им бе неудобно да се явяват неподготвени пред него – рядко имаше слаби оценки.

Във факултетния съвет писателят рядко вземаше думата, макар и да следеше напрегнато работата му, но когато говореше беше кратък, много логичен, с проява на висок хуманизъм, убедителен: след едно решение от кадрови характер той взе думата и говори така убедително, че се наложи да се гласува отново и се взе положително решение по разглеждания въпрос. По спомените на един колега професор, на едно от заседанията на съвета възникнала деликатна ситуация - колизия на мнения и абсурди при разискванията, Димов възкликнал: „Знаете ли каква пиеса става от тази ситуация!“

На научни сесии почти винаги се вслушваха в неговите критични бележки. При него често идваха на консултации асистенти и аспиранти от други катедри.

Ранната кончина на Д. Димов беше загуба за всички нас във Факултета и в целия институт, не само като учен и преподавател, но и като писател. Той много внимателно слушаше, когато му се разправяха различни случки из живота на института, леко се усмихваше и като че ли се стремеше всичко да запомни. Той замисляше роман за нашето съвремие и нашата интелигенция. Може би в него щяха да се отразят случки и факти от живота на нашия институт. Може би прототипите на новите герои щяха да бъдат почерпани и сред нашите среди - селскостопански специалисти. По общо признание на негови възрастни колеги, той не се е притеснявал никога от факта че е ветеринарен лекар-специалист. Така и в романа „Тютюн“ Димов е обрисувал ветеринарния лекар като един благороден и честен труженик, за което ветеринарното съсловие винаги ще му бъде благодарно.

Димов бе не само малко стеснителен, но и пословично скромен – не обичаше да шуми за своята работа. В края на 1951 г. той влезе при мен и леко възбуден ми показа един плик с думите: „Донесе го служител от Министерския съвет“. Беше поздрав за „хубавия роман „Тютюн“ от най-високо място. После разбрах, че дълго само аз във факултета съм знаел за това писмо.

За оформянето на досието на Димов за професор, получих от министерството покана да им дам характеристика за него. В автобиографията той беше написал само 15-20 реда на половин страничка. Изключително честен, той не понясяше несправедливостта - беше в тежко състояние, когато започнаха „критиките“ и подмятанията за „Тютюн“. В същото време пристигаха възторжени писма от читателите; а в едно писмо от В. Търново Георги Дерменджиев пишеше: „Само който се е борил заедно с хората от съпротивата, може да напише така за тях“. Този читател смяташе, че романа е написан от Димитър Димов - члена на ЦК на БКП тогава.

Димов беше много работоспособен и неуморим: две години работи върху второто издание на “Тютюн“, за което казваше, че за това време е можел да напише нов роман, а за филма изработи 5 сценария. Моята шега тогава, че ще трябва да вземе за съавтор някой режисьор, се сбъдна и шестият сценарий беше филмиран.

С обективност и принципност се отличаваха неговите преценки за хората и явленията. След излизането на „Железният светилник“ на Д. Талев Димов се изрази пред мен: „Така майсторски го е написал!“ Понеже сам Димов се готвеше да пише роман за същите борби на нашия народ срещу османското иго, за което имал доста събран материал, той продължи: „Много съм затруднен след „Железният светилник“ - ако напиша замисления от мен роман, то той ще трябва да бъде по-хубав.“

За безпринципните вътрешни борби в различните институти той казваше: „Това е само едно увеличение на вътрешното триене без полезен ефект навън.“

Димов имаше голямо доверие в хората, с които работеше. Всички въпроси по организацията на работата в катедрата бе предоставил на мен - дори да пиша и подписвам доклади, планове и отчети от негово име-поради честото му отсъствие от катедрата.

Когато през пролетта на 1964 г. бе избран за председател на Съюза на писателите, той ми предостави изцяло работата по ръководството на катедрата. Аз изразих мнение, че там, в Съюза, ще му бъде много трудно - работа, свързана с голямо напрежение. Познавах го много добре - неговата стихия не бе организационната работа. Знаех, че той ще вложи всичките си сили като председател и че работата му в Съюза ще върви много добре, защото иначе той не можеше.

Разправяше ми как като председател писателите са го занимавали и с битови въпроси. Съпругата на един писател потърсила помощ от него: съпругът ѝ спял в кухнята, а не при нея. Един друг писател се оплакал на Димов, че негов колега е направил някаква инсинуация по адрес на евреите (този писател е евреин). „След като го повиках (аз не споменавам нарочно имената на тези писатели) - ми разказа Димов, - и говорихме близо два часа за това грешно изказване, на тръгване той ми процитира някаква народна мъдрост, че „когато се качи свиня на гърба, то...“, с което потвърди своята позиция - така два часа разговор се оказаха съвсем изгубени“.

Работата в Съюза костваше на Димов много напрежение и постоянна заетост и го отвличаше от грижите за здравето му. Когато го виждах в Съюза, го намирах винаги зает, уморен, в кабинет, пълен с тютюнев дим. Последната ми среща с него бе два дни преди фаталното му заминаване за Букурещ. Донесе ми в катедрата папка с трудове на един колега за хабилитиране, с молба

аз да направя рецензията. След като говорихме доста по катедрени въпроси, той отиде да се види с Декана на факултета - за решаване на важен кадрови въпрос. Не го намерил и ние продължихме нашия разговор. След малко Димов отново отиде да го търси - изглежда много държеше решаването на въпроса да стане „сега“, което и постигна. Тогава изказа опасение, че отново искали да го изберат за председател (беше приготвил доклада си за отчетното събрание на Съюза) и както се изрази „30 на сто е тази вероятност“, и че това ще бъде лошо за него – няма да може да пристъпи най-после към творческите си планове. „Аз съм още млад и трябва да дам още на нашата литература.“На излизане от катедрата, тръгвайки си, Димов стоеше на вратата с лице към нас - неговите ученици и сътрудници и каза: „Живейте и работете като братя“.

Само два дни след това, на 1 април 1966 година, ужасна вест долетя през Дунава. Бе завинаги склопил очи нашият учител, колега и бележит писател проф. Димитър Димов. Ние, неговите възпитаници и сътрудници, запазихме последните му думи, които, днес ми се струва прозвучаха, като прощални и заветни. По предложение на Катедрата научният съвет на Зоотехническия факултет взе решение за наименуване на Катедрата по анатомия, хистология и ембриология на името на проф. д-р Димитър Димов.

Илия Димитров

НАШИ УЧЕНИ

Поводът да си спомним за незабравимия писател, учен и човек Димитър Димов е деветдесетгодишнината от неговото рождение. Убеден съм, че не само аз, но и стотици мои колеги, когато се заговори за Д. Димов, ще се връщат към онзи миг на изненада, когато, попаднали за първи път в Аулата на Висшия селскостопански институт пред тях заставаше да изнася лекции по анатомия на селскостопанските животни не друг, а той, писателят.

Изненадата наистина беше голяма, защото ние, довчерашните гимназисти, свързвахме неговото име най-вече с „Тютюн" и любопигните факти около издаването му. Това, което знаехме от нашите учители по литература, бе твърде противоречиво, то подсилваше и любопитството ни.

Застанал пред нас, непознатият професор с невероятна лекота рисуваше кости с цветни тебешири и с наклонения си почерк, с лявата ръка изписваше непознати латински наименования.

С присъщото за младите хора любопитство, по това време (1959 г.) се екранизираше романът „Тютюн", намерихме повод да го запитаме за оттеглянето му, като автор на сценария. Вместо да говори за разногласията с Н. Корабов, отговорът му бе за нас достоен урок по етика.

Този човек въздействаше на аудиторията с особеното си излъчване, присъщо не толкова на физическата, а на духовната му същност. Усещането за респект и достойнство идваше от подчертаната интелигентност, съчетана с търпение и наблюдателност.

Колко невероятно, дори абсурдно може да изглежда днес, че един типично градски човек ни подготвяше за една от най-свързаните със селото професии - зоотехниката. При това без нито веднъж да почувстваме пренебрежителното отношение на писателя. Петнадесет випуска животновъди от Зоотехническия факултет имаха невероятната възможност да се докоснат до този изключителен преподавател.

Времето все повече ще ни отдалечава от онзи 1 април на 1966 г., когато завинаги се разделихме с проф. д-р Д. Димов. Естествено ще се стеснява и кръгът на хората, които

професионално са били свързани с него, но никой и никога няма да заличи името на Д. Димов за новите поколения специалисти животновъди, защото той направи твърде много за тази специалност, Организира катедра, издаде учебници, подготви за катедрата уважавани професори (А. Тодоров, Т, Вълов). Отпечата неголям брой научни трудове, но със съществен принос за морфологията, ембриологията и хистологията, отличаващи се с подчертана аналитичност.

Роден на 25 юни 1909 г. в Ловеч, прекарал ранното си детство в Дупница, Михо (това е истинското му име) завършва гимназия в София, където се преселва семейството му. Въпреки увлечението му по химия, физика и изобразително изкуство, записва да следва ветеринарна медицина (протокол № 2 от 09.10. 1928 г., студентска книжка № 238 от 01.10. 1928 г.). След първия семестър, по собствено желание се отписва на 08.03. 1929 год, и е приет в юридическия факултет. Тук заверява втори семестър, полага четири изпита и се отписва на 17.06. 1929 г. На 14.10. 1929 г. възстановява следването си по ветеринарна медицина. Обръщаме внимание на тези подробности, защото в много изследвания се посочва, че първо записва да учи право, а след това се прехвърля ветеринарна, медицина. Истината е, че влечението му към естествените науки се оказва по-силно, те са му по-близки, макар че се поддава временно на настояването да учи право.

Тази специалност завършва през 1934 г., след което постъпва на работа в Централния бактериологичен институт - София, от където е командирован в бактериологичния център в Бургас От 1935 до 1938г. е участъков лекар в Троянско, Белослатинско и Кюстендилско. С присъщата си скромност и самокритичност тази си дейност оценява, че е изпълнявал „посредствено".

В този период пише „Поручик Бенц" - отпечатан през 1938 год. От 1939 до 1946 г. е асистент във Ветеринарномедицинския факултет,
отначало в катедрата по физиология, а след това по анатомия на селскостопанските животни. Една година специализира в Мадрид (1943) хистология на нервната тъкан, където издава и първия си значим труд. От престоя в Испания непосредствено след Гражданската война почерпва сюжети за романа „Осъдени души" (1946 г.), за пиесата „Почивка в Арко Ирис" и за разказа „Задушна нощ в Севиля".

От 1947 до 1950 г. Д, Димов е доцент в новооткритията в Пловдив Агрономически факултет. Тук организира катедра, подготвя лекции по анатомия, физиология , приложна зоология и пише по-голяма част от романа „Тютюн".

След 1950 г. поема курс лекции по анатомия, хистология и ембриология в Зоотехническия факултет към Селскостопанския

институт в София. От 1954 г., преминава на щат към същия факултет, формира самостоятелна катедра, която ръководи до 1966 г. За професор е избран през 1953 г.

Последните години от живота си, макар и ангажиран като председател на съюза на писателите (1964-1966 г.), той не прекъсва дейността си в катедрата, въпреки, че по същество е принуден по-голяма част от преподавателските си задължения да възлага на доц, А. Тодоров (тогава).

Проф д-р Д. Димов споделя: „Заниманията в Университета ми помагат, а не пречат на писателската ми практика. Те ме приучават към системно и упорито мислене. Мога да ви кажа, че материала за „Тютюн“ събирах тъй както за научен труд - бавно, търпеливо" (Л. Генов, 1981 г.).

Ето че и ние неговите бивши студенти винаги ще възприемаме професора по анатомия равнопоставен с писателя Д. Димов.

Сега от позицията, на изминалото време можем да преосмисляме написаното от проф. д-р Д. Димов, да приемаме или отхвърляме една или друга негова научна теза, философските му увлечения (Теория на отражението в биологията, 1954 г.), оценки от позиция на господствуващата тогава Лисенкова теория, но не можем да поставяме под съмнение, че той бе и си остава пример за високо ерудиран професор-морфолог, лишен от научно и професионално високомерие.

Сега, когато правим тотална преоценка на всичко, сме склонни да отричаме всичко и всеки. Звучи наистина „надменно и капризно“ изявлението на П. Увалиев ("Стандарт", 15.01. 1994 г.), че „Осъдени души“ са „долнопробна екзотика“, а „Тютюн“- „жалък".

Нека литераторите произнасят своите присъди, имам основание да си мисля, че тази не се отличава с мъдрост и дълбочина, Те са едно, а оценките на времето се произнасят от хората, от тези които го обичаха и от тези които му завиждаха. А те не бяха малко, но едните и другите високо го ценяха. Жалко е само едно, че Д. Димов не издържа напрежението на времето и си отиде ненавършил и 57 години. От това загубихме всички, загубихме голям писател и прекрасен професор.

Все повече ние, обикновените хора, обвързани от условностите, ще изпитваме нужда от преживявания, които ни поднасят такива странни личности, като проф. д-р Д. Димов, за да освобождаваме и скромния си собствен потенциал. Да, нека си спомним и пазим Димитър Димов.

Сибила Димова

СПОМЕНИ

За баща ми разказват много хора – понякога ги слушам с учудване и не мога да кажа дали чутото е истина. Може би тези хора, негови връстници, го познават по-добре, защото са вървели до него или срещу него. А мен той водеше за ръка. Правеше го също така методично, системно и ясно, както пише в учебниците си. Не се учудвайте, че започвам да говоря първо за учебниците, посветени на нещо толкова нелитературно като анатомията на домашните животни. Ветеринарната медицина беше негова професия, т. е. задължението, което всеки човек поема и трябва да изпълнява ежедневно и неотклонно, независимо от настроенията си. Може би звучи твърде сухо, но това все пак са негови думи. Не, не думи на човек, който иска да ви поучава. Това беше една от неговите истини. От голям писател като него човек би очаквал повече артистичност. Но ако някой му припише това качество, той би се обидил. Съвсем искрено ненавиждаше всички изяви на „колоритното аз", смущаваше се от тях и винаги подозираше много артистичните хора в неточно, деформирано от чувствата мислене. Точността, яснотата и анализът, толкова характерни за учебниците и лекциите му, бяха най-голямото изискване, което той поставяше пред себе си и пред другите. Те са и основата на литературните му произведения, те поразяваха и в разговор с него. Поразяваха преди всичко с топлотата, която носеха. С него беше много топло, защото можеше да му се вярва.

Разбира се, в книгите и разговорите ученият се скриваше зад очилата си, почиваше си и реагираше на света. Тогава си позволяваше да се опира на своите настроения. Но зад остронаучната и красива забележка, която в пиесите му се проявяваше като блестящ диалог, а в романите като вълнуващ разказ, винаги се криеше умният, съсредоточен, изучаващ поглед на очи, свикнали да се присвиват над микроскопа.

Има хора, които живеят лесно. Лесно приемат истината и лесно я изпращат, лесно общуват с нея. Баща ми не беше от тях. Той никога нищо не отминаваше – нито радостите, за които знаеше, че

ще се превърнат в тъга, нито тъгата, която би могъл да си спести в името на спокойствието. Не само в романите, но и в личния си живот той стигаше до същността, както и в кабинета си, заобиколен от микроскопи и уреди. За него нямаше лесно и трудно–приятно и неприятно–имаше истина, до която се стига, като помислиш. Истина, която после приемаш без уговорки, която уважаваш, пазиш и защитаваш. Понякога истина, която боли. Никога лесна, но винаги твоя.

Често решавахме заедно задачи по физика. Аз ненавиждах физиката и той беше единственият човек, който можеше да я направи поне малко интересна. Имаше два шкафа с уреди и непрекъснато правеше и купуваше нови. Упорството му „да учим заедно" ме дразнеше и учудваше, защото той самият смяташе, че принудата е една от злините на човечеството. Постепенно разбрах, че амбицията му да ме научи на физика за него е нещо като кръстословиците за повечето хора. Почивка, през която си правеше лека и забавна гимнастика на мозъка. Когато решавахме задачи той все се чудеше, че не знам някоя формула и започваше да я извежда. На мен обаче ми стигаше, че такава формула съществува, казвах „Аха" и продължавах нататък. „Без аха, Сибило– сърдеше се той. – Само с аха и добро настроение нито една решена задача не е наистина решена." Тогава си мислех, че просто ме възпитава. Физиката, която не ме интересуваше, забравих и от „аха"-то и готовите формули се отказах доста по-късно, сама. Но от часовете, посветени на физиката, ми остана увереността, че няма нищо страшно в труднопоносимите истини; че те могат да ти развалят настроението, но до отчаяние води само лъжата; че много по-добре е да си изясниш всичко, колкото и да ти струва това, вместо да си купуваш смеха с лекота или безразличие. Колкото и да ти струва това... Струва ми се, че всички, отхвърлили лекотата и компромиса, са много уязвими и то не само в „големите неща".

Баща ми понякога причиняваше на околните болка със своята обективност, с искреното си възмущение от неспособността да премислиш и решиш докрай. И естествено, измъчваше се от болката, която причиняваше.

Предполагам, че също толкова често е срещал и хора, скрити зад лекота или безразличие, които лесно се приспособяват и предпочитат да жертват чувствата на другите, вместо своите.

При това баща ми беше страшно свенлив човек. Смяташе, че е нелепо „да разкриваш душата си" и се чувстваше неудобно, когато някой започнеше да разкрива своята пред него. Поради всичко това той спонтанно бе изградил стена, прозрачна и много

плътна, и стоеше винаги зад нея. Стената бе гладка и представителна. Толкова гладка, че хората се плъзгаха и се връщаха назад. Толкова представителна, че минаваше за надменен. Това беше смесица от вътрешно спокойствие, увереност, убийствена учтивост, изящно и остро чувство за хумор, строга логика и вечно готови за микроскопа очи. Тези, които се допираха до стената му, можеха да усетят неговата топлота. Не зная дали някой е усетил всичко, което той правеше за хората. Книгите му са една от вратичките в стената.

Людмила Генева

СПОМЕНИ

Беше есента на 1956 година. С брат ми Димитър Димов и неговата съпруга Лена Левчева заминахме за Москва, където останахме около две седмици. Повод за това пътуване беше уреждането на някои формалности около превода на романа „Тютюн“ на руски език.

Още от първия ден на нашия престой бяхме посетени от директора на издателство „Иностранная литература“ Шуплецов, преводачът В. Злиднев и проф. Д. Марков. Контактите с тези симпатични интелектуалци лесно се създадоха, като прераснаха в близост. Така още на втория или третия ден след запознанството ни те ни довериха един твърде деликатен за тях инцидент във връзка с големия български писател Димитър Талев.

Ръководството на издателство „Иностранная литература“ взело решение да бъде преведен романът „Железният светилник“, за което уведомило ръководството на Съюза на българските писатели. За съжаление обаче някои среди в същия съюз веднага изпратили информация за „политическата неблагонадеждност“ на автора. Не били спестени и някои добре познати квалификации като „фашист“, „реакционер“ и т. н.

Спомням си, за чест на моя брат, неговата остра реакция. Той подробно обясни на нашите гости, че Димитър Талев е голям патриот и че неговото гражданско поведение винаги е било безукорно. Историческите корени на цялата му дейност нямат идеологическа основа, а би трябвало да се търсят в някои общонационални проблеми по повод съдбата на Македония. Брат ми подчерта, че авторът на „Железният светилник“ е най-талантливият наш белетрист, който винаги е защитавал националните интереси на България. Така той успя да убеди събеседниците ни, че получената информация за Талев няма обективна основа и че тя се дължи просто на дребнава завист и недобросъвестност.

Тогава нашите гости се успокоиха и запитаха Димов дали би им разрешил да съобщят неговото лично мнение по въпроса в

Културния отдел на ЦК на ВКП(Б). Той веднага прие и само след два или три дни висшата инстанция разреши романът „Железният светилник" да бъде преведен на руски език. А ние добре знаем какво означаваше това за един автор в тези години на стагнация.

Много пъти до днес този спомен ми е внушавал увереността, че завистта и злобата между творците могат да бъдат ограничаващи за тяхната добра воля; че е по-лесно да бъдеш добър, отколкото лош; че толерантността на авторите е един от най-важните показатели за равнището на техния талант.

Елка Константинова

ДИМИТЪР ДИМОВ НА СТРАНИЦИТЕ НА „ЗЛАТОРОГ“

Подписът на Д. Димов стои под три статии в списание „Златорог“ и въпреки че никой досега не е отбелязал това негово сътрудничество, имам основания да приема, че именно писателят Димитър Димов е техен автор. Възгледите, публицистично изразени в тези статии, са ни познати от художественото му дело.

В първата статия, озаглавена „Пропаганда в художествения живот“[1] авторът обосновава необходимостта от добре организирана пропаганда на българското изкуство с факта, че „всеки творец търси възприемателите, за да живее в потока на времето си и за да повиши художествената култура на средата, в която твори“. Според него отсъствието на добре организирана реклама отчуждава хората от духовния живот на страната[2].

Във втората статия „Формиране на обществената душа“[3] Д. Димов разсъждава като лекар за здравето на човека и на животните, заключавайки, че ние сме най-слабите същества в природата, защото сме лишени от органите на защита, които притежават птиците и животните. „Природата е намерила възможности да компенсира човешката телесна слабост с душевни качества и най-вече с ума и способността за сътрудничество“. Тук авторът говори като професионалист за концентрацията на преживяванията у личността и от чисто биологична гледна точка разглежда обществения колектив като необходимост за равновесието на човешката психика. Когато пише за „способността за сътрудничество“, Димов се спира на интелектуалното взаимодействие между хората и определя това взаимодействие за „осигуряващо напредъка на човешкия живот“.

Третата статия на Димитър Димов „Култ към деловия човек“[4] обяснява появата на култа към деловия човек с реакцията срещу култа към теоретичния човек и със законите на българската и световната „делничност, в която бушуват суровите сили на живота, в който успяват хората с реалистичен поглед за действителността, с ясна цел“ и „овладяна похватност за практическа борба“. Авторът сочи причините за тази особена съвременна почит към човека на делото в напредъка на положителните науки, в постиженията на техническия гений на човечеството, в разочарованието на хората от „безплодните усилия

и увлечения, на които беше се отдала човешката мисъл през миналото столетие“.

Според Д. Димов деловият човек, и в изкуството, и в промишлеността, и в селското стопанство... навсякъде е „най-уверения, най-практичният, най-нужният“.

„Героите на най-значителните съвременни творби са хора на труда“ – казва авторът и обръща внимание на учителите и преподавателите: „...образователният работник избягва теоретичния човек, чужд на живота“. „Във всички прояви на културното творчество деловият човек заема средищно място“ – пише Д. Димов по времето когато завършва първата си значителна художествена творба „Поручик Бенц“, където героите му не философстват, а действат (както и в останалите му романи).

Статиите на Димитър Димов в списание „Златорог“ изглеждат на пръв поглед скучни и безлично написани – особено на фона на ярките философски и психологически студии на Спиридон Казанджиев, Янко Янев, Атанас Илиев – но само на пръв поглед. Всъщност за нас днес те са особено ценни с ясно и категорично изразените си философски, психологически и обществени позиции – все в защита на разумно устроеното буржоазно общество. Тук лесно се откриват и ония противоречия, на които са обречени романовите герои на писателя противоречията между сила на характера и енергия за обществено полезна дейност, от една страна, и егоцентризъм и ексцентричност на характера, от друга.

В статиите му не става дума за екзистенциални конкретни драми и противоречия, а за универсални социални и политически дилеми, от които се влияят човешките индивидуални съдби. Когато разсъждава върху проблемите на съвременния делови човек, Д. Димов акцентира върху необходимостта от делови личности в българския съвременен живот и не случайно споменава именно политиците. От тях той изисква порядъчно и компетентно управление, изразявайки собствената си пристрастеност към деловитостта, дисциплинираността и високия професионализъм.

Универсалната форма на тогавашната демокрация е за него надеждна перспектива за бъдещето на човечеството. Демократичната му буржоазна същност в ония години на неговата младост е очевидна в статията, където се възхищава от практичния и разумния човек на делото, който разчита на собствените си възможности. Такива качества имат главният герой в романа „Поручик Бенц“[5] и младият Борис Морев от романа „Тютюн“.

Оценявайки положителните промени в съвременната българска действителност Д. Димов пише: „Завой направи и политиката. Някога предно място в нея заемаха теоретиците, доктринерите. Днес те минават на заден план. Пред тях застава реалния политик, който е чужд на теоретичните увлечения и на политическите утопии. Той работи в кръга на определени възможности и гони постижими цели."

Д. Димов не си прави никакви илюзии, че е възможно да се осъществи някъде по света идеално организирано общество, но вярва във възможностите на регулирания от разума и практичната деловитост обществен модел, който се стреми към равновесие между преимуществата на разума и силата на чувствата. Разсъждавайки върху практичността на съвременника, авторът пише: „В тази насока се движи днес не само научното, но и наивното съзнание. И за обикновения човек има цена само този, който не знае много и не върши много, но това, което знае, може да го извърши, а това, което може, знае кога да го извърши."

В статиите на Димитър Димов се поставя и важният социо-философски проблем за противоречието между равенството и свободата в едно общество, където свободата е само за едни, а равенството – за бедните народни маси, приравнени в нищетата си. Този социален проблем е основен в романа „Тютюн", а в статиите от края на 30-те години в сп. „Златорог" авторът брани свободата на личността и равенството на всеки гражданин и правото му на житейски и професионален избор.

Не само в статиите на Д. Димов, но и в почти всички материали (по социологически теми в списание „Златорог") с либерално-демократична проблематика, се съдържат обществена и гражданска загриженост за икономическото неравенство и съчувствие към страданията на бедните. „Златорожки" са и идеите на Димов за народния колектив и „колективната душа", за изключителната важност на народопсихологическите проблеми и т. н.

Новооткритите три статии на Д. Димов са неоспоримо доказателство за неговата същност на ителектуалец с буржоазно-демократично мислене[6]. Негов идеал в онези години, както вече казах, е практичният човек и човекът на успеха, а и самият той, като учен и особено като романист, е имал амбицията да се реализира с блестящ успех. По времето, когато сътрудничи в „Златорог", както и в сп. „Философски преглед" (виж: X г. – 1939, с. 133), той усилено пише, поправя, преработва, стреми се да създаде съвършена романова постройка, в която да действат странни и

сложни характери на фона на българската действителност от края на Първата световна война. Скоро след излизането на романа „Поручик Бенц“, още през 1939 г., се появяват множество рецензии за него в най-авторитетните литературни издания: на Петър Динеков в сп. „Българска мисъл“ (кн. 5-6 от1939 г.), на Мара Кинкел във в. „Българка“ (бр. 3 от 1939 г.), на Александър Ликов в сп. „Изкуство и критика“ (кн. 4-5 от 1941 г.) и др.

Според мен най-точна и изчерпателна е рецензията на Емил Коралов в сп. „Златорог“ (кн. 5 от 1939 г.). Емил Коралов често сътрудничи в „Златорог“ в рубриката „Преглед“ с отзиви за книги на талантливи млади автори. Той категорично причислява Димов към талантливите млади представители на „новата“ белетристика, която прави силно впечатление със своята нетрадиционност и с подчертано европейската си естетика. Почти всички критици, които сътрудничат на списанието - Владимир Василев, Георги Константинов, Малчо Николов, Петър Динеков, Георги Ценев, Йордан Бадев и др.- изразяват позиции в защита на родното, на национално-традиционното, което се развива в динамиката на европейските естетически тенденции и под тяхно влияние, без да губи българската си неповторимост, националната си екзотичност. И Емил Коралов от същите златорожки позиции оценява таланта на младия романист Димитър Димов – особено „дарбата му да психологизира и да рисува пластично“ (същото твърди и Петър Динеков на страниците на сп. „Българска мисъл“).

Екзотиката и екстравагантността в сюжета и в героите не дразнят нито Емил Коралов, нито Петър Динеков (за разлика от останалите критици Александър Ликов почти отрича романа). Доказателство, че в онния години българската критика е била в състояние да оцени такова необичайно новаторско произведение и е разбрала, че се е появил „блестящ талант“ е рецензията в списание „Златорог“.

[1] Д. Димов. Пропаганда в художествения живот. –„Златорог“, XVII, 1936, кн. 2, с. 70-73.

[2] Статията е писана по времето, когато писателят работи усилено върху първия си роман „Поручик Бенц“, който излиза на книжния пазар през 1938 г. и години наред не може да се продаде именно поради липсата на пропаганда и реклама от масов характер. Димов тогава е бил непознато писателско име и читателите са купували главно западни автори.

[3] „Формиране на обществената душа“. – „Златорог“, XVII , 1936, кн. 8, с. 373-377.

[4] Д. Димов, „Култ към деловия човек“. –„Златорог“, XIX, 1938, кн. 1, с. 30-32.

[5] Романа „Поручик Бенц“ Д. Димов пише от 1933/34 г., до 1938 г. като три пъти основно го преработва. За три редакции на този пръв роман на писателя говори в спомените си Борис Койчев. Последният вариант е завършен в Бургас, където Димов работи в областната ветеринарно-биологична секция. Романът излиза от печат в края на 1938 г., но по търговски съображения на корицата му пише 1939 г. Издател е Добромир Чилингиров; произведението е отпечатано в печатница „Братя Миладинови“ (собственост на Ст. Бракалов) в хиляда екземпляра.

[6] Майката на Димитър Димов Весела Харизанова е от известно буржоазно, културно семейство. Родините на писателя от Харизановия род са имали приятели между „златорожките“ сътрудници Атанас Илиев, Георги Константинов и др.

Радка Пенчева

ДИМИТЪР ДИМОВ И ЕМИЛИЯН СТАНЕВ - ДОКУМЕНТАЛНИ СВИДЕТЕЛСТВА

Погледнато на пръв поглед, паралел между двамата писатели е немислим. Сякаш по-различни от тях в нашата литература няма. Ем. Станев, роден в гр. Велико Търново и дълбоко свързан с него, израснал по стръмните търновски улици, от малък скитал на лов, първо с баща си, а после и сам, без да е особено свързан с семейството си, и Димитър Димов — роден в гр. Ловеч, несвързан по никакъв начин с този град, вечно болнав като дете, което предпочита да стои в къщи сред книгите си или в лабораторията, а когато излезе навън, е неизменно с майка си, една особено красива жена, облечена винаги с елегантен черен костюм и шапка с воалетка, трепереща над здравето на детето си особено след смъртта на баща му. Димитър Димов има втори баща, с когото е в приятелски и хармонични отношения. Майката на Емилиян Станев почива рано, баща му има и следващ брак. За родителите си винаги Ем. Станев ще бъде особено сдържан, няма да чувства онази духовна близост между родители и деца, дори и в предсмъртните си часове ще каже, че е отраснал сякаш на камък. Много чужд ще бъде и до края на живота си със сестра си Ана, докато Д. Димов, макар и по-голям с 19 години от сестра си, ще бъде близък с нея. Затова и двамата са много различни като характери, а и като натюрел в творчеството си. Единият ще мечтае да пътешества и да живее в екзотичните държави на Южна Америка (Аржентина), затова ще запише и завърши ветеринарна медицина, защото тази професия се търси там, а по-късно ще стане един перфектен специалист в областта си, ще стигне до професор по анатомия, ембриология и хистология, съчетаващ университетския труд и писателската работа, а другият ще мечтае и ловува в нашата, българската природа, по негово признание „само любовта му към природата ще бъде нещо истинско и вечно, само пред нея ще изпитва тихо щастие и няма възторг, само с нея ще може да се слее“, мисълта за всяко пътуване в чужбина ще го угнетява и подтиска, а когато все пак отиде някъде, неизменно ще бърза да се върне. Когато се записва да следва, ще напусне

последователно и Художествената академия, и Свободния Университет, където учи финанси и кредит, за да се отдаде на това, което желае да прави. Характерът на единия ще бъде скромен, стеснителен, толерантен, а на другия – обратното. Емилиян Станев с часове ще говори в компания, ще споделя творческите си планове и ловни преживявания пред приятели, ще безчинства с думи и дела, а Димитър Димов ще го наблюдава зад дебелите си диоптрови очила и вероятно тайничко ще съжалява, че не може да бъде като него. Написаното от тях също ще бъде много различно. Докато Емилиян Станев ще напише прекрасните си разкази и повести за природата и животните, а и по-късните си произведения с особено чувство към природата и живия свят, Димов ще се обърне направо към човешките характери. Ако при Емилиян Станев образите на чужденци ще бъдат сравнително малко – сръбският пленник от „Крадецът на праскови", Ева Моран от „Язовецът" и Скот Рейнолдс от едноименната повест, то при Димитър Димов във вторият му роман „Осъдени души" героите са само чужденци, действието се развива в чужда обстановка, а и в романа „Тютюн" ще създаде плеяда от образи на чужденци. Различен е и творческият път на двамата. При Емилиян Станев той е по-традиционен – минава през късия разказ, повестта и новелата за да стигне до романа, който в късните години на живота му става все по-синтетичен като форма. При Димитър Димов е обратното. Той дебютира направо с роман – „Поручик Бенц", а по-късно създава другите си романи, драми и няколко разказа. Никога Д. Димов няма да напише нещо за деца, докато Ем. Станев ще създаде приказките и разказчетата за деца, едни от най-хубавите в българската литература.

Но какво все пак ги сближава? Родени са почти по едно и също време – единият през 1907 г., а другият през 1909 г. В една и съща година изгрява звездата на писателското им дарование – 1938, един и същ е издателят им – Добромир Чилингиров, издал първите книги на много български писатели. Това, което ги сближава най-много според мене, е фактът, че и двамата са честни интелектуалци. За пример бих могла да дам връщанията им в българската история, независимо в кой период от нея се разполагат сюжетите им. Ем. Станев, колкото и да се мъчи да създаде привлекателен образ на Иван Кондарев, няма да може да излезе от представата за образа на комуниста от 20-те години, той ще носи характерните за времето си черти, а при обрисовката на Коста Джупуна ще постигне пълнота и привлекателност и симпатиите на читателите ще бъдат на негова страна. Същото е и при Д. Димов при пресъздаването на историческите събития и образи - например в романа „Тютюн".

Той ще опише точно и сектантите, и поведението им, симпатиите на читателите ще бъдат на страната на Ирина, Борис Морев, фон Гайер и др. Поведението на двамата писатели в чисто граждански аспект по-късно ще им помогне да запазят, доколкото е възможно, интелектуалната си честност и свобода. И двамата няма да могат да търпят бездарието и ще имат сходни възгледи относно организацията и функционирането на Съюза на българските писатели. Ще желаят в него да членуват като действителни членове само наложили се с книгите си автори, а не всеки, който пожелае или има партийни заслуги за това. Димитър Димов през 1964 г. ще стане най-добрият и достоен председател на СБП, докато никой не е бил в състояние да убеди Емилиян Станев да заеме този пост. И двамата писатели ще опитат перото си в драматургията. Димитър Димов оставя три пиеси – „Жени с минало", „Виновният" и „Почивка в Арко Ирис". Емилиян Станев през целия си творчески път ще носи в себе си идеята за пиеса и ще остави незавършена пиесата си „Насън и наяве". Известно е, че Димитър Димов е замислял да напише роман за Яне Сандански, чийто племенник се явява, но не успява да осъществи идеята си поради ранната си смърт. Пишейки за Сандански, той вероятно е щял да опише и борбите за освобождение на Македония. Малко хора знаят, че Емилиян Станев дълго е носил в себе си идеята да създаде роман за Яворов като дух, като тип интелектуалец в нашата култура, като комита. Интересно, какви романи биха създали двамата писатели и дали идеите им щяха да си кореспондират?

В настоящата работа бих искала да приведа документалните свидетелства за връзките между двамата писатели. По този начин, смея да се надявам, ще направя и опит за по-пълно осветляване на нравите и отношенията изобщо между писателите през изминалите 60 години. И така – кога точно е станало запознанството между Димитър Димов и Емилиян Станев? Вероятно през 1938 г. По това време Ем. Станев сътрудничи на вестника на Д. Б. Митов „Литературен глас", а по-късно и на отцепилия се от него „Литературна седмица". Току-що е издал първия си сборник с разкази „Примамливи блясъци" при издателя Добромир Чилингиров. През същата година в края на 1938 г. - излиза и първата книга на Д. Димов - романът „Поручик Бенц". Ето какво казва сам Ем. Станев в литературната анкета с Иван Сарандев: „По същото време 1938 г. - Димитър Димов издаде при Чилингиров „Поручик Бенц". Там се запознах с Димов. Когато прочетох „Поручик Бенц", написах една статия. Давах я тук, там, никой не иска да я печата. В статията казвах, че се е появил нов, талантлив

писател.“ На въпроса на интервюиращия дали я пази, Ем. Станев отговаря: „Нищо не пазя. По него време радиото, когато говореше за нашата белетристика, непрекъснато споменаваше три имена - Йордан Йовков, Елин Пелин, Ангел Каралийчев. Тия се сочеха като най-изтъкнати. А аз исках да кажа, че освен тримата има и други. Станахме приятели с Димитър Димов и дълги години бяхме приятели, докато не се разведе с първата си жена - Нели Доспевска. Смятах, че се е развел напълно. Но един ден идва майка му и ми казва: „Господин Станев, той без нея не може. Туй дето Ви разправя, не е вярно.“ Питах го: „Димитре, тъй ли е?“ - „Ами тя ми е климат“ – отговаря. „Щом - рекох - ти е климат, върви да я оправяме.“ И го завеждам при Мария Грубешлиева, а там беше и Веселина Геновска. Тия жени, като видяха, че го водя да правят сватовщина Нели да се върне при него, много се зарадваха. Питат го: „Наистина ли искаш, а?“ Той имаше навика да клима малко настрана с глава. Вземаха телефона, говориха с Нели, оная го не ще. По-късно се съгласи. Пак се ожениха. Той ѝ обадил какво съм казал за нея и се развали приятелството ни. След това се ожени за една артистка. Когато се ожени за последната си жена, пак станахме приятели. Имам за него много спомени, разбира се, хубави спомени и смешни спомени...“

Вероятно наистина е било така. Това го потвърждава и Н. Станева в спомените си. Самата Нели Доспевска съвсем лаконично, с едно изречение споменава Ем. Станев в спомените си: „По онова време Димов странеше не само от познатите и приятелите ми. Той решително не желаеше да установява връзки с писателите – особено с тях. Виждаше се понякога само с Ем. Станев, когото много ценеше като автор.“

За това, че Ем. Станев е написал рецензия за романа „Поручик Бенц“, намираме сведения и в други спомени на писателя. Ето какво си спомня неговият първи издател Добромир Чилингиров: „От чантата си Мишо извади машинописа на първия си роман „Поручик Бенц“, като ми предложи неговото издаване. Стъписах се. Доловил не от устата ми, а от лицето ми изненада и недоверие, той поиска поне да го прочета или да го прочете на баща ми. Каза, че други, включително и неговият вуйчо публицист Иван Харизанов, го харесали и настояли да го предложи за отпечатване. Бях издал вече първите книги на някои от младите ни писатели, но името на всеки един от тях най-напред се беше появило на страниците на вестници и списания и повече или по-малко беше вече познато на читателите. За пръв път ми се предлагаше роман от автор, който преди това почти нищо не беше

писал или печатал." И наистина, на 24 декември 1938 г. излизат първите бройки от романа. Д. Чилингиров си спомня и реакцията на литературния критик Георги Константинов при случайна среща между двамата през 1938 г. „Знаеш ли, че ти си издал една хубава книга? Четох го (става въпрос за романа) и смятам, че той има най-големи шансове да получи наградата за роман, излязъл през 1938 година." Благоприятни отзиви изразяват: професорите Дим. Михалчев, П. Бицили, Жорж Ато, Енрико Дамиани, критиците: Д.В. Митов, Вл. Василев, Петко Росен, Георги Цанев и др., и писателите: Стилиян Чилингиров, Хр. Радевски, Г. Караславов, Ст. Ц. Даскалов, Боян Болгар и Емилиян Станев. Последният беше написал рецензия, но по неизвестни за мене причини тя не излезе."

Сведения за запознанството и приятелството на Д. Димов и Ем. Станев дава и литературният критик проф. П. Динеков: „Още през войната започнах да се срещам с Димитър Димов. Той постепенно навлизаше в писателския свят. Отначало нямаше много приятели между писателите. Един от първите беше Емилиян Станев. С него се бяха запознали още преди появата на „Поручик Бенц" чрез Д. Чилингиров, който бе улеснил издаването на първата книга на Ем. Станев - сборника разкази „Примамливи блясъци" (1938 г.)." А по-нататък в спомена четем: „Димов се радваше на успехите на колегите си, с дълбоко уважение говореше за творчеството на Ем. Станев."

Най-много сведения все пак за приятелството между Ем. Станев и Димитър Димов намираме в записките, които години наред си води съпругата на Ем. Станев, Надежда Станева. Ето какво е записала на 2.IV.1966 г.: "Известие за неочакваната смът на Д. Димов! Тази сутрин рано се обади Славчо Чернишев, за да съобщи. Гръм от ясно небе! С Димови се видяхме преди два дни в ресторанта на журналистите. Бяхме ходили с Емилиян да гледаме „Прокурорът" и след представлението се отбихме да вечеряме. Димов седна на нашата маса, после се обади на жена си по телефона, дойде и тя. Димов се навечеря, пи само оранжада (той почти не пиеше алкохол), но лицето му се изчерви силно. Това ми направи впечатление. Казах му го. Заговорихме за предстоящото годишно събрание на писателите и за председателстването на Димов. Той не иска повече да се ангажира с този пост, категоричен е и е заявил това в ЦК. Няма да отстъпи, защото не може повече да губи време, има творчески планове. Дори смята да се пенсионира от Университета.

След малко на масата при нас дойдоха Стефан Гечев и гръцкият поет Диктеос. Разговорът стана много интересен, Димов заговори за намерението си да отиде в Гърция през септември и за големия си интерес към тази страна. Говореше с възторг, доста възбудено. Разделихме се с взаимни покани да си гостуваме – те у нас в най-скоро време, а ние у тях след като влезнат в новия си апартамент.

И тъй, това беше последната ни среща. В четвъртък той замина с жена си за Букурещ да подписва договор, а в петък свърши всичката си работа на земята."

На 5.IV.1966 г. Н. Станева продължава: „Днес София се прости с големия писател. Импозантно погребение, но ... погребение."

Иска ми се да отбележа някои свои впечатления от човека Димитър Димов. Беше скромен, не блестеше с външност и маниери, нямаше красноречие, нито остроумие. В компания оставаше свит, незабележим, защото не беше приказлив. Изглежда, че беше стеснителен - струва ми се, че страдаше, когато трябваше публично да се изяви. Движенията му бяха малко неловки и отсечени, като на срамежлив човек. Страхлив беше за здравето си.

С първата си жена Нели Доспевска беше се развел още преди моето запознанство с Емилиян. По-късно съм слушала интересни подробности около повторната му женитба с нея, тъй като по онова време Емилиян и Димов са били добри приятели. (Тук Н. Станева разказва цитираното от литературната анкета.) След известно време Димов се ожени за Лена Левчева, с която също се разведе. Най-хармоничен беше третият му брак, но уви - не за дълго.

Отзивчив и услужлив, той не жалеше труда си, за да помогне някому. С него веднъж ходихме в ГК на БКП, за да спасяваме адвоката Ясен Якимов, несправедливо обвинен. Чакахме дълго, близо два часа в коридора, защото секретарят Старшимир Каменов беше в някакво заседание. Димов не се одума, не се ядосваше за загубеното време и пред Каменов дълго и подробно обясни случая и настоя да се коригира."

Действително като председател на СБП Д. Димов помага на всички, които са се обърнали към него. Колегите му писатели си спомнят, че като председател на СБП той не е позволил на никое издателство да му издаде книга във второ издание, както и на никое периодично издание да шуми около името му.

По-нататък в записките си Н. Станева си спомня за високата оценка на Д. Димов за първата книга на „Иван Кондарев" в годините, когато много писатели са били срещу нея начело с

Г. Караславов. „Беше високо образован, спомня си тя, високо културен човек и учен с тежест и значение. Смятам, че поста председател на СБП не беше за него, макар, че по-достоен за този пост няма, но Димов беше кабинетен човек. Тази работа го измъчи и сигурно допринесе за ранната му кончина. Не бива да се жертват такива ценни хора.“ Н. Станева е записала в Дневника си и подробности за оценката на Димов за романа „Иван Кондарев“. Ще ги пропуснем тука, а ще цитираме по архива на СБП. Съхраняват се в ЦДА. Направени са през 1959 г. Тогава на общо писателско събрание се обсъжда литературата в България след 9.IX.1944 г. Основният доклад за романа е на Стоян Каролев и е озаглавен „Въпроси на нашия съвременен роман - 1944-1959 г.“ Този доклад е бил раздаден предварително, а на самото събрание, провело се в залата на БИАД, се правят изказвания. Първото е на Ал. Сегренски, когото днес малко хора си спомнят. Той се мъчи да докаже, че докладът е констативен, а не аналитичен; че Каролев плаща голям данък на естетизма. Не е съгласен с високата оценка на Каролев за „Иван Кондарев“, защото образът му е много неясен и сух. Второто изказване е на Димитър Димов. В него най-ясно личи оценката му за романа: „Аз смятам, че в общи линии Ст. Каролев е оценил правилно успехите и неуспехите на голям брой автори на романа у нас през последните години. Напълно съм съгласен с оценките, които той дава на романите, написани от Емилиян Станев, Караславов и Талев. За мене, романът „Иван Кондарев“ е наистина едно произведение, с което нашата литература трябва да се гордее. Трябва да съжаляваме само, че е още недовършено. Аз бих го поставил без колебанията на Каролев, пред всички други романи и на най-високо място. Фабула, герои, стил, език - всичко в този роман е изработено с високо художествено майсторство, всичко е обмислено и като че ли издялано с елмазено длето до най-малки подробности. Сухотата, която Каролев открива в известни страници, за мен е мъдра пестеливост на художествени средства.“

В издадения „Дневник с продължение“ на Н. Станева намираме и още едно интересно твърдение: „В младите си години, когато са дружели много с Емилиян, той (Д. Димов) е споделял с него творческите си дирения, и сам признаваше, че Емилиян му е дал идеята за „Тютюн“. На него беше чел най-напред и първите написани страници“.

В подобна работа не бих пропуснала и отношението на Ем. Станев към Д. Димов, когото цени изключително високо. Наскоро след смъртта му във в. „Литературен фронт“ той отпечатва

статията си „За Димитър Димов“. По-късно статията е поместена като предговор към първото издание на събраните съчинения в шест тома на Д. Димов. То е под редакцията на Емилиян Станев, Богомил Нонев и Яко Молхов и излиза в издателство „Български писател“ през 1966г. В нея Ем. Станев нарича Димов „роден романист с широк и извишен взор, с голям аналитичен ум и висока култура – качества, които често липсват у мнозина писатели“. След кратък обзор на литературата до Д. Димов, той констатира, че Д. Димов спомага нашата проза да скъса с битовизма, присъщ на българската литература. „Димитър Димов беше изящен дух, устремен към висините на чувствата и мисълта, освободен от битовата паяжина, която мъчително омотава таланта и пречи на нашата литература да излезе на световната арена, но това съвсем не значи, че беше чужд на националния дух. Тъкмо обратното – той го виждa там, гдето тоя дух се сблъсква с европейския, и го виждаше в световен аспект.

Често му казвах на шега: „Откъде тая твоя способност да разбираш йезуити, германци, англичанки? Да не би някой от твоите прадеди да е бил кръстоносец?“ Той се смееше–винаги малко ироничен, сдържан, дори стеснителен.

Възпитани в лош вкус, мнозина не можаха да видят големия романист, чиито книги са гордост за всяка литература. Но „Тютюн“ победи. Самият читател си каза думата. Глупаво и безсмислено е да се доказва художественото произведение. То няма нужда от доказателства, защото изкуството не подлежи на доказване, макар че критиката иска постоянно да го доказва. Така и творчеството на Димов не се нуждае от доказателства. Делото му не е голямо, но по качество то е скъпоценност за нашата литература, един от големите етапи, който изпрати българския роман на световната сцена.“ Романът „Тютюн“ Ем. Станев нарича „леточисление на българския роман, който може да стои в лавицата на световната литература.“ За качествата на прозата на Д. Димов отбелязва: „Ето и сега, когато препрочитам някои страници от Димовите романи, аз се удивлявам и увличам като обикновен читател и се възхищавам от богатството на рисунъка, от дълбочината на вникването, от диалога, от чистия точен език и от композицията. Каква смелост на въображението, какво майсторско съпоставяне на ситуациите, какъв великолепен подбор на типовете. Никъде никаква конвенционалност, никакво падане на конфликтите, никакво снижаване. Аналитичният нож навред реже ловко, изтънчено и разкрива вътрешността, здраво свързаната композиция ви кара да се прехласнете, мисълта изисква да се повдигнете на пръсти.“

За човека Д. Димов е казал в същата статия: „Димитър Димов беше интелектуално честен човек, от тия чисти, изпълнени с високо гражданско съзнание личности, които у нас в очите на тарикатите минават за наивни. Колко много се лъжат тия, които са смеели да мислят така! Нима човекът, който тъй дълбоко разбираше хората и света, можеше да бъде наивен? Не, той беше само принципен, възпитан и твърде деликатен."

Различни и толкова близки. Близки с голямата си любов към България, със съзнанието, че българската литература трябва да бъде на европейско ниво. За това и Д. Димов като председател на СБП ще организира международна среща на писателите от балканските страни, да видят нашите писатели нивото си, да сравнят постиженията си с тези на съседите си. Такова е и последното пътуване на Д. Димов до Букурещ – за подписване на договор. Различията между двамата писатели говорят само за богатството на българската литература, защото богатството на една култура е в многообразието. Произведенията на Димитър Димов и Емилиян Станев бележат етап в развитието на българската проза.

Анна Свиткова

ДВЕТЕ ПРОФЕСИИ

Димитър Димов: романтик, мечтател, философ, писател и ... ветеринарен лекар. Убеден материалист, неразривно свързан с природните науки, енциклопедичен в интереси и знания, и в същото време стриктен, задълбочен учен в определена област. Силно увредено зрение, непохватност и разсеяност, вроден страх от зарази и ... десетки години старателен труд над микроскопа, зад хистологичните препарати (често опасни), в лабораторията. И в същото време: творчески дух, зареян в света на идеите и философията, на духовните прозрения, изследващ големите категории на човешката култура и история, търсещ отговори на екзистенциални проблеми с общочовешка значимост. Професор по анатомия, хистология и ембриология на домашните животни, автор на научни трудове, преподавател, ръководител на катедра в Зоотехническия факултет при Селскостопанската академия, и в същото време автор на философско-психологическа проза, надраснала битовизма и провинциализма на родната белетристика, писател не от национален, а от европейски и, бих казала, световен, ранг. Това е все Димитър Димов.

Според спомените на родните и приятелите му Димов избира професията си, воден от романтичната мечта да живее в Аржентина. Завършва ветеринарна медицина в Софийския университет през 1934 г. До 1938 г. трае одисеята му на практикуващ ветеринарен лекар в селата Борима, Лява река, Ваксево, Кнежа и гр. Бургас. В една своя автобиография от 1951 г. Димов пише: „Нямах никаква наклонност към практическата лечебна дейност по животните, която изпълнявах доста посредствено." Това признание има и по-ранен и по-свежо и остроумно звучащ вариант. В писмо до приятеля си Борис Койчев, Димов описва мъките от стажа си в хирургическата клиника: „Аз си имам двама пациенти: една мисирка и един вол, болен от антиномикоза. С мисирката се разправих лесно, но волът е цяло нещастие. След операцията положението му се усложни с едеми и температура, които ме просто шашардисват и не мога да поставя никаква прогноза. Цяло наказание е да му пребroиш пулса, който въобще мъчно се напипва

у преживните, а пък моят вол на това отгоре е агресивен и злонравен като испански бик.“ В тези редове прозира по-скоро бъдещият писател, отколкото практикуващ ветеринар.

Борейки се с трудностите на професията в тези години, Димов създава първата си литературна творба – романът „Поручик Бенц“. Спорен е въпросът доколко реално е оценен този роман от литературната критика, но безспорен е фактът, че той му отваря вратата към научната работа. Доктор Христо Русев, професор Тончо Радев и професор Моско Москов, впечатлени от романа, издействат назначаването на Димов като асистент във ветеринарно-медицинския факултет в София, за да създадат оптимални условия за работа на един обещаващ талант. Младият асистент не злоупотребява с доверието, не става синекурен чиновник, не краде от служебното време за литературните си занимания. С присъщата му педантичност, задълбоченост, амбициозност той навлиза в научната работа и тя се превръща в неотделим, съществен елемент от по-нататъшния му живот. От този момент започва израстването на Димов едновременно в двете направления – наука и литература. До края на живота си той не стига до окончателния избор. Особено показателни в това отношение са резултатите от престоя му в Испания. За тринадесет месеца Димов не само блестящо завършва научната си специализация в института „Рамон и Кахал“ с публикация на труда си „Принос към микроглията на малкия мозък у агнето“ на испански език в „Трудове на института „Кахал“, а и успява да дообогати знанията си за тази страна, за нейната география, история, народопсихология, и да се докосне до плодовете на богатата ѝ култура. Въздействието на Испания върху него рефлектира върху цялостното му последвало литературно творчество.

Самият Димов казва, че двете му основни занимания – наука и литература – не само че не си пречат, а напротив – допълват се. Куюмджиев – най-задълбоченият изследовател на Димовото творчество, има друга теза по този въпрос. Цитирам: “Обикновено оня, който не носи реда и хармонията в душата си, ги търси в тяхната външна изява... Порядъкът, системата, размереният ритъм на научните му занимания са го отвличали от хаоса, който царува в душата му. В яснотата, реда, логиката на науката, където всичко е причинно обусловено, където всичко може да се класифицира и да придобие систематичен порядък, той търси спасение от безредието на душевния живот...“

За реда и безредието в душата на писателя можем само да гадаем. Със свойствената му затвореност той никога не споделя –

нито с човек, нито с белия лист – тайните на вътрешния си мир. Но в литературното му творчество, в избора на тематика, проблематика, персонаж, се натрапва интересът му към нездравото, неестественото, извънмерното не само в психически и нравствен, а и в чисто физически смисъл. Тук ще споделя с вас някои цифрови данни. В произведенията на Димов има:

- 36 герои с професия, свързана с биологията и медицината,
- от тях 25 са лекари, 5 аптекари, 6 – с други специалности (агрономи, анатоми, ботаници),
- главни герои на произведенията са 6 лекари и 2 анатоми; второстепенни – 7,
  епизодични – 15.

Тук би било интересно да се съпоставят тези цифри с общия брой на Димовия персонаж и техните професии. Не успях да извърша тази статистическа справка, но впечатленията ми са, че медиците ще имат сериозно числено превъзходство.

Освен това по страниците на Димовите произведения има твърде много болни хора:

- 37 герои боледуват от 25 болести,
- отделно са споменати 5 болести, характерни за група хора (раса, нация, професия).

Изброени, всички тези 30 болести, като някои от тях се повтарят многократно, представляват един ужасен медицински каталог: рак, ревматизъм, гангрена, рахит, подагра, малария, дизентерия, тифус, холера, туберкулоза, петнист тиф, дифтерит, скорбут, проказа, парализа, алкохолизъм, наркомания, лудост... !!!

Най-сериозно място във фабулното развитие заемат епидемията от петнист тиф в Пеня Ронда, наркоманията на Фани Хорн, туберкулозата на Ани в разказа „Карнавал“, алкохолизмът на Борис, лудостта на Мария. В основата на разказа „Карнавал“ все пак не е болестта на Ани, а душевните терзания на д-р Х, разкъсван от противоречията между погнусата от болното тяло на героинята – „разкошен плод, прояден от червеи“ – продиктувана от съзнанието му и магнетичното привличане на близката смърт, излязло от тъмните дълбини на подсъзнанието. Фабулата се базира на теорията на д-р Фройд, един тогава още млад виенски психиатър, за ролята на подсъзнанието „мръсната тиня на подсъзнанието, в която любовта и смъртта, нежното състрадание се преплитаха тъй отвратително със смъртта“, но не толкова от медицинска гледна точка, отколкото от философска.

Хирургическите интервенции и манипулации в творбите на Димов са най-малко – само 3, и то бегло споменати, за разлика от подробното и чисто професионално описание на упражненията по анатомия на студентите от „Тютюн“. Тук текстът е съзнателно

наситен с термини: „Сряза мандибуларния клон на тригеминуса“, „между двата птеригоидни мускула минава мандибуларисът“ и т. н.

В лексиката на Димов медицинската терминология като че ли съзнателно е избягвана. Малко са случаите, в които професионалистът изпуска контрола над думите, и тогава: на слепоочието на Елена Петрашева пулсират артерии, лицето на морфинистката Фани показва хиперемия, Ередиа събира „особено вирулентни щамове от вируса на петнистия тиф“, Фани затваря очите на мъртвия Мюрие, защото „корнеята им ще изсъхне и ще се сбръчка“ (а тя не е лекар, за да мисли с такава терминология), Петрински гледа хистологични препарати под микроскоп, анатомът Да Коста разработва проблема за пирамидните пътища в гръбначния мозък на маймуните, а разказвачът от същия разказ се занимава с микроглийните клетки в малкия мозък, болестта на дон Луис е „парализирала моторните центрове на речта му“, че дори се появява и пациентът на Ирина, болен от екзотичната болест кала-азар или тропична спленомегалия.

И в целия този паноптикум от болни, болести и лекари има само един участъков ветеринарен лекар, който прави ваксинация против антракс (абсолютно епизодичен герой) и един болен кон – конят на Стоичко Данкин от романа „Тютюн“ – чиято болест така и не е назована.

Разбира се, възниква въпросът можем ли изобщо да говорим за влияние на едната професия над другата при положение, че Димов е ветеринарен медик, а не хуманен. Споменах в началото за енциклопедичните интереси на Димов и пристрастието му към естествените науки. В този смисъл той никога не е бил чисто ветеринарен медик. Задълбочени са познанията му във всички направления на биологията. В личната му библиотека има учебници както по ботаника, зоология, обща биология, така и по хуманна медицина. Показателен за познанията му в тази област е един откъс на писмо на Димов до приятеля му Борис Койчев, писано в първата година на университетското му обучение (2.11.1929 г.): „По анатомия имаме един професор германец, на име Зюпел. Във встъпителната си лекция каза, че нашата анатомия (ветеринарната) била много по-сложна от хуманната, защото изучавала видоизмененията на една и съща кост в различните домашни животни. Каза също, че щели сме да учим доста подробно и човешката анатомия, защото „било срамно един студент да познава телата на разните домашни животни, и да не знае нищо за своето“.

Димов винаги се е стремял да бъде точен в житейските и фактологични подробности на сюжета. Гради произведенията си върху многостранна и подробна информация за времето, нравите,

бита и действителните личност, национални особености, технологични тънкости на производството и т. н.

За романа „Тютюн“ използва освен собствените си наблюдения подробните сведения, които получава от втория си баща Руси Генев, работил повече от 20 години като тютюнев експерт. В ръкописа на Руси Генев има информация за всичко свързано с тютюнопроизводството и търговията с тютюн: устройство на склада, манипулации, професии, търговска политика, личности, занимаващи се с производство и търговия с тютюни.

В „Осъдени души“ авторът се базира на многостранните си впечатления от Испания и естествено върху медицинските си занимания. Не случайно Фани Хорн обикаля Испания по маршрута, по който е минал Димов, посещава музеите и забележителностите, които е посетил и той.

„Поручик Бенц“ е един психологически роман, много слабо свързан с бита, но и за неговото написване Димов събира информация за Първата световна война, за модата по това време, за хирургичната интервенция за прекъсване на бременност, съживява и спомените си от Дупница и Кюстендил, където е прекарал детството си.

Използвайки медицински сюжети, персонажи и лексика, Димов никога не стига до натурализъм – няма подробно описание на статус (изключение прави може би само болестта на Мария от „Тютюн“), на лечение, инструменти, манипулации. Той по-скоро търси здрава почва, на която да изгради творбите си, област, в която има познания, в която постига лесна и пълна достоверност и не го грози опасност от фактически грешки. Наистина някои от описаните болести са сюжетно необходими, за да обоснове определен нравствено-етичен проблем или да изгради правдиво съдбата на даден герой. И все пак медицината не е основна тема на произведенията на Димов, а само сюжетен фон, канава, която запълва екзистенциални проблеми. Героите му лекари са стриктни в практикуването на професията си, но умовете и душите им са заети с разрешаването на морални, а не медицински въпроси. Героите му, страдащи от някаква болест, са измъчвани преди всичко от дилемите и пароксизма на страстните си души. Затова и общата квалификация на героите му би могла да бъде „осъдени души“, а не „болни хора“.

Иван Павлов

ПРОРОЧЕСТВАТА НА ДИМИТЪР ДИМОВ

Тяхната основа е текстът, създаден от рядко ерудиран български писател. Текст, съдържащ в себе си противоречията на мисълта, постоянно раздвижван от иронията и интелектуалния парадокс, с една дума - неостаряващ текст. Отделни пасажи се запомнят като пословици и анекдоти и тяхното навлизане в езика е въпрос на читателска култура, която е непоправимо ощетена, ако не включва в себе си „Тютюн".

Днес сред задръстените с какви ли не книги сергии този роман отчайващо или по-скоро радостно липсва. И ако „Под игото" се чете от все по-млади хора - мнозина си спомнят комикса в картини по Иван Вазов във френския вестник „Юманите", то „Тютюн" е постоянно търсен от всички. Къде точно е коренът на констатацията на Емилиян Станев, че той поставя в началото на летоброенето на българския роман именно „Тютюн"?

„Тютюн" е роман за механизма на властта. На въпроса за какво са му толкова пари, Борис Морев отвръща, че при „парите остават само глупаците; много по-важни са властта и могъществото"[1]. В българската литература властта, олицетворявана предимно от държавата, е подчертано антипатична и отношението към нея варира в различна степен на враждебност. Например героят Андрешко от гледна точка на днешните данъчни закони би бил представен в твърде отрицателна светлина. Димов е от малцината наши писатели, разкриващи в дълбочина с художествени образи сложните взаимовръзки на откровените механизми, управляващи в много отношения до ден днешен българската държава. Тук има много доказателства за неговото пророчество спрямо социалната същност на заобикалящия ни живот, който не се побира в едностранчива идейна доктрина.

Несъмнено, пишейки от позиции на марксист, Димов изгражда романа си чрез многоизмерната аналитичност на учен, тръгнал задълбочено към същността на обществото и на човешките характери. Замисълът му да представи историята на български род

от търговци и занаятчии се концентрира в описание на България през 30-те и 40-те години на нашия век.

Външната класова подредба на образите не издържа под натиска на убедителния психологически драматизъм и романът от описание на трагедията на обречената класа всъщност е творба за драмата на българската участ. От деформация на характерите вследствие социалния натиск и съблазни „Тютюн“ всъщност постига вълнуващо художествено пресъздаване на борбата на човека със самия себе си сред наситени с неповторим български колорит обществени ситуации.

Многоизмеримостта на романовия текст започва още от самото заглавие. Тютюн означава селскостопанска култура с важно експортно значение, но и упойващо средство със специфичен въздействащ аромат и вещества. Наслагването на реалност и символност в текста започва още оттук. Неслучайно и Вълко Червенков смята, че книгата е монография върху културата тютюн, когато я получава, лично изпратена от автора. Произвежданите у нас тютюни започват да се изнасят от българи, които изместват гръцки и турски търговци още в началото на века. Мария Спиридонова си спомня камилите -„странни южни същества“, които са откарвали българския тютюн до беломорските пристанища. Поколението на баща й, на стария Барутчиев, издейства приходите от търговията с тютюна да остават за тях и за българската държава. Благодарение на това победена България след Първата световна война не усеща ужасите на инфлацията за разлика от Германия и други страни. Всъщност това е замисълът и на Борис Морев - да продаде беломорските тютюни след войната, когато „всичко живо търси тютюн". Приносът на българските тютюнопроизводители и търговци в никакъв случай не може да се отрече, въпреки експлоатацията, напрежението, фалитите, острите класови стълкновения. С цялата си дейност тютюнотърговците са представени от Димов като мощна движеща сила, която според него се натъква на непреодолимата преграда на борбите за социална справедливост, която се оказа след Втората световна война у нас съвсем илюзорна и дори абсурдна. Все пак Димов точно успя да покаже сложната паяжина от лични и обществени взаимоотношения, движещи лостовете на властта и на финансовото могъщество, които след полувековно затормозяване действат отново. От възможностите и невъзможностите на капитала, показани от Димов като въздействие върху човешката личност, може да се извлече много и днес. Това също е едно от важните пророчества на Димов.

Кулминационен връх в композицията на романа е голямата тютюнева стачка, причинена от въвеждането на тонгата. Този високоусъвършенстван начин на машинна обработка на тютюна е изключително прогресивен за времето си и се прилага все още в сравнително малко страни. Прилагането на тонгата, показано от Димов с безброй конкретни подробности, подсказани от втория му баща - тютюневия експерт Руси Генев, днес може да бъде оценено много по-всестранно с оглед изискванията на пазарното стопанство, съществувало тогава. Предизвиканата стачка, подготвена от комунистическите функционери, е съдбоносна за доста от героите в романа. Нейната подготовка е показана скрупульозно от Димов, който е от малцината български писатели, съумяващи да вмъкнат директно идеологически постулати в художествения текст. Партийното събрание по този повод е от редките издържани описания на сблъсъците в партията вследствие на лявото сектантство. Задължителната победа на единното мнение коства живота на Макс Ешкенази. За първи път в българската литература се появи образът на отчаян от живота комунист, който се самоубива. Ето още едно от доказателствата за тезата, че „Тютюн" е роман за българската, а не за класовата участ, чиято трагичност не се определя от социалната принадлежност.

Стачката е предшествана от множество нюанси на суеверен фатализъм - лоши сънища, символни раздели в самата сутрин преди стачката и пр., които намекват за търсения от Димов по-дълбок от видимия контекст. Така острият социален анализ се съвместява с дълбочинни обществени и психически структури. Братята Мореви напомнят за приказките за тримата братя, срещата на Борис с Мария - за срещата между царската дъщеря и обикновения човек; романът започва с края на гроздобера - най-старата земеделска култура по нашите земи, с която са свързани древни езически обичаи и ритуали.

Текстът също пази спомена за своето праначало. На остров Тасос гъркинята Кристало отбелязва, че фон Гайер, за разлика от експерта Костов, е „неспособен да почувства сладостта на безполезния разговор". Безполезният разговор е от голяма полза за литературната история при проследяването на движението между конкретното и функционното значение на изобразявания факт.

По време на престоя си в Пловдив и пишейки романа „Тютюн", Димов се запознава с бившия тютюнотърговец Кочо Апостолов - в много отношения прототип на Костов. По време на срещите бившето тютюнево величие се е явявало пред Димов с разкошен халат от жълта камилска вълна.[1] Споменът за цвета на връх-

[1] Доспевска, Н. Познатият и непознат Д. Димов. С., 1986, с. 174.

ната дреха оцветява траурно последната среща между дошлата да го посети Ирина и самоубилия се експерт:
„Експертът седеше до бюрото с гръб към вратата, облечен в дълъг копринен халат... Лампата хвърляше върху мебелите слаба жълтеникава светлина... От устата на експерта се бе проточила струя съсирена кръв, а върху килима до полите на копринения му халат лежеше пистолет." Така с небивала пластичност Димов вкарва и изкарва от света на литературата безброя от детайли. Тяхната подвижност е свързана с движението на самия живот и отразяващата го литература.

Романът се доразива в съзнанието на нови и нови поколения читатели, животът дописва съдбата на прототиповете, надживели своите романови подобия. Така например живият „фон Гайер" съвсем не е убит от партизаните - неговият прототип е Курт Венкел, който търгува с български тютюни чак до 1966 г. За разлика от самоубилата се Ирина, нейният прототип, чаровната Марена Колушева, е дълги години уважавана лекарка, починала повече от двадесет години след смъртта на героинята.[2]

Димов е успял да долови житейската динамика и логиката на нравственото възмездие, неумолимо като биологичните закони, отлично познавани от професора по ветеринарна медицина. Книжовно писателят реагира чрез въвеждането на задължителен нравствен коректив във всеки от образите.

Многолик, той се проявява по различни начини във всеки от героите - лекарската клетва и споменът за патриархалния градец на младостта при Ирина, идеалистичната младост на Костов, студентските спомени на Макс Ешкенази и какво ли още не. Може би само двама от героите са лишени от него - партийният функционер Лукан и Борис Морев. Различни по социална принадлежност, те са еднакви по житейски трагизъм, дължащ се на подчиняването на всичко от наистина големите им възможности на една свръхидея, която ги унищожава личностно. Въздействието на наполеонизма и на ницшеанството, възприето от произведенията на Достоевски и Толстой, тук личи особено силно.

Димов е един от големите майстори на образи на жени в нашата литература. В известна степен повлиян теоретично от фройдизма, в неговото творчество личи медийното въздействие на учението на виенския доктор. Предопределеността на първородния грях причинява и фаталността на образите на жени със своеобра-

[2] Според меродавните Д Страници от жизнения и творчески път на Д. Димов" от Е. Иванова. С., 1981, 200-235.

зен апогей чрез филмовата жена-вамп. Откровено последователенв това отношение в първия си роман „Поручик Бенц“, подчертано интелектуализирал и социализирал образа на Фани Хорн от „Осъдени души“, вече в „Тютюн“ женската същност е изразявана чрез сложното съчетание между бликаща женственост и силно въздействие на обществените процеси. В тях героините на Димов участват наравно с образите на мъжете. В съчетанието между съкровено женското и женското участие в социалното се крие и пророчеството на Димов по отношение участта на българската жена. Срещата между Лила и Ирина в селото на Динко е среща на бивши съученички - най-голямата степен на близост след роднинството. Тя е нарушена от гравитирането на всяка от тях към различни социални светове, детайлизирано от Димов чрез облекло, вещи и естествено - с различно мислене. Въпреки глобалните социални различия - Лила току-що е убила полицай, а бащата на Ирина е убит от Спасуна на градския площад - двете не изгубват своето женско излъчване, демонстрирано в най-ежедневни поводи. Това смекчава патетичната, наложена на писателя паритетна разстановка от догматичната критика, констатирала привлекателността на Дотрицателните" образи. Логиката на живота, долавяна от Димов като учен и като човек с богат душевно-емоционален мир, е изразявана в романите му като една глобална диалогичност между нас и в самите нас. Това помага на Димов да изпълни клишетата на евтиния роман (Ирина чете екзотичния роман „Гирлянди от Хавай“ и тук открива силуета на Борис Морев) и на сухата идеология с мисловния пулс на живота. Предадена стриктно реалистично, дълбочината на пресъздадения житейски поток често пъти се припокрива от шаблонната ни представа за „класически“ роман. Близостта до големите майстори-класици Димов демонстрира със смразяващите дъха батални сцени, с филигранната текстуална графика на българската зима и лято, с пейзажи, допълнително нюансиращи перипетиите на героите.

„Тютюн“ е потвърждение на латинската поговорка, че книгите имат своя съдба. Току-що приключилият с отрицателен отговор през 1951 г. литературен „разговор" трябва ли да се пише още любовна поезия се продължава от планирана дискусия за романа, привлякъл читателите с магията на „отрицателните образи“ в него. В развихрилата се полемика главният докладчик непрекъснато сипе бисери от типа на: „Партизанката Варвара изпитва непрекъснато мъка от своята полова неудовлетвореност“ и пр. Всички нападки обаче Д. Димов посреща спокойно. Причина за това е

получената двайсетина дена преди „дискусията" поздравителна телеграма по случай новата 1952 г. от Вълко Червенков, хвалебствена по отношение на „Тютюн". Едва приключил опитът за разправата, и злополучните критици на романа са разгромени с едноименна редакционна статия във в. „Работническо дело". Все пак и писателят е принуден да допише повече от 200 страници за ново преработено издание (1954 г.) и така приключва първият литературен скандал в следвоенна България.

Лично мое мнение е, че случилото се не е проява на „литературно убийство", както пише в следговора на поучителния сборник „Случаят „Тютюн" 1951-1952" (1992 г.), а проява на литературен патернализъм, на безапелационно попечителство. Фактът, че опекуни и потърпевши са еднопартийни, не променя нещата. На писателя е наложено да въведе нови образи (сред тях най-значим е този на тютюноработничката комунистка Лила), които да са антиподи на героите с буржоазен произход. В случая обаче е подценена силата на истинската, голяма литература, която може да абсорбира натрапеното и да го претопи в сплавта на текст, запазил в основата си интелектуално и творческо горене. Така талантът приближава предсказаното от твореца до кръговрата на живота, в който всичко се променя и видоизменя.

Аналитичната авторска оценка спрямо фон Гайер гласи - „един германец не можеше да прояви никога нравствената сила на славяните - да се смее над себе си". Литературната констатация, основана върху изстраданата усмивка, прераства в обобщение за устойчивостта на народностния характер и ни дава удовлетвието да притежаваме нещо, което Западна Европа няма. Цялата история и смисъл на романа „Тютюн" ни убеждава, че постигането на литературната зрялост и отношението към нея е изявена степен на зрялост и на цялото общество.

ДИМИТЪР ДИМОВ (1909-1966)

Библиография на литературата за него (книги и статии)

Книги

1. ЗАРЕВ, Пантелей. Димитър Димов. Лит.-крит. студия. С. Бълг. писател, 1972. 96 с.
2. Димитър ТАЛЕВ, Светослав Минков и Димитър Димов в спомените на съвременниците си. С., Бълг. писател, 1973. 756 с.
3. ГЕОРГИЕВ, Любен. Димитър Димов. Моногр. С., Бълг. писател, 1981. 352 с.
4. ИВАНОВА, Екатерина. Страници из жизнения и творчески път на Димитър Димов. С., Наука и изкуство, 1981. 259 с.
5. Димитър ДИМОВ. Ил.-биогр. очерк. Състав. Ек. Иванова. С., Септември; Нар. просв., 1983. 96 с.
6. ГЕОРГИЕВ, Любен. Димитър Димов. /Живот и творчество/. С., Нар. просв., 1985. 104 с. (Творчески портрет).
7. ДОСПЕВСКА, Нели. Познатият и непознат Димитър Димов./ Спомени/. С., Профиздат, 1985. 223 с.
8. ИВАНОВА, Екатерина. Димитър Димов. Автор, време и герои. С., Нар. просв., 1985. 159 с.
9. КУЮМДЖИЕВ, Кръстьо. Димитър Димов. Моногр. С., Бълг. писател, 1987. 315 с.
10. СИМЕОНОВА, Лидия. Романите на Димитър Димов. Начало на нов художествен синтез. Лит. анализи. [Дупница] Рая [Перник-СъПерник 98] 1999 [Деп. 2000]. 70 с.

Статии: (1980 - 2000)

11. ГЕОРГИЕВ, Любен. Драматургията на Димитър Димов. - *Септември,* 1980, № 7, с. 188-215.
12. ИВАНОВА, Ана. Възпоминание за драматурга Димитър Димов. - *Театър,* 1980, № 7, с. 44-46.
13. НОНЕВ, Богомил. Незавършеното дело на Димитър Димов. - В: *Нонев, Б.* Прагове на времето. С., 1980, с. 152-168.
14. ВУЧКОВ, Юлиян. Димитър Димов. - Във: *Вучков, Ю.* Българската драматургия 1944-1979. С.,1981, с. 286-306.
15. ИВАНОВА, Екатерина. Нови документи за романа „Осъдени души“ и неговия автор. - *Пламък,* №2, с. 151-155.
16. ДИМОВА, Лиляна. Кое предпочиташе Димитър Димов. - *Лит.*

фронт, № 40, 7 окт. 1982, с. 8.
17. ДОСПЕВСКА, Нели. Познатият и непознатият Димитър Димов. - *Пламък,* 1983, № 7, с. 90-101.
18. КУЮМДЖИЕВ, Кръстьо. Димитър Димов. - В: *Куюмджиев, Кр.* Избрани страници. С.,1983, с. 283-293.
19. ПОПИВАНОВ, Иван. Светът на Димитър Димов. - *Лит. фронт,* № 48, 1 дек. 1983, с. 5.
20. БУМБАЛОВ, Любен. Диалектика на художествения разум. - *Септември,* 1984, № 6, с. 234-239.
21. КУЮМДЖИЕВ, Кръстьо. „Испанският комплекс" Димитър Димов. - *Септември,* 1985, № 2, с. 169-196; № 3, с. 192-213.
22. КУЮМДЖИЕВ, Кръстьо. Романът „без читател". „Поручик Бенц" на Димитър Димов. - *Пулс*, № 43, 44; 22, 29 окт. 1985.
23. ИВАНОВА, Екатерина. Чуждестранната художествена мисъл в творческия кръгозор на Димитър Димов. - *Лит. мисъл* , 1986, № 4, с. 115-130.
24. КАРОЛЕВ, Стоян. Димитър Димов. - В: *Каролев, Ст.* Портрети и скици. С., 1986, с. 104-148.
25. КУЮМДЖИЕВ, Кръстьо. Черно и бяло. - *Пламък,* 1986, № 11, с. 100-111.
26. ЖЕЧЕВ, Тончо. Романист от голям стил. - В: *Жечев, Т.* Критически дневник. С., с. 98-111.
27. САПАРЕВ, Огнян. Парадоксите на Димитър Димов. - В: *Сапарев, О.* Литература и интерпретация. Пловдив, 1988, с. 80-86.
28. БАКРАЧЕВА, Албена. Ахилесовата пета на героя. - *Септември,* 1989, № 6, с. 240-246.
29. ЖЕЧЕВ, Тончо. Завещанието на Димитър Димов. - В: *Жечев, Т.* Избрани произведения. Т. 2. Литература и история. С., 1989, с. 306-311.
30. ПАНОВА, Снежина. Самобитен и в драматургията. За пиесите на Д. Димов. - *Лит. фронт,* № 33, 17 авг.1989, с. 3.
31. СЕСТРИМСКИ, Иван. „Осъден на безсмъртие". - *Читалище,* 1989, № 6, с. 14-15.
32. ПАВЛОВ, Иван. Пророчествата на Димитър Димов. - *Век 21,* № 30, 24 окт., 1990, с. 6.
32. ГЕОРГИЕВ, Любен. Димитър Димов. - В: *Георгиев, Л.* Литературна класика. Студии и портрети. Кн. 6. С., 1992, с. 199-243.
33. ИВАНОВА, Екатерина. Родството Димитър Димов и Борис Шивачев. - *Лит. форум (прил. Нова христоматия*), № 24, 16-22 юни 1992.

34. СТОЯНОВ, Анастас. Уникалният бележник *№ 10.* - *Труд,* № 256, 30 окт. 1992.
35. ГЕНЕВА, Людмила. Още веднъж за Димитър Димов. - *Лит. форум,* № 36, 8-14 септ. 1993, с. 3.
36. ИВАНОВА, Екатерина. Два дебютни романа от 30-те години. „Поручик Бенц" от Димитър Димов и „Изобретателят" от Борис Шивачев. - *Пламък,* 1993, № 7-8, с. 126-135.
37. СТЕФАНОВ, Валери. Език назаем: Димитър Димов разказва „Андрешко". - *Лит. вестник,* № 11, 22-28 март 1993, с. 6.
38. ЦОНЧЕВА, Милена. Светът на осъдените. - *Родна реч,* 1993, № 8, с. 35-40.
39. ГУЛЯШКИ, Борис. Професор и в медицината, и в литературата. - *Отеч. вестник,* № 4541, 25 юни 1994, с. 9.
40. ЦАНЕВ, Александър. Голгота на възкръсналия талант. - *Аз Буки,* № 15, 13 апр. 1994, с. 14; № 16, 20-26 апр. 1994, с. 14.
41. ЧОЛАКОВ, Здравко. Откривателят на „осъдените души". - *Дума,* № 142, 27 юли 1994, с. 13.
42. РАЙКОВ, Георги. В Бургас - накрая на света. Спомени. - *Море,* 1995, № 1, с. 46-50.
43. КАРОЛЕВ, Стоян. Димитър Димов. - В: *Каролев, Ст.* Близки и непостижими. С., 1996, с. 174-224.
43. МОЛХОВ, Яко. Нищо не може да похвали големия писател. - - *Бълг. писател,* № 15, 9-15 апр. 1996, с. 6.
44. РУСЕВ, Руси. Словото на Димитър Димов. - *Проглас,* 1996, № 1, с. 12-20.
45. СТАЛЕВ, Георги. Две незабравими срещи с Димитър Димов. - *Читалище,* 1996, № 11-12, с. 36-37.
46. ВЪЗВЪЗОВА-КАРАТЕОДОРОВА, Кирила. Незабравим спомен за Димитър Димов. - *Лит. форум,* № 19, 21 май 1997, с. 6.
47. ИВАНОВ, Никола. Осъдените души на Димитър Димов. - *Родна реч,* 1997, № 4, с. 6-9.
48. ИВАНОВА, Екатерина. „Поручик Бенц" в контекста на Ницше. - *Бълг. писател,* № 2, 1 апр. 1997, с. 8.
49. ИВАНОВА, Екатерина. Писма до Димитър Димов в Испания. - *Изв. държ. архиви,* № 69, за 1995, 1998, с. 149-168.
50. ИВАНОВА, Екатерина. Фридрих Ницше в подтекста на романа „Поручик Бенц". - *Дарба,* 1998, № 3-4, с. 8-15.
51. ДИМОВА, Сибила, Мила Вачева. Татко имаше два порока: кафето и цигарите. - *24 часа,* № 171, 26 юни 1999, с. 21. Интервю с дъщерята на писателя.
52. КУЮМДЖИЕВ, Кръстьо. Героите на Димитър Димов. -

Култура, изкуство, литература (Варна), № 4, март 1999, с. 2.
53. КУЮМДЖИЕВ, Кръстьо. Писател от европейска величина. - *Понеделник*, 1999, № 7-8, с. 77-96.
54. 90 години от рождението на Димитър ДИМОВ. Светлозар *Игов* /и др./ - *Лит. форум*, № 33, 2 ноем. 1999, с. 1, 9, 10, 11.
Съдържа: Св. *Игов*. Романът като картинна галерия. - Албена *Хранова*. Две версии на фламенкото. - Спомени на Сибила Димова. - Спомени от Людмила Генева, сестра на Д. Димов. - Светлана *Стойчева*, Юлияна Стоянова. Култура на осъзнаването. - Димитър *Димов*. Приветствие към гостуващите у нас делегации на писатели.
55. 90 години от рождението на Димитър ДИМОВ. Иван *Руж* /и др./ . - *Бълг. писател*, № 18, 4 май 1999, с. 4-5.
Съдържа: Ив. *Руж*. Анатом на човешките души. - Найден *Вълчев*. Петият полк. - Ал. *Александров*. Голямата литература и голямото българско кино. - Вл. *Каракашев* Философска глъбина и артистично очарование.
56. СВИТКОВА, Ана. Енциклопедистът Димитър Димов. - *Лит. форум*, № 24, 22 юни 1999, с. 3. 90 г. от рождението на писателя.
57. СТАНЕВ, Любен. Зад ъгловия прозорец. - *Лит. форум*, № 23, 15 юни 1999, с. 6. 90 г. От рождението на Димитър Димов.
58. Димитър ДИМОВ - голямото изключение. - *Земя*, № 1, 4 ян. 2000, с. 3.
59. СТОЙЧЕВА, Светлана, Юлияна Стоянова. Архетипното в романите на Димитър Димов. - *Бълг. ез. и лит.*, 2000, № 5, с. 23-34.

За романа „Тютюн“ на Димитър Димов

60. ТЮТЮН. Роман. С., Нар. култура (1951). 704 с.
2 изд. Труд, 1992, 616 с.
3 изд. 1996.
4 изд. 1998.
61. СЛУЧАЯТ „Тютюн“/на Димитър Димов/ 1951-1952. Стеногр., статии, рец., спомени. Състав. с послесл. Алберт Бенбасат, Анна Свиткова. С., Унив. изд. „Св. Кл. Охридски“, 1992. 332 с. Рец.: Екатерина *Иванова*. Да пазим литературната документалистика от стихията на историческия момент. - *Летописи*, 1993, № 7-8, с. 209-216.
62. ИВАНОВА, Екатерина. Към въпроса за първообразите на романа „Тютюн“. - *Лит. мисъл*, 1980, № 3, с. 108-123.

63. ИВАНОВА, Екатерина. Автобиографични щрихи в романа „Тютюн“. - *Родна реч*, 1980, № 5, с. 47-50.
64. КОЛЕВА, Дора. Наблюдения върху някои похвати за разкриване на характерите в романа „Тютюн“. - *Ез. и лит*, 1980, № 5, с. 113-119.
65. ИВАНОВА, Екатерина. Един ръкопис, свързан с романа „Тютюн“. - *Лит. история*, 7, 1981, с. 60-68.
66. ГЕОРГИЕВ, Любен. За изданията на романа „Тютюн“. - *Лит. фронт*, № 40, 7 окт. 1982, с. 8.
67. ИВАНОВА, Екатерина. Димитър Димов в своите герои от „Тютюн“. - *Лит. мисъл*, 1984, № 1, с. 89-97.
68. КАЦАРСКА, Красимира. Романът „Тютюн“ от Димитър Димов. - *Родна реч*, 1984, № 7, с. 44-48.
69. ХАДЖИКОСЕВ, Симеон. „Тютюн“ - роман- епопея. - *Родна реч*, 1986, № 1, с. 68-76.
70. КОЛЕВА, Рената. Категорията „място“ в езиковата система на романа „Тютюн“ от Димитър Димов. - *Ез. и лит.*, 1988, № 3, с.120-124.
71. ДОСПЕВСКА, Нели. Как се опитаха да унищожат „Тютюн“ / от Димитър Димов/. - *Лит. фронт*, № 22, 31 май 1990, с. 4.
72. ИВАНОВА, Екатерина. За романа „Тютюн“ и неговото „аутодафе“. - *Септември*, 1990, № 9, с. 215-241.
73. КАРОЛЕВ, Стоян. Случаят с романа „Тютюн“ от по-друг ъгъл. - *Дума*, № 21, 24 апр. 1990.
74. НЕПУБЛИКУВАНИ документи около „Тютюн“. - *Септември*, 1990, № 9, с.196-214.
75. СВИТКОВА, Ана. Литературната гилотина. - *Дума*, № 1, 4 апр. 1990.
76. МИХАЙЛОВ, Борислав. Романът „Тютюн“. - *Лит. форум*; Нова христоматия, № 18, 1 май 1991, с. 1, 9.
77. АТАНАСОВ, Александър. „Тютюн“, прочетен днес. - *Дума*, № 232, 28 септ. 1992.
78. ГЕОРГИЕВ, Никола. Името на розата и на тютюна.- *Култура*, № 1-4, 3-24 ян. 1992.
79. ЖЕЧЕВ, Тончо. Препрочитайки „Тютюн“. - *Летописи*, 92, № 7-8,с. 3-17.
80. КОКАНОВА, Невена. Това художествено великолепие - Ирина. Интервю. - *Арт*, 1992, № 3, с. 21-23.
81. РУСЕВ, Руси. Лексикална номинация и художествен текст: Наблюдения върху романа „Тютюн“ на Димитър Димов. - *Ез. и лит.*, 1992, № 5, с. 46-54.
82. РУСЕВ, Руси. Собственото име. В контекста на романа

„Тютюн“ от Димитър Димов. - *Родна реч*, 1992, № 2-3, с. 8-12.
83. СВИТКОВА, Ана. Случаят „Тютюн“. - *Арт*, 1992, № 3, с.14-20.
84. СУНИГА, Хуан Едуардо. Испания прелъсти Димитър Димов. - *Лит. магазин*, № 2, 21 юли 1992, с. 1, 9.
85. ЯНЕВ, Владимир. „Тютюн“ и неговите герои. - *Арт*, № 7, 20-26 февр. 1992, с. 8.
86. ЯНЕВА, Катя. Д. Димов с две свои творби. - *Арт*, №10, 12-18 март 1992, с. 8.
87. ТИХАНОВ, Галин. Димитър Димов и традициите на българската проза. - *Век 21*, № 25, 23-29 юни 1993, с. 10.
88. ЦОНЧЕВА, Милена. Светът на осъдените. - *Родна реч*, 93, № 8, с. 35-40.
89. ДЕЛЧЕВА, Нина. Героите на Димитър Димов между любовта и омразата или за духовния крах на едно чувство у Ирина. - *Тракия*, 1994, № 4, с. 80-83.
91. ИВАНОВА, Галина. Традиционни и нови тенденции в творчеството на Димитър Димов. - *Пламък*, 1994, № 3-4, с. 91-96.
92. МАДЖАРОВ, Ив. Полски синчец и разкошни чайни рози: жените в лит. творчество на Д. Димов. - *Бълг. писател*, № 9, 12-18 юли 1994, с. 13.
93. АНАНИЕВА, Анна. Проблемът за щастието на човека в романите на Д. Димов „Осъдени души“ и „Тютюн“. - *Родна реч*, 1995, № 4, с. 8-10.
94. ДЕЛЧЕВА, Николина. Литературна генеалогия на мъжките персонажи в романа „Тютюн“ на Димитър Димов. - *Тракия*, 1995, № 1, с. 108-110.
95. ДЕЛЧЕВА, Нина. Времето като историческа конкретност в романите на Димитър Димов. - *Тракия* 1995, № 2, с. 97-101.
96. ЗАРЕВ, Пантелей. Съвременен спомен за историята с романа „Тютюн“ на Димитър Димов. - *Литература в средното училище*, 1995, № 2, с. 84-87.
97. ИВАНОВА, Галина. Екзотичните създания на Димитър Димов. - *Бълг. писател*, № 24, 13-19 юни 1995, с. 10.
98. КАЛОНКИН, Валери. Партията - съдия, параван: Вълко Червенков, романът „Тютюн“ и „злополучните му критици“. - *Лит. вестник*, № 20, 13-20 юни, 1995, с. 11.
99. КИРИЛОВ, Г. К. Димитър Димов - достолепният. - *Демокрация*, № 70, 25 март 1995, с. 71.
100. МОЛХОВ, Яко. Случаят с романа „Тютюн“ на Димитър Димов. - *Литература в средното училище*, 1995, № 2, с. 80-84.

101. ХРИСТОВ, Иван. За някои характерни особености на езика и стила на Д. Димов в романа „Тютюн“. - *Бълг. писател*, 1995, № 1, с. 106-107.
102. ВУЧКОВ, Юлиян. Един поглед към романа „Тютюн“. - *Бълг. писател*, № 9, 27 февр. - 4 март 1996, с. 1, 12.
103. СТАНЕВ, Любен. Авторът на „Тютюн“ пишеше с лявата ръка. - *Демокрация*, № 59, 9 март 1996, с. 6.
104. СТАНЕВ, Любен. Когато се раждаше „Тютюн“. Откъс от автобиогр. кн. на Д. Димов „Белите врани“. - *Летописи*, 1997, № 1-2, с. 114-125.
105. ЧОБАНОВ, Георги. Другите „светове“ и техните завоеватели: Романът „Тютюн“ на Д. Димов. - *Летописи*, 1997, № 1-2, с. 188-200.
106. ДОКСАНЛИЕВ, Пенчо. „Тютюн“ и неговите редактори. - *Бълг. писател*, № 31, 20 окт. 1998, с. 1, 2.
107. ПЕНЕВА, Добринка. Сложният и противоречив свят на Ирина в романа на Д. Димов „Тютюн“. - *Родна реч*, 1998, № 4, с. 10-14.
108. ЕВТИМОВ, Йордан. Морфинът срещу тютюна: Буржоазният роман във високата му версия. - *Лит. форум*, № 5, 26 септ. 2000, с. 3, 5.

Съставител: н. с. Диана Ралева

СЪДЪРЖАНИЕ

СТАТИИ И СТУДИИ

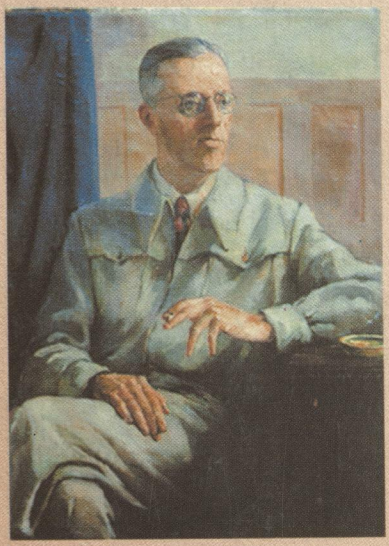
Кръстьо Куюмджиев
Черно и бяло 5
Светлана Стойчева, Юлияна Стоянова
Психологичното в романите на Д.Димов 30
Елка Трайкова
Романът „Тютюн“ - санкции и последствия 57
Ерo Сувилехто
Романът като терапия. Проблеми на историческия паралели 60
Катя Бъклова
„Субтропични брегове“ в „Тютюн“(За един случай на интертекстуалност в творчеството на Димитър Димов) 68
Светлозар Игов
Осъдени души“: Романът като картинна галерия 75
Албена Хранова
Две версии на фламенкото 85
Йордан Евтимов
Морфинът срещу тютюна: Булевардни ли са романитена Димов? 91
Мариета Иванова - Гиргинова
Салонните пиеси на Димов 100
Борис Минков
Режимът на конверсация в „**Жени с минало**“ 114
Елизария Рускова
Случаят „**Виновният**“ или какво се крие под маската на жанра 120
Екатерина Иванова
Фридрих Ницше в подтекста на романа „Поручик Бенц“ 133
Васил Балевски
Чужденецът Димитър Димов 145

Емилия Алексиева
„Играта“ като художествен похват в разказите на Д. Димов **153**
Людмила Григорова
La Famme Moderne (Димитър Димов в контекста на българската урбанистична проза) **159**
Катя Кузмова - Зографова
„Левантинките“ на Димитър Димов (в контекста на българския спор за расизма през 30-те) **178**
Ерика Лазарова
Необходимите чудаци в литературата **187**

СПОМЕНИ И ДОКУМЕНТАЛНИ СВИДЕТЕЛСТВА
Лиляна Димова
Светът на личното. **199**
Ангел П.Тодоров
За професора и писателя Димитър Димов **202**
Илия Димитров
Нашите учени **208**
Сибила Димова
Спомени **211**
Людмила Генева
Спомени **214**
Елка Константинова
Димитър Димов на страниците на списание „Златорог“ **216**
Рада Пенчева
Димитър Димов и Емилиян Станев - документални свидетелства **221**
Ани Свиткова
Двете професии **230**
Иван Павлов
Пророчествата на Димитър Димов **235**

ИЗБРАНА БИБЛИОГРАФИЯ **241**

12·50



Димитър Димов

(1909 - 1966)

Сборникът съдържа доклади, научни съобщения и документални свидетелства, представени на националната научна конференция по случай 90-годишнината от рождението на Димитър Димов. Текстовете са симптоматични за появата на една нова литературнокритическа визия към творбите на писателя, станала възможна едва в края на столетието. Част от предложените интерпретации разграждат установени критически нагласи и оценки, за да проникнат до същностния проблем на случая Димов.

ПОРЕДИЦА ПОРЕДИЦА ПОРЕДИЦА

ТВОРЦИ