Димитър Димов

век по-късно

Ц 36998



карина М

ASL20
(gap)

Димитър Димов

век по-късно

Юбилеен сборник с нови изследвания
по случай
100 години от рождението му

Издателство „Карина-Мариана Тодорова"
София, 2012

886.7(092)
92:886.7Димов, Д.
В 476987

БАН–Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Това издание е спечелило конкурс
към Министерството на културата, София.

Гп 36998
Инв. № 728471/16

© Институт за литература при БАН

© Съставителство и редакция:
Доц. д-р Мариета Иванова – Гиргинова,
Доц. д-р Елка Димитрова

© Издателство „Карина-Мариана Тодорова", 2012
ISBN 978 954 315 070 0

ДАР
БАН
БИБЛИОТЕКА

Изказваме благодарност
на къща-музей „Димитър Димов", София,
за предоставените снимки от живота на писателя Д. Димов.

Съдържание:

Михаил Неделчев – Европеецът Димитър Димов // **5**

Димитър Веселинов – Френският език на Д. Димов // **17**

Светлозар Игов – Трите братя и златната ябълка// **26**

Татяна Ичевска – Романите на Димитър Димов – стратегии на прочита// **57**

Цветана Георгиева – За „блоковото писане" // **78**

Диляна Ковачева – Идалговците в произведенията на Димитър Димов// **88**

Франциско Галвес – Мястото на Димитър Димов в испаноезичната рецепция на българската литература// **101**

Георги Чобанов – „Другите светове" и техните завоеватели //**113**

Иван Иванов – Романът „Тютюн" в парадигмата на шизоанализата// **128**

Емилия Алексиева – Образът на Борис Морев. Изборът// **137**

Анна Свиткова – „Тютюн" – от романа до филма// **148**

Сава Сивриев – За статията на Димитър Димов „Подсъзнателното в художественото творчество" // **153**

Александра Антонова – Естетиката на вещта в разказите и пътеписите на Димитър Димов// **159**

Радка Пенчева – Влиянието на романа „Четирите конника на апокалипсиса" на Винсенте Бласко Ибанес в творчеството на Димитър Димов// **163**

Надежда Цочева – Преображенията на Естета (меланхолии и страсти) в романите на Д. Димов// **180**

Справка за авторите // 196

Михаил Неделчев
ЕВРОПЕЕЦЪТ ДИМИТЪР ДИМОВ
(Слово, произнесено по повод 100-годишнината на писателя в Народния театър, 10 юни 2009 г.)

Иска ми се в дните, които предшестват стогодишнината от рождението на Димитър Димов, да поразсъждавам върху една-единствена тема: за Димитър Димов като европейски писател. С това определение съвсем не искам да кажа, че той е писател, който може да ни представя в Европа или че има всички качества да бъде съпоставян с големите европейски писатели на съответните национални литератури. Това отдавна е известно и не бива да имаме каквото и да е съмнение. Не, с въпросното определение искам да посоча, че Димитър Димов е от тези писатели, които култивират с творчеството си някаква общоевропейска идентичност, че той някак радикално се отласква от тясно схващаната национална културна идентичност, че националният колорит, националната специфика, националната съдба са тези, които той избира да представи, да изобрази в своето произведение, а не тези, които са му дадени като съдба по рождение. И това го прави радикално различен белетрист от основните български класици Елин Пелин и Йордан Йовков, а след това от Йордан Радичков и Ивайло Петров. Димитър Димов е писател на търсената и намерена епическа дистанция, която изключва идентифицирането с някакъв герой, пък бил централен и най-„ярък", изключва чувственото удържане на вечната българска автобиографическа основа. Димитър Димов наистина гради романови светове, не ги взима готови отнякъде, не ги пренася в повествованието си. В този смисъл тези светове са нови и непознати в българската литература, те са създадени ето сега, поместват ни завинаги.

Ключовата творба, която обосновава такова гледище, е, разбира се, романът „Осъдени души"...

Наистина, защо *Испания*, каква му е Испания на Димитър Димов? Изписани са стотици страници, за да ни представят

този избор, оказал се една трайна привързаност, обзетост от една култура, една национална съдба, един национален колорит. Но аз ще кажа отново нещо съвсем просто: испанското е една възможност да се сътвори свят, да се помести една история в него, да бъде писателят наистина демиург, а не интерпретатор на една готова и завършена действителност.

Веднага чувам всички възражения: та нали Димитър Димов е опознал така системно, цялостно и подробно една действителна Испания, нали е съпреживял съдбата ѝ в един толкова трагичен момент от историята ѝ; нали – в края на 30-те години на миналия век – Испания е голямата тема на световната протестна политическа култура, а и на една специфична политизирана художествена култура. Тоест, нали Испания, испанските сюжети от 1932 до 1942 г. пораждат един мегаконтекст, в който съвсем естествено, органично се помества и романът „Осъдени души".

Всички тези евентуални възражения спрямо провокативната ми теза са напълно основателни. Но аз ще продължа да я поддържам. Защото те не снемат твърдението ми, че Испания, испанското, испанските сюжети имат и тогава, и по-късно една по-добра общоевропейска чуваемост, придават на една въплътила ги творба сякаш по дефиниция по-добра общоевропейска съдба. Но не на това се дължи изборът на Димитър Димов. Отново настоявам: за него испанското е една писателска възможност да постигне монументалност, да осъществи истинска епическа дистанция, да представи себе си като творец без безусловната топла, майчинска, утробна подкрепа на родното, на котловинното (както беше модно да се говори през 60-те и 70-те години на миналия век). Може би ще бъде още по-предизвикателно да се каже, че въпреки всичките признания, които Димитър Димов има, въпреки славата, почестите и тиражите, българската литературна история се бои от подобни писатели, те развалят правилните схеми, разколебават типологиите за разгръщащите се и добиващи все нови и нови въплъщения класически, свързани най-вече с проблематиките на българското село, повествователни модели.

Да, но тъй като е голям писател пластик, Димитър Димов не оставя своята Испания като една почти абстрактна територия за разгръщането на интересуващите го сюжети, за развитието на конфликта, за противопоставянията в един удивителен задочен триъгълник на двамата братя Ередиа и на Фани Хорн. Напротив, на нас, другите европейци, включително на българските европейци, тази Испания ни се струва невероятно преизпълнена с бит, нрави, обичаи, тя е завладяващо цветна при непрекъснатите смени на пейзажите, на ландшафта, както също се казваше едно време; тя е сякаш безкрайна с извора на нови и нови испански типове – големи и средни социални групи, родове с вековна история, типови публични персонажи на една военна, политическа, религиозна и каква ли още не активност, с търсещите сега социалното си утвърждаване хора от низините, с поляризирането и на селячеството – част от което предпочита да запази уюта на убиващата социалното мислене закрила на аристократите, на земевладелците, и друга част, увлечена от идеите на анархизма и комунизма, предпочела декласирането си. За нас романът става безкраен извор на знания и усещания за испанското, за нас романът културно сякаш предопределя как ще мислят и голяма част от новите българи за Испания и испанското.

Но не бива да се заблуждаваме, та романът разкрива тази Испания постепенно и не напълно. Голямата част от нея ни е дадена през очите на една англичанка – наистина почти трайно адаптирана към някаква тогавашна светска Европа, през очите също и на един французин – лекарят и също толерантен светски партньор Жак Мюрие, на една разпадаща се и вечно нищо неразбираща двойка млади американци. И тук вече можем да направим първото си обобщение: това е всъщност основен прийом в цялата романистика на Димитър Димов. Голяма част от повествователните линии, съгражданите повествователни рамки, изобразяваните потоци на съзнанието, хилядите преценки за това наоколо, било то в Испания или в България, по Беломорието или но Черноморието (в незавършения роман), са осъществени от позициите на чужди и въвлечени наблюдатели, на превърнати в участници хора отвън.

Това *отвън* може да означава чужденци (фон Гайер и неговата дружина от немски – истински или набедени – тютюневи експерти в „Тютюн", проникващи систематично всред българския елит в разгара на Втората световна война, но принудени да видят и неща, които първоначално сякаш съвсем не ги и интересуват; немският лекар поручик Бенц и още редица други чужденци – Андерсон, Хиршфогел и пр. в романа „Поручик Бенц", емоционално вписали се в София и в българската провинция в годините на Първата световна война, и т. н.). Но в случая с белетристиката на Димов *отвън* може да означава и новодошъл, новоприет или драматично проникнал в някаква относително стабилна социална среда, в някаква общност, в корпорация или в затворен елит (каквито са историите на Борис Морев спрямо „Никотиана" – той я изучава с патоса на вярващ във възможността да се пренесат идеите на физиологията и върху социалната действителност спрямо затворения свят на най-богатите търговци на тютюн; или каквато е историята на Ирина спрямо света на Борис Морев). Тези непрекъснати превращения на външното във вътрешно са голямата способност на Димитър Димов непрестанно да постига ефекта на остранението (нека използвам за пореден път знаменития неологизъм на руските формалисти, който напоследък бе относително сполучливо преведен на български като очудняване).

Ето един малък пример на такова очудняване: как поручик Бенц наблюдава добре познатото му любовно гнездо на съпругата си българка Елена след въобразената, но и не само въобразена, изневяра (появил се е французин, който, макар и по друг начин, е съзрял интимния кът). Цитирам:

„Бенц отиде най-напред в турската стая. Тя бе със спуснати завеси, полутъмна, с познатия странен и тежък дъх на ориган, към който сега се примесваше по-лекото благоухание на розите. Бенц почувствува отвращение. Диванът, килимите, възглавниците, съдовете върху ниската масичка и етажерките с наргилета, възбуждащото съчетание на тия червени и жълти цветове, на златни и сребърни блясъци, които, макар да бяха задушени в полумрака, уморяваха очите и ги караха да се

затварят в тръпки на сладострастие – всички това му се стори тъй непоносимо, че просто заплашваше да го хвърли и изпотроши предметите на тая омразна стая. Не го направи. Къщата не бе негова. Гневът и отвращението му обаче се изразиха в едно бързо движение, с което се извърна да излезе от стаята, и събори нещо от ниската абаносова масичка.

Бенц погледна надолу. Бе съборил букета с розите."

Розите, ах, розите, в тях е и визитната картичка на новия чужденец. Така се постига двоен ефект на остранение, на очудняване спрямо този свръхтопос на любовното.

Но да се върнем към Димовата Испания.

Ние не знаем, ние само можем да въобразяваме, да пришпорваме читателското си въображение (и го правим) колко побезкрайна е тази Испания през очите на монаха-аристократ Ередиа, на почти полуделия монархически генерал дон Бартоломео, който с аристократично презрение безуспешно защитава средновековното градче Пеня Ронда, през очите и съзнанието на дори почти комично представените възрастни братовчеди маркизи за младите от рода Ередиа. Романът на Димитър Димов непрекъснато обявява своите граници по отношение на възможността Испания да бъде постигана, още помалко изчерпвана. Испания е оставена като наистина безкрайна и в това е една от драмите на скитащите из нея чужденци, включително и на Фани Хорн – не е само непостижимата любов към Ередиа, която я унищожава. Така е проблематизирана самата основна белетристично-познавателна практика на проникване и разбиране, на възхита и отчуждение, на търсене и измамно намиране. Разбира се, Димитър Димов отлично познава вековния флирт на другите европейски култури с Испания и испанското. Проследил е опита на французи, германци и италианци (а можем да добавим и руснаци, поляци, защо не и швейцарци...) да изграждат с десетилетия, особено през XIX век, свои образи на испанското. Но в романа ни стряскат десетки иронични пасажи относно романтическите митове за Испания (на Проспер Мериме, на Дюма, на Готие, на Камий Моклер) и точно те експлицитно свидетелстват за дълбинната литературност на романите на Димитър Димов. Специално с „Осъде-

ни души" тук се иронизира наивната вяра в лесната, игрива постижимост на Испания, на тази Испания – търсена и видяна предимно като екзотика. Но не е ли това внушение за трагическата непостижимост и взаимна преплетеност на всички национални европейски светове, за особената им взаимна постижимост-непостижимост, за взаимното им конфликтно и любовно наблюдение и проникване. Това наистина са всъщност светове, които не могат един без друг, които не от вчера се стремят всъщност към утопията за всехристиянска европейска взаимност. Но нека не отиваме толкова далече към актуалните геополитически стремления, макар че творчеството на Димитър Димов действително пластически ни ги подсказва, може би предсказва. Ако трябва все пак да посочваме политико-културната актуалност на творбата от времето на създаването и публикуването й, нека припомним, че това са годините на Втората световна война, когато конфликтите между тези взаимопроникнати национални светове ескалираха с ужасяваща мощ, достигнаха границите на сякаш пълна непоносимост. За да бъде възкресена общоевропейската идея за взаимност почти веднага след 9 май 1945 г. като една неунищожима „птица над пожарищата" (според заглавието на прекрасната малка книжка на Константин Константинов, на която Димов е почти единственият афирмативен критик).

Нека сега пофантазираме кои са били действителните мегабиографически събития в интимния живот на Димитър Димов. Според мен те са две: отиването в Испания, за да се увери, че Испания е точно същата, мечтаната и желаната, и толкова непостижима същевременно. И второто, отварянето на погледа към Беломорието, излазът по време на мобилизацията през 1944 г. Двете събития са от две съседни години. (Не мога да се сдържа, ще кажа: „Тютюн" се стреми пространствено и някак чувствено към Беломорието; ще добавя, той е една от големите реализации на многообразните митове за принадлежност и въвлеченост – и културна, и социална – на българското в отворените големи светове на медитеранското, на вътрешното море на християнството). Да добавим и третото голямо перманентно събитие, определящо ритъма на битието на един силен хете-

росексуален мъж, което също пряко трупа кървави и сребристи следи в белетристичните му корпуси: жените, важните жени, съдбовните жени. Включително и дъщерите.

Та какво по-щастливо за самонаписването на една писателска биография от това дъщерята Теодора да пренапише недовършения бащин роман за една безпътна Адриана, за една богаташка щерка, за едно преизпълнено с енергии същество, да застане в нейната деветдесетгодишна остранена гледна точка, да постигне вече тройно остранение, да ни доразкаже ненатрапчиво всичко, случило ни се през половината век комунизъм... Да бъде любовно заета една дистанция спрямо бащата. Поанта, засега, и то каква...

И тъй като сме при жените, нека припомним, че около творчеството му са натрупани десетки престижни шаблони и недоразумения. Един от тези шаблони е относно женските образи в романите му. Тъпо е да се твърди, че и в „Поручик Бенц", и в „Осъдени души", и в „Тютюн" (а да прибавим и недовършения роман) доминират все едни и същи жени, все едни и същи образи на фатални прелъстителки и пр., и пр. Кои романи са чели тези литератори, какви жени се срещали в пътя си, та са утвърдили шаблона за еднотипните женски образи в романите на Димитър Димов? Единственото общо между тях е, че са наистина равностойни в големия ход на повествованието като протагонистки и като партньорки на основни мъжки персонажи в романите. А това не винаги се случва в дори велики образци на европейското романово изкуство. Културната еманципация на жените наистина се е случила по български в белетристиката на Димитър Димов и това също го прави ранен уникален автор в нашата култура.

И така, 2 плюс 1 биографически мегасъбития за Димитър Димов. Пак чувам хорови и самотно звучащи възражения. А къде е академическата му кариера, къде е *случаят „Тютюн"*, къде е обществената му дейност като председател на Съюза на писателите и като увенчан жив класик на българската литература?

Вижте какво, уважаеми дами и господа, имаме среща – или ние сме застанали на неговия път – с един удивително хар-

монично раздвоен български европеец. От една страна, това е академичен учен с последователна успешна кариера в една далечна от почти всички нас научна област. Той не само съвсем успешно става почитан професор в своята си тясна област, но и успява много преди това да убеди висшестоящите колеги да бъде изпратен в Испания за стажуване, школуване и научно себеосъществяване в някаква лаборатория ли, в институт ли. Представяте ли си? Става въпрос за Испания, за същата страналюбовница. При това бъдещият професор съвсем не манкира задълженията си като специализант, пише и публикува студии, въобще прави кариера. Кога и как постига и обявява непостижимостта на същата тази Испания, е прекрасна тайна.

Срещнали сме един съвестен, подреден човек, който поради нашата почти всеобща склонност към хаотичност и незавършеност сме склонни да обявим за скучен педант. Та какво да направим наистина с цялото му компромисно, според нас, битие на председател на Съюза на българските писатели – в твърде неподходящата всекидневна компания на Караславов, Гуляшки, Ст. Ц. Даскалов и други тути-кванти, на рвущите се (съзнателен русизъм) към публичния успех млади литературни лъвове? Къде да скрием различните му интервюта и литературни обзори с добросъвестни изброявания на нововъзникналите образци на прословутия социалистически реализъм? Трудно ни е да се вживеем, но очевидно всичко това е реализация на илюзията, че можеш да свършиш добросъвестно някаква конкретна работа, някакъв обществен нагажимент, а след това да бъдеш отново в своите видения. Просташко е сега да твърдим, че Димов не е трябвало да върши всичко това, че е трябвало да бъде само в романите си.

Впрочем, и ние бихме могли да изиграем ролята на простаците, но безспорно най-просташката ситуация, която му се е случила, надявам се, не се съмнявате, е сагата, разказвана като *случая „Тютюн"*. На него, истинския духовен аристократ, му бяха присвоили вулгарно творбата, произведението, неговите си светове, за да му обяснят, че сега те са всенародно притежание, но народът не желае да ги консумира в този вид и затова всички заедно трябва да ги преработим, да сложим там

липсващото според нас, народа, послание. И големият писател, хем не унизен (поради одиозната защита чрез посланието от най-високо комунистическо място, наречено *За романа „Тютюн" и неговите злополучни критици)*, хем засегнат в същината си от натрапената необходимост да пренапише „Тютюн", остава до края на живота си в отворената позиция на голям интелектуалец, който трябва да намери начините и формите да реагира на това, което се случва не само на/за него.

Случаят „Тютюн" е една от непреодолимите травми на новата българска култура. Нищо, абсолютно нищо не може да изкупи това огромно интелектуално престъпление – нито оправданието, че такова било времето, нито твърденията, че самият Димов е възприел дисциплинирано предписанията и внушенията за преработката. Цялата тази насилническа идеологическа акция обрича една от най-значимите творби на българското словесно изкуство да има разколебан смисъл, да не се знаят нейните граници, да имаме неясни представи кой вариант всъщност трябва да четем. Една от големите задачи на българската литературна история е да възвърне увереността по отношение на романа „Тютюн", да го освободи по магичен начин от злините на разночетенията. Аз лично смятам, че всички трябва да полагаме интелектуалните усилия да удържаме в съзнанието си двата варианта на този така важен за цяла съвременна България роман – независимо от знанието ни за насилие, внушение, несамостоятелност на творческите инвенции. Уважението ни към големия романист Димитър Димов трябва да се изрази и в мъчителното приемане на най-големия му компромис.

А трите големи романа трябва да се четат заедно и според последователността на написването им, и според редуването на епохите, които изобразяват: първата световна касапница в „Поручик Бенц", годините на пределно напрежение с усещането колко застрашен е Цвайговият европейски *свят от вчера*, години, когато в Испания се разразява своеобразната репетиция на предстоящото, и най-страшните времена на Втората световна война, които в „Тютюн" са видени през тютюна и парите, през страстите на притежанието.

Всъщност и трите романа повествуват за едно и също: *за война и любов*, което също се оказва почти едно и също. Тези две поразителни човешки явления се изпитват в романите през немското, през френското, през испанското – както казахме многократно, през българското, през еврейското, през гръцкото...

И ако трябва днес да определяме политическата позиция на Димитър Димов, закодирана и в творбите му, то той е безспорно класически тип на европейски антифашист с демократически нагласи (такива, каквито са Константин Константинов, Петко Росен, Христо Силянов, престарелият Михаил Маджаров и много други видни българи). Заради доминирането в българския политически живот след 1944 г. на агресивния, жесток антифашизъм от позициите на другата тоталитарна идеология, комунистическата, ние забравяме за съществуването на първия, общоевропейски демократичен антифашизъм. И това ни изличава като национална общност от общоевропейската карта на голямата *съпротива* срещу кафявата чума. Именно творчеството на Димитър Димов ни представя как функционира в разнородни социални действителности тази колективна обединителна нагласа – но не толкова чрез отделни образи, а с повествованията като цяло. То ни връща на картата и затова следва да бъде представяно и разпространявано навсякъде из Европа. Знаем, че на испанците им е писнало все някой отвън да им представя испанското, но случаят с Димов не е обикновено интелектуално приключение. Културен абсурд е, че романът „Осъдени души" все още стои непреведен на испански и нечетен в Испания.

Социалистическата критика непрекъснато е изисквала от Димитър Димов да определи по-ясно позициите си, да посочи фаворитите всред своите герои – не само кои са му любими, но и кои изразяват и неговите собствени идеи. Коя, по дяволите, му е по-скъпа: пропадналата, напусналата класата си Ирина или новосъздадената, за да онагледи идващото ново, Лила? Пределно абсурдно искане! Скритият вътрешен аз на писателя обича не някакви отделни герои, а новосъздадените светове като цяло; той ги желае и мечтае. Ако се появи някакво непро-

порционално предпочитание, тези светове ще бъдат веднага застрашени от разпадане. Така, както почти се е случило с втория, с допълнения според предписанията вариант на „Тютюн". Властта в продължение на две десетилетия непрестанно желае да направи от антифашиста демократ ортодоксален комунист. Превръща го в редовен член на партията-държава, но не успява да помрачи писателското самосъзнание. И подозренията, че Димов не е докрай *наш*, остават до края на живота му – въпреки почестите, въпреки признанието на жив класик, въпреки високите постове.

Така ние можем да четем Димов и като съпротивляващ се на колективистичното, на наивните общонародни едностранчиви геополитически увлечения. Увлечения да бъдем ту прусаците на Балканите, ту най-верният по-малък брат на братушката от Великото пролетарско отечество... Белетристът Димов има абсолютен слух за високите демократични ценности и не се отклонява от тях дори при проследяването на дебатите на комунистите помежду им. Тези дебати са сякаш родствени на дискусиите от Оборище с позицията на Каблешков, предваряща опасностите пред бъдещата българска държава от авторитарно обсебване. И тъй като сме при колективното, колективистичното, нека добавим, че в романите на Димитър Димов се проявява удивителен усет за улавяне не само контурите, но и за превръщането на колективните обекти в персонажи от някакъв друг ред: една, че и втора болница, концернът „Никотиана" и разбира се, градовете като могъщи индивидуалности, според модерното разбиране за града като цялостен, огромен артефакт.

Ето Толедо, старата испанска столица, където имах щастието да попадна за пръв път преди пет месеца, видян през очите на Фани Хорн: „Толедо й се стори като старинна поема. И тази поема, тия тесни улички, тия малки площади, постлани с плочи и обрасли с трева, тия каменни дворци на кардинали, графове и маркизи с кръстове по стените, което означаваше, че тук или там е загинал някой идалго в бой с шпаги, старинните дюкянчета за кинжали и гривни, кюретата, които вървяха по улиците и четяха молитвениците си, жените, забулени с черни

воали, които минаваха или се връщаха от литургия, катедралата, огромна, мрачна и величествена, гранитното спокойствие на Алкасар, къщата на Греко, крепостните стени и старинното великолепие на целия град – всичко това, да, всичко това й говореше за Ередиа, само за Ередиа!" Но както виждаме, тези колективни мегаартефакти са психологизирани, те стоят най-често разтворени в нечие съзнание или поне отразени в нечий поглед – а не просто монументално-обективистични. Така например София е многократно преобразувана чрез визиите на Бенц, Ирина, Морев, фон Гайер.

И още едно невероятно психологическо умение на белетриста Димов: представянето на нарастващата зависимост или радикалното изкривяване на едно съзнание. Съвсем бегло изброяване: морфиновият глад на Фани, полудяването на Мария – дъщерята на татко Пиер и съпруга на Борис Морев, ускоряващото се алкохолизиране на самия Морев... Тези процеси са ни дадени като неотвратимостта на една съдба, с абсолютна убедителност.

Нека в заключение кажем: чрез Димитър Димов българските светове търсят и намират своите широки европейски пространства. А романите на Димов отварят в читателското ни съзнание нови битиета, които съвсем не се разпадат с привършването на прочита. Те съпътстват нашия реален живот, прелъстяват го, предоставят му допълнителни смисли.

Димитър Веселинов
ФРЕНСКИЯТ ЕЗИК НА ДИМИТЪР ДИМОВ

Влиянието на френския език и култура върху езика на единствения български писател, който надскача битовизма на българската белетристика и се вписва като изконен творец в европейската литература, е тема перспективна и актуална, която открива нови итинерарии за изследване на българското литературно творчество. И ако отпечатъкът на френския език върху българските творци през XIX и началото на XX век от ранга например на Ботев и Вазов е несъмнено доказано, то няма изследвания върху следващия период и най-вече върху българската белетристика от втората половина на XX век. Инициативата „Голямото четене" ме подтикна към проучване на френските веяния върху безспорно най-европейския измежду българските писатели – Димитър Димов. Току-що завършилата позитивна кампания за провокиране на мисленето върху литературните шедьоври и фиксиране на статута им в българското национално съзнание от началото на XXI век, съвсем справедливо постави между 10 любими романа на българите два романа на Димитър Димов – „Осъдени души" (1945) и „Тютюн" (I ред. – 1951; II ред. – 1953), произведения съизмерими с образците на световната литература. Самият този факт достатъчно категорично показва мястото, което заема Димитър Димов не само в българската литература, но и в световната, интронизиран от съвременния читател в пантеона на славата редом с творци като Екзюпери, Булгаков, Толкин, Стайнбек и Дюма. Разглеждайки първите десет романа от позицията на франкофон, не мога да не отбележа факта, че два от тях са френски („Граф Монте Кристо" и „Малкият принц") и че до Александър Дюма и Антоан дьо Сент-Екзюпери се нарежда и най-космополитният български автор – Димитър Димов. Тези именно наблюдения ме подтикнаха към проучване на франкофонската проблематика и френския език на Димитър Димов в романа му „Тютюн", чиято изключителна съд-

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА
БАН БИБЛИОТЕКА

ба продължава да се гради и да се пренаписва в българския национален патримониум.

Целта на изследването е да рамкира модел за проучване на франкофонската тема в класическата българска литература. То е част от лингвокултурната археология, която проучва френско-българските културни контакти през призмата на българската литературна традиция. Дава се нов прочит на класически за българската културна история произведения, като се акцентира върху франкофонския елемент в езика на Димитър Димов. Лингводидактическият аспект е конкретизиран в лингвистичния анализ на речевите изяви на неговите герои и в изследването на френскоезичния лексикален компонент от авторовия дискурс. Чрез лексико-семантичен и етимологичен анализ е проучен словникът на романа „Тютюн" и е конструиран тезаурус от френцизми, използвани от Димитър Димов. Изследването е част от амбициозната ми идея да изследвам франкофонското присъствие и влияние в българската литература. Авторовите френцизми, допълнени със сведения за съответния етимон, са представени в азбучен словник с характерни примери за тяхната употреба, редакционни синоними и коментар.

Ако героите българи в романа „Тютюн" *„говорят според случая на общоприетия литературен или югозападен български език"*[1], то усещането за стилистичния регистър на френски е универсално, като за световен културен комуникационен вектор, който обединява Павел Морев с експерта Костов, фатално-изкусителната Ирина с идейно-преданата Варвара, хайлайфния Бимби – с високообразования Макс Ешкенази, красивия Стефан Морев – с гръцкия партизанин Зафирис, изискано шлифованата Мария Спиридонова – с бедуиново мургавата Зара и т. н.

---

[1] Относно чуждиците в „Тютюн" Д. Димов отбелязва, че ги вмъква „в зависимост от нещата, които описва" (Димов, Д. Изказване отговор за романа „Тютюн", прочетено по време на обсъждането на книгата в Съюза на българските писатели, 8-13. 02. 1952).

Още през 1945 г. Д. Димов заявява, че *"Писателят е същество, което вижда с ума и сърцето си, за да отрази света в огледалото на своята творческа самобитност. Умът му дава верните контури на света, а сърцето ги изпълва с багри".*[2] В това превръщане на рационалното в художествено Д. Димов съвсем естествено се възползва от богатия си френскоезичен словесен резерв, натрупан през ученическите, студентските и преподавателските години, непрекъснато поддържан и разширяван.

Установено е от Екатерина Иванова, че Димитър Димов учи френски в софийската прогимназия „В. Априлов" при поетесата Р. Драганова-Тенева (с литературен псевдоним Северина), а в първа мъжка гимназия при известните франкофони – Т. Таджер, Н. Мусева и Рада Гечева.[3] Като студент изчита на френски редица специализирани книги. Проф. Г. Калев си спомня, че като студент още Д. Димов има *„доста познания по френски език"* и разпалено говори за онова, което българите са могли да възприемат от Франция.[4] За нуждите на изследването е особено важна констатацията на Екатерина Иванова, че в периода непосредствено преди издаването на „Тютюн" (т. е. от ноември 1946 до януари 1951 г.) Димитър Димов чете в оригинал десетина френски романа, които няма да изброявам, като по време на четенето непрекъснато си води бележки с превод на трудни френски думи и изрази. Безспорно свидетелство за степента на езиковите му умения е собственоръчно попълнената при завършването на Софийския университет „именна карта", в която вписва още на 15. III. 1935 г., че владее френски.[5]

---

[2] Димов, Д. Пътят написателя. София, 1945.

[3] Иванова, Е. Страници от жизнения и творческия път на Димитър Димов. София, 1981, с. 60-63.

[4] Иванова, Е. Страници от жизнения и творческия път на Димитър Димов. София, Наука и изкуство, 1981, с. 97.

[5] Иванова, Е. Страници от жизнения и творческия път на Димитър Димов. София, 1981, с. 109.

Освен тези заглавия Д. Димов познава в оригинал или превод и редица френски романи. Притежава класическия „Френско-български речник" на Иван Богоров от 1869 г., практичния „Малък българско-френски речник" на К. Н. Горанов[6] от 1920 г., известния учебен речник на Атанас Вълков, широко разпространената след Освобождението учебна френска граматика на А. М. Астенидов[7], малкия илюстрован Ларус[8] от 1925 г. и др. Разнообразието на източници в богатата му френска библиотека свидетелства за постоянния интерес на Д. Димов към френския език, литература и философия и е вероятен път за обясняване на силното франкофонско влияние върху творчеството му. По време на пътуването си до Испания през 1943 г. посещава Париж[9], прекосява Южна Франция, като активно ползва езика през цялото време. В пътеписа *„Януарска пролет"* отбелязва как долавя във френския говор на качващите се пътници *„твърдите звукове на лангедока"* и че беседва на френски със спътника си monsieur Maté,[10] бивш химик и настоящ запасен офицер, а в *„Кастилска зима"* се обръщат към него с недвусмисления въпрос *"вие французин ли сте сеньор"*[11]. Освен тези сведения за доброто равнище на владеене от страна на Д. Димов на говоримия и писмен френски език съществуват и множество други данни: лаборантът Вл. Владимиров от Зоологическия факултет на Софийския университет твърди, че *"го е слушал да разговаря с чуждестранни специалисти на френски съвсем спокойно и свободно"*;

---

[6] Горанов, К. Малък българско-френски речник. Paris, 1920.

[7] Астенидов, А. Граматика за французский език. Пловдив, 1890.

[8] Le Petit Larousse illustré. Paris, 1925.

[9] В испанското си тефтерче от 1943 г. Д. Димов педантично отбелязва маршрута си от Garde de l'Est до Villiers-Austerlitz с местата за смяна на метрото Bastille и Etoile, а така също и адресите на българската легация в Париж (rue de Monceau 64 bis), хотел „Бристол" във Faubourg Saint Honoré.

[10] Димов, Д. Януарска пролет. // Димов, Д. Съчинения. София, 1974, т. 4, с. 350.

[11] Димов, Д. Кастилска зима. // Димов, Д. Съчинения. София, 1974, том 4, с. 355.

франкофонката М. Братанова свидетелства, че *"е знаел езика добре"*; М. Харизанов споделя, че езиците му се отдават и ги учи с лекота; проф. А. Тодоров пише, че когато говори испански, прибягва от време на време *"към френския, ако му липсва някоя дума"*[12]; писателят Георги Караславов подчертава, че *"с турските и гръцките писатели той обикновено разговаря на френски, на френски разговаря и с румънските писатели"*, а така също и с потенциалния германски издател на „Тютюн"[13]; литературният критик и франкофон Николай Дончев отбелязва *"сравнително свободното ползуване на френския език"* от страна на Д. Димов,[14] което му открива пряк контакт и с хората, и с вещите в съответната страна; Н. Янков добавя, че той беседва на френски дори когато става въпрос за Испания.[15] Тези сведения допълват щрихите за упоритостта, с която Д. Димов подхожда към всяка своя задача. В действителност последните записки на писателя, останали върху бюрото му, преди фаталното пътуване за Румъния показват привързаността му към системното и постоянно актуализиране на познанията му по френски език – няколко десетки страници, изписани старателно с уроци, упражнения и диктовки според първата част от учебната система на Gaston Mauger „Cours de langue et de civilisation françaises (pour les étudiants de tous pays)". Впрочем франкофонският фрагмент присъства в цялото творчество на Д. Димов – от капитан Georges Lafarge (*„Поручин Бенц"*, 1938), през лекаря Monsieur Jacques Мюрие [Murier] (*„Осъдени души"*, 1945), проф. д-р Жан Парлепа [Prof. Dr. Jean Parlais-pas] (*„Ахилесова пета"*, 1966) и сенегалския мулат Динго [Dingo] ("Роман без заглавие", 1967) до епизодичното вплитане в текстовете на имена на модерни френски автори и нашумели творби – Шарл Бодлер, Пол Вер-

[12] Иванова, Е. Страници от жизнения и творческия път на Димитър Димов. София, 1981, с. 108-110.
[13] Димитър Талев, Светослав Минков и Димитър Димов в спомените на съвременниците си. София, 1973, с. 623, с. 625.
[14] Цит. съч., с. 676.
[15] Цит. съч., с. 742.

лен, Пол Моран (цитирани в *„Роман без заглавие"*, 1967), Марсел Пруст, Жул Ромен, Молиер, Едмон Ростан, Морис Декобра (цитирани в *„Ахилесова пета"*, 1966), Теофил Готие, Александър Дюма (цитирани в *„Осъдени души"*, 1945).

Всички тези сведения са достоверен индикатор за връзката на Д. Димов с пулса на европейската култура в периода между двете световни войни, транспонирана чрез френските литературни изяви и академична текстуалност и проникнала в творчеството му. Това е един от малкото пътища за декодиране на авторовото светоусещане, тъй като неговите герои съдържат много повече информация за човека Д. Димов, отколкото и най-подробната му автобиография. *„За него* – заявява Кръстьо Куюмджиев – *можем да научим повече неща от романите му, отколкото от биографията му"*.[16] В един такъв контекст усещането за франкофонност се превръща в инструмент за докосване до неуловимото, до трансцедентното излъчване за другост на Д. Димов като личност и като творец.

Светът на учения Д. Димов остава твърде далечен и несъвместим с човешките отношения, които пресъздава със замах на професионален психоаналитик.[17] За разлика от академичния учен, който се стреми да не променя строгия си и безпристрастен изказ, отразяващ точно изследвания обект, творецът като *„всеки писател, докато е жив, работи върху*

---

[6] Куюмджиев, Кр. Димитър Димов и неговият роман. // Димов, Д. Съчинения. София, том 1, 1974, с. 6.

[17] *„Интелектуалните съзнателни процеси се осъществяват в мозъчната кора – най-високия етаж на нервната система. Те дават светлото, ясното, диференцираното и целесъобразното отношение към действителността". „Емоционалните багри" на съзнанието" извират под формата на нервно-динамични процеси от междинния мозъкили диенцефалона", който „представлява тъмният, дълбокият и подземен етаж на нервната система". „Емоционалните нервно-динамични процеси, дават елементарното, примитивното, инстинктивното отношение на индивида към действителността"* (Димов, Д. Статия, писана по молба на унгарската журналистка Шарлота Ланьи (1952). // Димов, Д. Съчинения. София, 1975, т. 5, с. 255).

стила и езика си"[18]. В този смисъл езикът на Д. Димов сякаш се превръща в негов портрет, в творчески почерк на писател с европейски заряд, на автор полиглот, изпъкващ с модерността и богатството на речниковия си словник и притежаващ дарбата да го използва в цялата му образна мощ. Според собственото му признание, той вмъква лексикалните елементи от чужд произход *„донякъде по неизбежност"*, в зависимост от нещата, които описва.[19] Може дори да се твърди, че ги възприема не само като част от стила на романа, но като част от него самия и защо не като част от мисията си за интелектуализиране на българската белетристика!

От дистанцията на времето може да се види, че именно езикът на Димитър Димов, чието богатство и разнообразие надскача традиционния речников състав на българската литература, се превръща в един от основните плацдарми за атаките в разиграната се битка около романа „Тютюн". Едни от критиците го обвиняват в *„маниерност"*, *„литературност"*, *„преднамерена изисканост и шлифованост"*, *„наличие на чуждици"* и *„изобилна употреба на варваризми"* (Пантелей Зарев), други го атакуват, че има *„много празнословия, риторика"* (Стоян Ц. Даскалов) или че е изпъстрен със сухи и точни научни термини, че е *„небрежен и разтегнат"*[20] и *„чужд на езика на народа"* (Пантелей Зарев), че авторовият език е свидетелство за неприкрито демонстриране на лексикално «*мАнекенство*" с Владеене на чужди езици (Стоян Ц. Даскалов) и др. Дори второто издание на „Тютюн" (1953 г.) пак не успокоява духовете по отношение на използвания речников словник и то попада под нови удари заради нетрадиционното си звучене, *„преднамерената маниерност"*, «*пригладеното салонно изящество на*

---

[18] Димов, Д. Изказване отговор за романа «Тютюн», прочетено по време на обсъждането на книгата в Съюза на българските писатели, 8-13.02.1952.

[19] Пак там.

[20] Цит. по Димов, Д. Изказване отговор за романа «Тютюн", прочетено по време на обсъждането на книгата в Съюза на българските писатели, 8-13.02.1952.

мисълта и езика", които придават „*чуждо*", „*преводно*" звучене или се превръщат „*в сладникава вулгаризация на езика*", издаваща „*лош вкус*". „Езикът на „*Тютюн*" според Емил Манов е и една от най-уязвимите страни на книгата. Общо казано, в романа се чувства една прекалена, интелигентска пригладеност и завършеност на фразата (и в авторския език, и в диалога), една „литературна" лустросаност на израза, които показват, че авторът е придобил своя речник повече от книгите, които са му харесали, отколкото от живия народен говор и от класиците на нашата литература".[21] Ясно е, че обединяващото звено в тази масирана атака срещу „*безродността*" и „*космополитизма*" на Д. Димов е неговият език, който се откроява с множеството си нетипични лексикални елементи. По отношение на чуждата лексика, характерна за творчеството му, самият автор заявява, че езикът му е различен: «*Наистина, другари, моят език е малко особен – съвсем не искам да кажа безупречен*"[22]. Но това не означава, че не търси най-характерната за случая и в същото време най-често употребяваната лексика, за да бъде разбран. И непредубеденият читател го разбира. "*Не беше трудно да се премахнат някои чуждици*"[23] – си спомня по-късно Д. Димов с нескрито чувство за вътрешните терзания, които преминават по пътя на наложената му редакция. Терзания съвсем естествени за автор, на когото са пуснали убийствено партийно поръчение да напише едва ли не шедьовър, достоен за Нобелова награда в достъпна за партийния активист форма. Но зад тази защитна позиция стои истински боец със завиден лексикален запас и поразяващ изразен потенциал, готов да защитава своята творческа самобитност, чийто главен елемент е езикът. Той „*се вслушва в*

---

[21] Манов, Е. За някои недостатъци на „Тютюн". // Литературен фронт, № 47, 1954.

[22] Димов, Д. Изказване отговор за романа «Тютюн", прочетено по време на обсъждането на книгата в Съюза на българските писатели, 8-13.02.1952.

[23] Димов, Д. Как преработих романа «Тютюн". // Вечерни новини, № 247 от 21. 10. 1953.

критиката дотолкова, доколкото тя го е убедила"[24] и не се впуска в безразборно преправяне и идеологическо актуализиране. Анализът на втората редакция показва, че Д. Димов проявява характер и независимо от силния натиск да замени чуждиците, или „варваризми", както Пантелей Зарев си позволява да ги назове,[25] той по същество не отстъпва. Кръстьо Куюмджиев погрешно смята, че Димитър Димов се е поддал на натиска и е *„изневерил на стила си"* при промяната на лексиката, но той е подведен от статията на Димитър Иванов Димов в сп. „Български език". В действителност неправилно се тълкуват резултатите – в статията е направена само представителна извадка на редактирани пасажи, за да открояят основните тенденции и принципите, по които Д. Димов осъществява втората редакция, без да се проучат цялостно текстовете. В същото време текстологичният анализ показва, че Д. Димов променя само някои пасажи от дадена емпрунтологична Верига – например «ексцентричност" – е променена само в два от трите случая на употреба[26]; «одалиска" се изпуска само в един от няколкото случая на употреба; в пет от случаите «илюзия" е редактирана еднократно; от три случая на употреба «ангажимент" е заменен със синоним само един път; «реорганизация" се среща два пъти, но е коригирана еднократно с «преустройство"; от шест случая на употреба на «пикантен" само един път е редактиран; блестящата «кариера" ту остава «кариера", ту става «поприще", и т. н. За разлика от тях «резигнация" е системно коригирана във всичките си употреби, докато високочестотната «гримаса" – нито един път.

---

[24] Манов, Е. За някои недостатъци на „Тютюн". // Литературен фронт, № 47, 1954.

[25] Зарев, П. За пълна победа над антиреалистичните явления. // Литературен фронт, № 10 от 6. 03. 1952.

[26] *„Но разбира се, всичко това той правеше снизходително, от ексцентричност, като всеки благородник."* (I и II изд.).

Светлозар Игов

ТРИМАТА БРАТЯ И ЗЛАТНАТА ЯБЪЛКА

Романът „Тютюн“ като приказка

Романът "Тютюн" (1951) е първата творба на българската литература в периода на тоталитарния режим, която получава и огромна читателска популярност, и високо официално признание и бива канонизирана като първата класическа творба на новата, социалистическата литература.

А това, че канонизирането се осъществява чрез скандал – прочутият "случай "Тютюн", е показателно за драматизма на общественото и културното битие в този период, за *двойствеността на рецепцията* на художествените творби, която – в различна степен и по различни начини – характеризира въобще социокултурната динамика на това време.

Става дума за това, че по това време художествените творби – и от класиката, и от съвремието – биват възприемани и утвърждавани по различен начин – публиката (тук ще се абстрахираме от това – макар че и то е твърде важно, – че монолитна "публика" всъщност няма, а има различни "публики") чете и харесва творбите заради едно, а властта ги утвърждава и канонизира (най-вече чрез наградните и образователните институции) заради друго.

Само няколко примера:

Макар че бе обвиняван от социалистическата критика, че е "буржоазен" и "еснафски" писател, Вазов бе така непоклатим колос на българската литература, че за да го приеме, официалната критика бе принудена да го маскира по удобен за идеологемата начин – като съчетание на "патриотизъм" (разбиран по един традиционалистко-казионен начин дори от "интернационалистите") и "любов към Русия" (разбирана като традиционен фундамент на желаната от комунистическата власт любов към Съветския съюз). Което не пречеше до най-ново време ред "неудобни" творби и възгледи на Вазов да бъдат или отмествани в

периферията, или дори укривани. Но публиката продължи да обича Вазов не заради създадените му "идеологически" алибита, а заради друго, което го прави наистина голям писател (за което съм писал в други свои работи).

Но не само "стари" "класици" като Вазов, дори творците от "новата" канонизирана революционна "линия" (до която литературознанието на новия режим се опитваше да сведе "националната литература", макар че националният литературен процес има множество различни и разнопосочни "линии") бяха силно интерпретаторски манипулирани.

Смирненски например бе официално свеждан до апологет на Москва и "червените ескадрони" (разбирани не в конкретна историческа ситуация, а като свидетелство за "вечна обич" на българите към комунистическа Русия), а "публиката" го харесваше заради съчувствието му към онеправданите социални низини, заради копнежа му към по-добър свят и заради трагичните предчувствия за злоупотребата с властта ("Приказка за стълбата"), олицетворение на която бяха съвременните комунистически властници. Като не говорим, че никой от интерпретаторите не забеляза, че Смирненски е видял и какво идва след "Червените ескадрони" – "Гладът" (това е заглавието на едно оставало винаги вън от вниманието на критиката негово стихотворение, написано след и в същия стихотворен размер като "Червените ескадрони"). По същия – грубо идеологизиран и дори политически конюнктурен – начин бе официално канонизирано и творчеството на Вапцаров.

Макар че мястото му не е тук (тъй като не е сред "големите класици", творчеството му едва встъпваше в художествена зрелост), ще спомена и "случая Пеньо Пенев", защото е твърде симптоматичен за това, за което говоря – властта го канонизира официално като "певец на социалистическото строителство", а хората го харесваха, защото го възприемаха като "разочарован ентусиаст", като певец на своите измамени надежди и възприемаха самоубийствения му жест като социално протестен акт срещу режима.

Примери могат да бъдат дадени още много, но ще се върна към "случая "Тютюн", защото той пръв създаде модела

на *амбивалентната рецепция* на изкуството в периода на тоталитаризма, който – ще го повторя отново – може най-простичко да бъде изразен така – властта утвърждаваше творбите и авторите им заради едно, а публиката ("хората") ги четяха и харесваха заради друго, което не само не съвпадаше, но понякога и рязко противоречеше на създаваната репрезентативна официална "маска" на творбата и твореца. Критиката се гърчеше между тези две рецептивни възможности – да създава приемлив идеологически смислов образ на творбите и творците, т. е. да им създава идеологическо "алиби", или да разкрива "подмолния" им смисъл, което криеше риска да ги направи официално неприемливи.

Както показва "случаят "Тютюн", понякога и за властта се оказваше по-удобно и приемливо да проявява очевидно идеологическо и политическо лицемерие и сама да инициира фалшиви идеологически алибита, за да не изпада в неудобното положение да отрича като идеологически опасни значими художествени творби ("Тютюн", "Железният светилник") , а да канонизира като "класика" идеологически правоверни художествени недоносчета ("Септемврийци", "Сухата равнина").

Именно чрез тази интерпретаторска стратегия на идеологическите "алибита" най-значимите романи на епическата вълна от 50-те години бяха канонизирани като "класика". В по-ново време обаче, когато стана възможно да четем българската литература без идеологически предразсъдъци, старите идеологически "алибита" се оказаха в някои случаи пречка за някои нови интерпретатори, които приеха старите идеологически "маски" за истински смислов образ на тези класически творби. Например, когато определяха "Тютюн" и "Иван Кондарев" като "комунистически романи".

Затова "новият прочит" – не само на творбите от "социалистическата класика", а на цялото литературно наследство – трябва да държи сметка за тези идеологически "маски", които съхраняваха като "приемлива" художествена ценност творби, които всъщност се противопоставяха на скудоумните "норми" на соцреализма.

Затова и ще започна своя "нов прочит" на първата класическа романова творба на българската литература след Втората световна война чрез вписаността ѝ във *"времето на епическия роман"*, което в литературно-исторически аспект представя и първата доминация на романа в жанровата система на българската литература. Явление толкова по-интересно от литературноисторическа гледна точка, защото съвпада с времето на най-мракобесен идеологически нормативизъм в изкуството.

Макар че, най-общо, и "Тютюн", и "Железният светилник", и "Иван Кондарев" могат да бъдат отнесени към традиционния, класически реализъм и романова традиция на XIX век (в своя литературноисторически труд наричам този тип романи "епически роман") – това жанрово определение е ретроспективно и се налага поради необходимостта от разграничаване на тази литературна формация от "новата проза" през 60-те години с нейните тенденции към деепизация и лиризация, фрагментираност, субективност и по-малообемни повествователни формати (разкази, цикли разкази, повести, новели, едноперсонажни и "малки" романи). И трите класически романа от 50-те години обаче представят много по-диференцирани индивидуални жанрови поетики, наративни и концептуални иновации в сравнение с класическата традиция на XIX век. Те не само значително се различават помежду си като индивидуални повествователни поетики, но и от традициите и на националната, и на световната романистика. "Железният светилник" съвсем не е само следване на Вазовото "родолюбие" ("родолюбието" въобще е извънлитературна категория, докато "етноцентризмът" може да бъде важна концептуална художествена характеристика), Талев по-скоро синтезира персонажен типаж на Йовков (Ния, Рафе Клинче) с персонажен типаж на Караславов (Султана, макар че мотивите на Султана са доста по-различни от тези на Караславовите герои). Още по-сложни са синтезите – жанрови и концептуални – в "Иван Кондарев". Дори ако вземем само един от очевидните синтези, осъществени в романа – на жанровите поетики и наративни техники на Толстой и Достоевски – той не само свързва, но и разграничава

Емилиян Станев и от Толстой, и от Достоевски, "синтезът" не е толкова "свързване" и "приемственост", колкото художествена иновация, разграничаване, "разрив".

В известен смисъл най-сложен е проблемът за *жанровите синтези* при Димитър Димов. Защото у него не са очевидни или поне са най-трудно видими приемствени връзки с традицията, особено българската. Тази представа се създава дори от най-експлицираните – тематични и персонажни – пластове на повествованието в романите на Димов. "Осъдени души" е изцяло роман с чуждестранна тематика и персонаж, което е новост за българската литературна традиция, където подобни творби липсват или са съвсем малко. "Поручик Бенц" – макар че главната героиня е българка – е също роман с доста чуждестранни (включително и главния, дал името си на творбата) герои, а и героинята българка е не съвсем българка – и в буквалния, и в преносния смисъл – майка й е французойка, има "чуждо" възпитание и не много традиционен "български" манталитет. Макар че романът е съвсем български не само защото авторът е българин, а защото образи като Елена Петрашева са само нови образни превъплъщения на българката, чието развитие – като социалнопсихологически манталитет – е в бъдещето.

Но дори и "най-българският" роман на Димов – "Тютюн" – не е "съвсем" български и неслучайно – макар и несправедливо – критиците отрицатели го обвиняват в следване на чужди образци. (Клишето "чужди влияния", така често отнасяно от критиката към всички романи на Димов и използвано с различен оценъчен знак както от отрицателите, така и от апологетите на писателя, има различни модификации – ту е свързвано с булевардни романи, ту с камерни буржоазно-психологически романи, ту с фройдистки и декадентски влияния, наричани "нездрави", "опасни", "не-наши". И до днес тези наивни представи за "родното" и "чуждото" битуват в цели официално налагани псевдонауки от типа на маркосемовската "народопсихология".)

И то не защото в "Тютюн" също има доста герои чужденци (фон Гайер, Прайбиш, Лихтенфелд, госпожица Дитрих, Виктор Ефимич, Ценкер и др.), а и защото много от "българите" са или

"балканско-космополитен" персонаж (евреи, арменци), или българи от балканско-космополитен тип (тютюневият експѐрт, "арбитер елеганциарум"-ът в романа Костов е роден и детството му е преминало в Солун, а комунистическият "ęксперт" Павел Морев е прекарал голяма част от живота си в чужбина). И Костов, и Морев обаче не са "чужденци", те са просто нов, още неусвоен или недостатъчно усвоен от българската литература социален типаж от националния живот в епохата на неговата глобализация.

Но вече главните герои на романа – Ирина и Борис – са типично български герои. И двамата са деца на българската провинция, родени са и формирани в патриархални провинциални семейства, идат – ако не от най-мизерстващите социални низини, то поне от социални среди под вечния гнет на бедността, от дребнобуржоазната интелигенция и низшето чиновничество. Но и не е случайно това, че – макар и най-типично български образи – те не изглеждат на критиката съвсем български, защото не са "българи от старо време", а съвсем нов български социален типаж, още неусвоен от литературата. (Тези "българи от старо време", кой знае защо, ще бъдат и в ново време любим, и на писатели, и на критика, емблематичен персонаж на "българското", например в творчеството на Николай Хайтов, макар че "коренотърсаческата" вълна от 60-те години има и съвсем други и модерни концептуални художествени търсения, в "Мацакурци" на Асен Христофоров, "Кореният" на Васил Попов, "Жените на Варшава" на Георги Марков и "Дървото на греха" на Дико Фучеджиев, например.)

Макар да наричам жанровата формация от времето на романовия подем през 50-те години "епически роман", "Тютюн" е доста отдалечен не само от "епоса", но и от традиционния роман на XIX век, ако приемем, че основен модел на този традиционен роман е "обективното" разказване от Флоберов тип, при който животът като че сам се разказва.

За разлика от "Иван Кондарев", който до голяма степен въплъщава това обективно-епическо разказване, наративната структура на "Тютюн" – макар и да съхранява традиционното повествувание в 3 л., ед. ч., "той"-разказването – е силно субек-

тивизирана по посока на една почти есеистична рефлексивност. Тази "есеистична рефлексивност" се възприема като авторов коментаторски глас и е въведена в българската литература още от Каравелов и Вазов, например в изцяло коментаторски "философско-исторически" глави като "Пиянството на един народ" и "Пробуждане" в "Под игото". Ето два примера от "Тютюн":

След един час автомобилът влезе в бедните и ниски квартали на Х. Всички почувстваха застоял дъх на плодове, на съхнещ тютюн и жилища без канализация. В прахта на улицата между лениви кучета и остатъци от плодове се търкаляха нечисти, полуголи деца с рани около устните. По зидовете на дворовете и ниските схлупени къщици съхнеше говежди тор, който щеше да служи за гориво през зимата. Имаше нещо пронизващо и тъжно в тая бедност под толкова синьо небе, в тия нерадостни квартали с полуселско и работническо население, което се изхранваше главно от надници в складовете. Но сега тия складове бяха почти затворени и нищетата на безработицата го притискаше жестоко. Минаването на автомобилите предизвика враждебно оживление.

Картината в този откъс представя гледката, която виждат от колите си пътуващите към град Х. (топологично описание от типа "град Х." отвежда към една по-старинна, вазовска наративна техника) Борис Морев, експертът Костов и придружаващите ги немски тютюневи търговци и военни. Тази картина е неутрален, "обективен" градски пейзаж на бедни работнически квартали. Но по един дискретен начин в тази картина на "обективно" видяното се вмества и субективният коментар – и на "виждащите" картината, и на "разказващия" глас. Прахта на улицата, ленивите кучета, остатъците от плодове, дъха на плодове и на съхнещ тютюн – това са обективно предадени образи и картини от "видимото" и усетеното от наблюдаващите и пътуващите сред този пейзаж герои. Но вече изразът "имаше нещо пронизващо и тъжно в тая бедност" представя субективен коментар на "видяната" картина. И ако този коментар е още на равнището на емоционално-психологическата оценка на "видяното" от "виждащите" го герои, то по-нататък в обективния глас на разказвача се намесва социологически обясня-

ващият и оценяващ коментар на един знаещ и разбиращ "невидимото" във "видимата" действителност коментатор, който е поглед и глас вече и отвъд погледа и гласа на героите, авторски поглед и глас.

Ето още един епизод от "Тютюн", от началото на втората част, с още по-засилен коментаторски глас:

„Настъпи дъждовна и зелена пролет под знака на немското нахлуване. От сутрин до вечер софийските улици ехтяха от грохота на моторизирани колони, които отиваха на юг. Те изникваха от сутрешната мъгла една след друга, бронирани, железно-сиви, лъснати от дъжда, с настръхнали цеви на зенитни оръдия и картечници. Синкавият дим на моторите им ги обвиваше в прозрачна пелена, през която прозираха кабалистичните и варварски емблеми на дивизиите: мъртвешки глави, сърнички, бягащи зайчета и орли с разперени крила. Понякога колоните спираха да починат и тогава от танковете, от гъсеничните влекачи и камионите се подаваха лица с водно-синкави очи, с безжизнен и студен поглед на амфибии. Челюстите им бавно почваха да дъвчат шунка и салам. Това бяха елитни бронирани войски, роботи на разрушението и смъртта. Народът ги гледаше втрещено и уплашено.

След тях мина моторизирана пехота от Хитлерова младеж – кръвожадни руси зверчета, които бяха научени да убиват и умират, преди да почувстват радостта от живота. Най-после се проточиха колоните на същинската пехота от тевтонски плебеи, селяни и работници, заместени по полетата и фабриките от пленници. Те не бяха нито тъй спретнати, нито въодушевени. Едри възрастни мъже пристъпваха бавно с подути от ходене крака. Грубите им лица оставаха замислени и безучастни към въодушевлението на клакьорите. Това бяха зрели, прости хора, лишени от буйната готовност да умрат за концерните, но стегнати от дисциплината и неспособни да се запитат защо бяха докарани тук. Умората и мълчанието им събуждаха известно съчувствие. Когато спираха да починат, работник от Есен улавяше за ръчицата малко българско дете и почваше да го разхожда по тротоара. Померански селянин с дълги мустаци гледаше с копнеж зелената трева и напъпилите дръвчета, мислейки за нивата си. После тия мъже отново нарамваха пушките си, наместваха каските и мълчаливо продължаваха бавния уморителен ход към юг.

След десетина дни мъглите се стопиха и столицата потъна в цветна и буйна зеленина. Никога София не бе изглеждала тъй безгрижна и лекомислена. Сладкарниците и ресторантите гъмжеха от

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА
БАН БИБЛИОТЕКА

елегантен свят. По улиците преминаваха лимузини с красиви жени и надменни господа, немски мотоциклетисти с каски, съюзнически и български военни коли. Привечер из аперитивите почваше весел живот, който продължаваше в кабаретата и тайните публични домове..."

След тази картина в началото на първа глава от втората част на романа, която продължава с описание на софийското ежедневие в тази пролет (на 1941 година), идва епизод с разговор между Борис и Ирина, в който Борис споделя своите търговски планове, а Ирина се чувства все по-отчуждена и дори погнусена от неговата "алчност, жестокост и ограничен ум", за да завърши тази глава с фразата за Ирининия "неясен ужас от кървавите ръце, които управляваха света".

На пръв поглед цитираната "картина" няма пряка връзка с последвалия епизод – разговора между Борис и Ирина – за разлика от цитираната преди това картина от провинциалния град Х., който е видян през очите на героите. Тази втора "картина" не е "видяна" от героите, от Борис и Ирина.

От кого всъщност е видяна картината на софийската пролет през 1941 година?

Тя би могла да бъде видяна и от Борис и Ирина, както и от всички герои в романа като "софийски пейзаж", където героите и действието на романа са ситуирани. Но тя се различава доста и от цитираната първа картина, която като че "естествено" извираше от сюжета и персонажа на романа. Ако първият цитат ни представяше една "картина" и естествено извиращия като че от нея "коментаторски" субективен есеистично-рефлексивен пласт на романа, вторият, по-голям, цитат ни дава една друга "картина", която не е видяна от ничия конкретна "гледна точка" на герой в романа именно защото би могла да бъде видяна от "всеки". Но тази паноптична гледна точка не е просто "място на действие" в смисъла на конкретна изобразителна пластика, тя е макроисторическа картина, обобщен исторически пейзаж на "времето на героите". Не от тази "картина" извира "коментарът" на героите или автора (както в първия цитиран случай), а "картината" представя пластико-изобразително "обективиране" (в смисъла на Елиътовия "обективен корелатив") на авто-

ровия "коментар", на авторовата концепция, на авторовата художествена философия, на авторовата "философия на историята".

Втората "картина" е историческа картина на времето, историческата макрорамка на сюжета на романа, която подготвя нахлуването на *"кошмара на историята"*, ако си послужа с думите на Джойсовия Стивън, в живота на Ирина, като историческо обяснение на личната й трагедия:

„И тогава тя почувства неясен ужас от кървавите ръце, които управляваха света"

е финалната фраза на тази първа глава от втората част, чиято начална "историческа картина" бе цитирана. Тази начална картина, макар и пределно пластико-изобразително конкретизирана и детайлизирана, изглеждаща като "видяна" и "реалистична", е всъщност само привидно "реалистична", рисувана като че от натура. Защото всъщност и не е картина, а "коментар", и по-точно – обективиран в "картина" коментар, въплътена в "картина" философия на историята.

Защото – отвъд внушаващите достоверност и правдоподобност "детайли" като че от конкретно "видяна" картина – читателят всъщност "чете" един много добре смислово структуриран социологически разрез на хитлеристката военна машина като един не просто "видян", а "мислен", при това добре "обмислен", свят. Отделните части на Хитлеровата войска са прецизно социално стратифицирани – от "есесовските дивизии" през "моторизираната пехота от Хитлеровата младеж" до "същинската пехота от тевтонски плебеи". Не че това не е могло и да се види по софийските улици през пролетта на 1941 година, но в романа то е не толкова "спомен от преживяното" от българите (и автора) през 1941 година, колкото видяно с "мисловния поглед" на един философ на историята. Тази картина се отнася не към онова, което Аристотел нарича natura, а към онова, което Платон нарича idea. Това е "мисловна картина". В този смисъл, макар и на пръв поглед да следва традициите на традиционния реализъм на XIX век, "Тютюн" не е нито "реконструкция", нито описание на българската историческа

действителност, а един конструиран според определена визия за историята и за философията на живота художествен свят.

Димитър Димов е не просто описател на един "преживян" или "наблюдаван" свят, а създател на един "друг свят", конструктор на една нова художествена действителност, която представя *имагинативен модел* на реалния исторически и човешки свят, а не негово копие или описание. Затова по-продуктивната смислотворческа интерпретация на Димовия художествен свят е не онази, която тръгва от документални извори и прототипи, а която има остро съзнание за фикционално-художественото моделиране на света, за жанровите структури и наративни техники, чрез които Димов изгражда своя художествен свят.

Романът "Тютюн" може да бъде четен и на различни *смислови равнища*, и през призмата на различни *жанрови стратегии.*

Две са основните смислови равнища на прочит – *социално-историческо и екзистенциално* (индивидуално-психологическо), което не значи, че те са напълно автономни и обособени. Защото и социално-историческото се разгръща чрез индивидуално-неповторими персонажи, така както и индивидуалната съдба дори на изключително силни индивидуалности – каквито са главните герои на "Тютюн" – са в определена степен социално и исторически детерминирани типове – и от определена социална среда, и от конкретно историческо време. Героите на "Тютюн" са не само индивидуалности, но и – социални и психологически – типове. Макроисторическата картина на преминаването на хитлеристките войски през София през пролетта на 1941 – като подготвителна картина за "кошмара на историята", нахлуващ в съдбите на героите – е великолепен пример за ситуиране на екзистенциалната трагедия на героите в социално-историческата драма на времето.

Четен като социално-исторически роман, "Тютюн" е роман за гибелната власт на капитала, за растящата алиенация (на човека от обществото и от другите хора, на човека от продукта на неговия труд, на човека от самия себе си, от собствената си същност), която капиталът генерира. А капиталът

се оказва гибелен не само за "експлоатираните", но и за "експлоататорите", неговите механизми превръщат в жертви дори "победителите" (и то не в баналния социално-мелодраматичен смисъл, че и "богатите също плачат", че се превръщат в алкохолици, рогоносци, развратници и че въобще не могат да се спасят от смъртната човешка съдба, от болести, остаряване и смърт), а в смисъл, че самата жажда за власт чрез богатството е вечно неутолима. "Отчуждение" – и в смисъл, че желаното винаги остава непостижимо, а постижимото е обратно на желаното, разрушава го и го обезсмисля.

Макар че официалният идеологизиран прочит на "Тютюн" искаше да внуши, че художественото послание на романа е окончателна победа над стария свят и окончателна победа на новия, комунистически свят, това е само едно манипулиращо интерпретаторско внушение, с което "играе" и на което "залага" интенционално и самата творба. Но всъщност нищо в текста на творбата само по себе си не казва това, макар че някои от героите го казват.

В края на "Тютюн" умират и Борис, и Ирина, заедно със своя свят, света на "Никотиана", и в живота идват новите "победители", олицетворени от другия брат от фамилията Мореви – Павел. Във финалната сцена, на фронта през пролетта на 1945 година, Павел получава писмо, от което научава за смъртта на Ирина, и обзет от печал, мисли за неминуемостта на нейната гибел, заедно с погубилия я свят на "Никотиана". Ето и последните думи в творбата:

„Той запали цигара и се загледа в далечината. Майският ден продължаваше да сияе над цъфнали гори и поля. Спомни си Балатонските боеве, а после в съзнанието му изпъкнаха скривалището на партизанския щаб, епопеята в сините планини и образите на Динко, Шишко, майора, Блаже... И тогава той съзна, че всичко, което ставаше, не можеше да бъде друго и че хората се бореха, страдаха и умираха, а животът вървеше неспирно напред."

Думите "епопеята в сините планини" загатва търсената от автора жанрова *епичност* на творбата. Но "епичност" имплицира и "епическа дистанция" в смисъл на "епическа" затвореност и завършеност. В този финален откъс на романа "епическата" "затвореност" и "завършеност" обаче е надмогната от импли-

цират финална "отвореност" и "незавършеност" фрази: "майският ден продължаваше да сияе" и "животът вървеше неспирно напред". Тези художествени внушения за смислова незавършеност и отвореност са *не епични*, а *романови* художествени компоненти на "Тютюн" в Бахтиновия смисъл на разбиране на "романовото" – в противовес на "епичното" – като "контакт с настоящето в неговата абсолютна незавършеност". Което дава възможност на читателя да "вижда" героите на романа и "след" романа, в своето – на читателите – "настояще", да гадае тяхната възможна съдба и "отвъд" романа. Например съдбата на останалия жив в края на романа "исторически победител" Павел Морев. Да вижда историческата "победа" и "победителите" не като окончателна "победа" и "победители", а като един незавършен момент в продължаващия исторически живот.

Четен и като "романа на Ирина", и като "романа на Борис Морев", и като любовен "роман Ирина – Борис", "Тютюн" ни среща с една персонажна конфигурация, която не може да бъде отмината и която се вписва и в трите споменати "романа" чрез образа на Павел, който преминава през житейския роман на Ирина като една възможна, но неосъществена любов и с когото завършва "Тютюн". А Павел е роден брат на Борис. И тъй като този - стратегически, без да бъде главен – герой се вписва и в един възможен прочит на "Тютюн" като *семеен роман* (за фамилията Мореви), необходимо е да се взрем по-внимателно в тази персонажна конфигурация *братя,* в която се появява още един брат – най-малкият, Стефан. Ако братът на Борис, Павел, се появява в творбата като негов пълен социално-идеен антипод и политически противник в една борба на живот и смърт, а и като (възможен) любовен съперник във връзката му с Ирина, и тази персонажна двойка е напълно достатъчна, за да изпълни смисловите си функции в сюжета на романа, още повече че в световната литература има и други творби за двама братя или приятели съперници. Но в "Тютюн" се появява още един брат от фамилията Мореви, който не играе ролята на такъв контрапункт, защото и един контрапунктен брат е достатъчен.

Стефан, разбира се, има важни, но по-други смислови функции – макар и да не му е посветен особено голям повествователен обем, той има важни образни функции като "жертвата", която задвижва съвестта на своите братя и поставя въпроса за вината, който е и своеобразен залог в битката и съперничеството между Борис и Павел. Но важното в случая е, че със Стефан братята стават *трима*. Тройки от братя и в българската, и в световната литература също има, най-близките и най-възможни образци в случая с "Тютюн" са "Гераците" на Елин Пелин и "Братя Карамазови" на Достоевски. Валери Стефанов показа в една своя статия как Димитър Димов преразказва "Андрешко" в търсенето на изобразителна автентичност при представянето на по-малко познатия му "селски" свят. Чрез приказния модел "тримата братя" тази изглеждаща на пръв поглед твърде странна и далечна връзка между селския разказвач Елин Пелин и градския романист Димитър Димов може да бъде открита и на по-дълбоко структурно равнище. Като се има предвид насоката на творческите интереси на Димитър Димов към тъмните и болезнени страни на човешкото съзнание и подсъзнание, Достоевски е без съмнение също един от образците на българския писател, но чрез модела "тримата братя" тя може да бъде видяна и на по-дълбоко архаично равнище отвъд модерния им демоничен психологизъм.

В "Тютюн" този архетипен образец – *приказният модел "тримата братя и златната ябълка"* – е заложен като един от основните структурни модели на повествованието.

Персонажът "тримата братя" сам по себе си не отвежда към приказния модел, така чест във фолклора на южните славяни, но подсказва възможността да води към него. За да бъдат свързани с приказния модел, освен *"тримата братя"*, е необходима и *"златна ябълка"*, която, разбира се, може да не е "златна ябълка", а и всякакво друго съкровище, богатство, награда, дар, късмет, въобще – желано от героя или дарувано му благо.

И именно така – *"златен* мираж" – е наречен светът на тютюна и "Никотиана", богатството, към което се стреми Борис Морев. "Никотиана" в романа на Димов играе ролята на "злат-

ната ябълка" или по-точно казано – заема приказната функция на съкровището, благото, дара.

Самият Борис Морев пък неколкократно е наричан "фантаст", също както и фон Гайер. "Фантаст" в случая значи човек, който бленува по недостижима или трудно постижима цел – била тя безграничната власт, която носи огромното богатство, "златният телец" на Капитала, на която се е отдал Борис Морев, била тя абсолютното световно господство в немски романтико-мистичен, нибелунгски стил, на която се отдава фон Гайер. И двете се оказват постижими само в мечтите им, а реално – невъзможни като трайно осъществяване, и по метафизически – защото "безграничното" и "абсолютното" са по дефиниция непостижими за човека, – и по исторически причини, които станаха ясни в края на Втората световна война. А нито Борис Морев, нито фон Гайер са само празни мечтатели по абсолютно богатство и власт. Те са и силни, волеви и целеустремени личности, които притежават и силата, и интелекта, и волята, за да постигнат недостижими за обикновените хора цели, да постигнат много. Но не всичко, не желаното. Защото колкото и да постигат много, дори почти "всичко", те всъщност желаят абсолютното, непостижимото.

Макар че не го казват никъде, те живеят в един свят вече без богове, в един ницшеански свят след "смъртта на бога", в който човек иска да поеме божествените функции, да бъде абсолютно всемогъщ, което по дефиниция е непостижимо. Те са силни мъже, "свръхчовеци". Но и свръхчовеците – оказва се – не могат да постигнат желаното абсолютно господство. Това го е знаел още Балзак преди Ницше, както виждаме от негови творби, посветени на "търсене на абсолютното".

Ирина обиква Борис именно заради тази му изключителност, заради тази свръхчовешка сила, която носи у себе си. Заради това изпитва и към фон Гайер чувство, което дори и да не е любов, не може да се нарече и просто "сладострастие" или само "изневяра".

Впрочем интересно е, и това е особено важно в смисловата структура на творбата, че третият, към когото изпитва силно чувство, нещо като предчувствие за истинска любов, бра-

тът на Борис Павел Морев, е не само също като Борис и фон Гайер силна, изключителна личност, но е наречен също – макар и не "фантаст", а – "мечтател". Димитър Димов не случайно е избрал друга дума, с която да определи, но и да отдели – Павел. Този лексикален избор е знак за острото съзнание, което има Димов за необходимостта от идеологическо "алиби" на своя роман. (Макар че тази статия се пише отдавна, не устоявам на изкушението да вмъкна тук това, което прочетох в наскоро излезлите спомени за Емилиян Станев – оценката на Надежда Станева за Димов при обсъждането на "Иван Кондарев": "Хитър човек!" Бих добавил, че това е наистина "хитростта" на писателя в битката му с всяка власт.) Различната от "фантаст" дума, с която е определен Павел – "мечтател" – го разграничава наистина от неговите политически и идеологически врагове – брат му Борис и естетстващия фашист по неволя фон Гайер. Но "мечтател" е синоним на "фантаст" и в различни употреби и едната, и другата дума могат да изразяват по-силно смисъла на празно блену̀ване по неосъществими неща, емоционален утопизъм. С което Димов дискретно внушава, че "мечтата" на Павел Морев е поне също толкова утопична, колкото и "фантазиите" на Борис и фон Гайер за абсолютно световно господство чрез богатството и властта. "Мечтата" на Павел Морев за абсолютно световно господство на идеала за социална справедливост, равенство и свобода е привлекателна хуманистична мечта. Но дали тя е осъществима? Тези въпроси не се поставят директно в "Тютюн", защото творбата не е роман за победилия окончателно комунизъм, а само за дошлия на власт комунизъм.

Каква би била по-нататък съдбата на Павел Морев и окончателната му житейска равносметка, не знаем. Романът завършва през май 1945 година, но ние не знаем каква би била съдбата на този герой дори през 1951 година, когато се появява "Тютюн". Каква би била позицията, равносметката и съдбата на Павел Морев по време на процесите от типа "Трайчо Костов"? Каква би била позицията, равносметката и съдбата на Павел след XX конгрес на КПСС, по време на десталинизацията? Каква би била позицията на Павел по време на унгарското въстание

или на Пражката пролет и агресията в Чехословакия? Та Павел би могъл да доживее дори до падането на Берлинската стена и "разрухата" и "поражението" на комунизма. Каква би била неговата позиция, неговата равносметка, неговата съдба? Какво би станало с "мечтателя" комунист на всеки един от тези исторически етапи? Тези въпроси не са поставени директно в романа, но с исторически отворения финал от типа "животът продължава", а и с ред дребни на пръв поглед детайли от "новата действителност" (например ровенето в сейфа на мъртвия Борис) писателят не отнема на читателя възможността сам да си задава и отговаря на тези въпроси и дискретно сочи неунищожимата множественост на живота. Пред "мечтателя" Павел Морев в качеството му на представителна фигура на новата власт има различни възможности на развитие – и по посока на втвърдяване на неговата "вяра" към фанатизъм, и по посока на размекване на неговата "вяра" към безпринципност и корупция, и по посока на "разочарован ентусиаст". Но дори да допуснем, че Павел може да съхрани разумния баланс между деструктивни спрямо идеала му социални и управленчески крайности, можем ли да бъдем сигурни, че именно тази позиция ще съхрани своята ръководна политическа позиция при комунистическите режими? Освен това – и като дълго пребивавал на Запад, и като участник в испанската гражданска война, и като брат на олигарха Борис Морев, Павел има в биографията си достатъчно тъмни, подходящи за компромати "места", които не само могат да го лишат от ръководното му място в новата власт, но и да го превърнат в "агент на империализма", "предател" и "враг на народа". И това съвсем не са произволни предположения за по-нататъшната му съдба, а произтичащи от самата историческа реалност въпроси, които никой не би могъл да забрани на умния читател да си ги поставя при възприемането на творбата. При това, и да не ги поставя експлицитно и съзнателно, читателят дори несъзнавано поставя литературните герои в различни възможни контексти. И именно тези несъзнавани – и рецептивно, и интенционално – внушения определят понякога в най-голяма степен смисловата структура на всяка творба.

А сега нека се върнем към приказния модел "тримата братя и златната ябълка" – дискретно, макар и достатъчно ясно, – структурно вграден в сюжета на "Тютюн". Това, че трима от основните герои на романа са трима родни братя, не е случайно като персонажен избор от страна на автора. Макар и кръвни братя и до голяма степен приличащи си не само физически, но и духовно, макар и израснали в една и съща семейна и социална среда, тоест – с обща генетична, природна, семейна и социална предиспозиция, тримата братя правят различен социален и поведенчески избор, имат различна житейска съдба и различен житейски край (макар че, за разлика от Стефан и Борис, Павел не умира до края на романа и дори го оставяме в победния му житейски връх, той е едновременно и "завършен" като художествена съдба в романа с края на романа, но и "отворен" за хипотетични развития отвъд края му, поради финално отворения край на "Тютюн" – "животът продължава").

Тримата братя, при всички сходства на генетични и социални фактори, които са ги създали, се отличават още в основните структурни особености на своите личности – Павел и Борис са силни, волеви, целеустремени и непреклонни в преследването на своята цел/идеал личности, докато Стефан е слаб, колебаещ се, склонен към раздвоение и компромиси. Независимо дали ще обясняваме – ако въобще трябва да търсим някакви причини – неговата характерова и поведенческа слабост чрез генетични (като наследственост от помеката и компромисна майка, а не от костеливия баща), социални (и той вътрешно като най-малък брат, и околните го възприемат в сравнение с вече избраните социални и поведенчески позиции на по-големите му братя, което създава поведенческата му колебливост и раздвоеност) или биологически и физически фактори (затворът и болестта го сломяват физически и психически и в стремеж за биологическо оцеляване е готов на компромиси), Стефан е слабият, житейски сломеният, жертвата, жертвеното агне на семейството, житейски прекършеният, загубилият битката с живота твърде рано.

За разлика от него другите двама братя са не просто силни, а изключително силни личности, волеви, непреклонни и

до фанатизъм предани на своята "златна ябълка"/идеал/цел. Макар че целите им са не само различни, но и противоположни – Богатството и Властта за Борис, и Революцията, която също е Власт, за Павел, институционално олицетворени съответно от "Никотиана" и Партията.

Както се вижда, приказният сюжет "тримата братя" може да бъде редуциран до един по-архаичен, според Ото Ранк, сюжет, който той разглежда в студията си "Приказката за братята" ("романът за двамата братя"), където се противопоставят като бинарни опозиции предикациите богат/беден и зъл/добър, отвеждащи към такива архаични дуалистично-митологически образни двойки като египетските Ануп и Бата, Озирис и Сет, немските легенди за Оптнитрит и Волфдитрих, библейските Каин и Авел, свързвани и с други митологични, приказни и библейски сюжети – с т. нар. от Вунд приказки за близнаците, с митове за диоскурите, за Едип, преплитащи се и с различни други митологични и приказни мотиви и сюжети – за бащата, царя, царската дъщеря, битката с дракона и пр.

Призоваването на архетипни митологични и приказни модели при интерпретации на модерни романи не винаги е плод на интелектуални моди, то може да има и продуктивен герменевтичен смисъл, което ни разкриват ред автори от Веселовски и Проп до Дюмезил и Мелетински. Защото романът, както казва Мирча Елиаде, е "голямото хранилище на унищожените митове".

"Тютюн" може да бъде четен и като такъв модерен романизиран вариант на архаичния митологичен и приказен модел за "двамата братя". Което не значи, че "третият брат" е излишен. В известен смисъл той е свързващото звено между другите двама братя, защото житейският му трагизъм произтича от колебанието между различните "златни ябълки" на братята му – богатството и революцията, между удобствата, които му предлага вече постигнатото от Борис богатство и власт, и рисковете и трудностите на революцията, която е прегърнал другият му брат, Павел. Драмата на Стефан е драма на колебанието и нерешителността, на невъзможността на компромисен "трети път" в един алтернативен свят, в трагизма на позицията "между

два свята". Стефан е в известен смисъл и жертва на двамата си братя, и литературен герой, въплъщаващ ролята на изкупителна жертва.

Имайки като основна архетипна структура приказния модел за тримата братя и златната ябълка, "Тютюн" всъщност преплита множество митологични и приказни мотиви, образи и сюжети, всеки от които може да бъде проследен и поотделно. Макар че романовата му същност е именно в това преплитане в един сложен смислов възел на различните митологични и приказни мотиви, сюжети и образи, които смесват своите функции и пораждат нови смисли.

Това, което е за Борис "златна ябълка" (приказно съкровище, мечтано вълшебство, постигната цел, желано постижение, дарувано благо) – Богатството и Властта, олицетворени и притежавани от "Никотиана", е за другия му брат Павел "злият дракон" ("змей"), който пречи и не допуска до неговата "златна ябълка" – Революцията, водеща до мечтаната социална утопия на комунистическото общество. В крайна сметка и за Борис "златната ябълка" на "Никотиана" се превръща в дракон унищожител, зад мечтаното благо на богатството и властта се разкриват разрухата, опустошението, краят, смъртта и нищото. Също както у Мария се преплитат приказните функции на "царската дъщеря", "принцесата", "златната ябълка" и злата "вещица", злият "дракон". Димитър Димов смесва и преплита, травестира и преобръща приказните и митологични мотиви, сюжети и образи, за да им придаде нов смисъл.

Приказките обикновено завършват с хепиенд – преминавайки през изпитания, изпитни и изпити, през състезания и битки, приказният герой достига до своята приказна цел – беднякът спечелва ръката на принцесата, оженва се за царската дъщеря, наследява царството, става притежател на приказни съкровища, постига или му даруват желаните блага, бедното сираче Пепеляшка се оказва царска дъщеря или става принцеса, омъжвайки се за царския син.

"Тютюн" ползва и следва приказни модели, но ги смесва и преобръща, романът на Димов не завършва, а започва (или поне бързо стига, за да продължи в друга посока) с хепиенда, за

да го демаскира и демистифицира. Борис Морев твърде бързо спечелва ръката на "царската" дъщеря Мария, детето на "бащата" на царството "Никотиана" татко Пиер, но този "хепиенд" е не краят, а началото на неговия роман. Макар и с малко повече изпитания и след по-дълго романово време и "пепеляшката" Ирина сбъдва своята приказка, достига своя хепиенд, става любовница, а после и съпруга на забогателия вече свой приказен принц Борис. Но този "хепиенд" също не е краят, а почти началото на нейния роман. А и романът на Борис и романът на Ирина завършват не с хепиенд, а със смъртта им през пустотата и разрухата.

Романът "Тютюн" представя жанрова трансформация на архаичните "приказки" в модерни "трагедии". Ако си припомним отново определението на Мирча Елиаде за романа като "голямото хранилище на унищожените митове", можем да наречем романа "Тютюн" не хранилище, а гробница на приказни образи, сюжети и развръзки (хепиенди), демистифициране на "приказните" надежди на хората. Знаейки как завършва "приказката" на Ирина и Борис, можем да си представим как ще завърши "приказката" на Павел. Тя впрочем завърши – не в романа, а историята. Което не значи, че няма да слушаме, да гледаме и а четем нови "приказки".

А сега още една рефлексия върху романа, вече (пак) *отвъд романизираната приказка* за "тримата братя и златната ябълка".

"Тютюн" завършва с вестта за самоубийството на Ирина, малко преди това се е самоубил и Костов, а още по-рано умира от естествена – ако може да се нарече "естествена" една преждевременна, макар и от болест – смърт като тази на Борис Морев. Това е и "естественият" (ако в изкуството въобще можем да говорим за "естествени" неща, затова е по-точно да се каже – в съответствие със смисловата логика на творбата, която е роман за Ирина и Борис и за света на тютюна) завършек на романа "Тютюн" – четен и на социално-историческо равнище – като края на света на "Никотиана", и като екзистенциално-психологически роман – като края на житейския роман на Ирина, на Борис Морев, на тяхната трагична любов.

Нека оставим тук символния смисъл на смъртта на Борис, тя все пак не е избрана от самия него смърт, макар че самата му болест е плод на автоагресивното му поведение. Нека тук оставим и смъртта на Костов – на един "арбитър на елегантността" му подхожда смърт като тази на Петроний, макар и да не е така естетизирана. Макар че и върху тази смърт може да се размисли – дали тази смърт, въпреки бягствата на Костов от най-очевидните престъпления на "Никотиана" и филантропичните му дела, е самосъд като съучастие в тези престъпления (което означава, че Костов приема присъдата на новия свят), дали е крах на надеждата му за нов живот, пламнала и угаснала със смъртта на гръцкото момиченце, което желае да осинови, или е просто нежелание да живее в самотна и по-всяка вероятност бедняшка старост. Или е демонстрация на свободен личен избор като нежелание да приеме "законите" и ценностите на новия свят.

Нека се съсредоточим върху самоубийството на Ирина, която – макар и вътрешно опустошена, макар и утвърдена вече в сладострастните навици на паразитния живот – не е нито стара, нито болна, нито заплашена от репресивно възмездие. Тя има шанса да започне нов живот, да се отдаде на професията си – както доброжелателно я напътства Чингиз. Тази възможност всъщност й предлага и самият Павел Морев, макар той да знае за Ирина неща, които Чингиз не знае и които лишават великодушието му от добродушието на Чингиз.

Но Ирина не избира "новия живот" (имам предвид не само социалистическия, а и Дантевия), а избира смъртта. Дали обаче тази смърт е някакъв самосъд, съзнание, че трябва да си отиде със смъртта на "Никотиана? Макар че в романа – дори от самата Ирина – се правят коментари в този дух, нищо не показва, че Ирина е чак толкова обвързана с "Никотиана", за да загине заедно с нея като оркестъра и капитана на "Титаник", които остават на потъващия кораб. Авоарите, които Ирина е трупала в чужбина, съвсем не говорят за такова саможертвено чувство за дълг към "Никотиана" и нейния свят. Нещо повече – като се има предвид, че тя самата счита "Никотиана" за своя главен

съперник в битката за Борис – смъртта на "Никотиана" е по-скоро желана от Ирина, отколкото неприемана.

Единственото, което е свързвало Ирина с "Никотиана", е самият Борис, но него вече го няма. Бихме могли да предположим, че изневеряващата на живия Борис Ирина остава вярна на вече мъртвия Борис, защото смъртта е скъсала и връзката между Борис и "Никотиана" и в тази посока работи и откритието в тайния сейф на Борис, че той я е следял с тайни детективи, което значи, че я е ревнувал и може би обичал. Но и тази "следа" не е много вярна, защото Ирина отдавна е разочарована от Борис. И така – в поведенческата и психологическа логика на Ирина, така както е представена в романа, няма никакви знаци, че тя има желание да си отиде заедно с Борис или с "Никотиана". Напротив, всичко в романа сочи, че тя е скъсала с тях.

Но ако нито верността към мъртвия Борис, нито чувството за съпричастност към света на "Никотиана" карат Ирина да избере смъртта, тогава какво? И дали наистина – въпреки че и това многократно се коментира от други, от автора и дори от самата Ирина – тя е толкова духовно и морално опустошена, че това я кара да избере смъртта? Но нищо в поведението на Ирина не говори за такова фатално влечение към смъртта, напротив, тя нито има автоагресивно поведение като Борис Морев, нито е фатално остаряла...

Нещо повече – ако Ирина наистина бе така духовно и морално опустошена, така потънала в разврата и порока, тя просто щеше да има поведението на Зара (за която не знаем дали флиртува със западните съюзнически офицери, за да избяга с тях зад граница, или е приела да служи на новата власт, за да упражнява стария си занаят, или пък е приела да служи на новата власт, за да я надхитри и пак да офейка на Запад).

Нито акт на морален самосъд (да си отиде заедно с мъртвия вече свят на Борис и "Никотиана"), нито акт на духовно опустошение, самоубийственият жест на Ирина има само един смисъл и той не е коментаторски експлициран в творбата именно защото е и достатъчно категоричен като жест в психологическата и поведенческата логика на героинята. Това е нейният последен морално достоен жест като израз на

свободен човешки избор – и в този смисъл като своеобразен протест срещу натрапваното насила "добро".

Ирина иска паспорт за чужбина, но й го отказват. Дали животът в чужбина е най-правилният екзистенциален избор на Ирина, е друг въпрос. Но суверенна воля и личностно право е не само правото да избереш "доброто", но и правото да избереш "лошото", знаейки, че този избор може и да бъде наказан. Всички постъпки в живота на Ирина – и онези, които могат да бъдат наречени добродетелни, и онези които не са добродетелни, и онези, които могат да бъдат наречени правилни, и онези, които могат да бъдат наречени неправилни – са акт на нейния напълно съзнателен личен избор, на собствената й свободна воля. (Да си припомним тук "своята воля" на Гергана от "Изворът на Белоногата", недовидяна – поради етноцентричните й нагласи – от българската критика като акт на индивидуалистичен избор.)

Ирина се противопоставя и на патриархално-еснафския деспотизъм на бащата в своята ученическа любов към Борис, тя устоява и на лекомислени флиртове, и на силни чувства, смирява гордостта си пред изневерилия на любовта в името на "Никотиана" Борис, но и се отдава на сладострастни изневери... Но във всичко – и в своята сила, и в своите слабости, и в своята гордост, и в своето смирение – тя прави ясен и свободен личен избор с ясно съзнание за житейските и морални последици на този избор не само пред съда на обществото, но и пред съда на собствената си съвест, тя знае точно кога заслужава укор, и кога похвала, при това не казано с патетичните думи "укор" и "похвала". Знае и различните социални и морални норми, от гледна точка на които може да се направи този "съд" и "самосъд". Тя е свободна! Но ето че "новият свят" й отказва правото на свободен избор, опитва се насила да й натрапва "правилен" път.

Именно това е основният смисъл на самоубийството на Ирина в края на романа. Само в литературен смисъл нейният "край" трябва да дойде заедно с края на "Никотиана", романът все пак се казва "Тютюн". Но Ирина не се самоосъжда заедно с "Никотиана" и Борис не само защото вътрешно ги е прозряла и

презряла. Тя е съхранила и своето физическо и психическо здраве, и своя инстинкт за живот, и способността си за "нов живот". Така че нейното самоубийство е единствено акт на неприемането на живот без свободен избор, неприемане на един не-свободен живот, един живот без алтернатива, живот на външно и насилствено натрапвано "добро".

Този жест придава окончателната завършеност на Ирина като трагичен образ и моралното й обаяние като човек, буди симпатията на читателя към нея, превръща я в основния носител на смисловото послание на творбата, която не е само картина на залеза на света на "Никотиана", но и тревожно-предупредително послание към изгряващия "прекрасен нов свят". Защото – именно чрез суицидния акт на Ирина – творбата, макар и дискретно, загатва не-свободата на "новия свят", неговата фанатична вяра в насилственото въвеждане на "доброто" в живота на хората.

При това, чрез още един детайл към края на романа, Димов е направил допълнително внушение за не-свободата на новия свят, изграден изцяло върху нетърпящата алтернатива "вяра в светлото бъдеще" – епизодът с документите в тайния сейф на Борис, разбит от брат му "в името на народа", който крие срамните тайни не само на "Никотиана", но и на жената на Борис, Ирина. Този оруеловски детайл за "всевиждащия поглед" на партията-държава, който не оставя свободно пространство за частния живот на личността, макар и с не-оруеловска дискретност, внася допълнителен щрих в образа на "новия" свят като свят на не-свободата на човешката личност и е обяснение на една от причините за самоубийството на Ирина. (Това, че в реалния исторически контекст на събитията в "Тютюн" Хитлеровият фашизъм и Сталиновият комунизъм са исторически противници, не изключва и сходствата им като тоталитарни режими – в този смисъл "немският свят" в "Тютюн" представя и ред от особеностите на всяка тоталитарна държава – политиката и държавата като инструменти за натиск над икономиката, полицейското всевластие над личния живот на хората, жертването на човешката личност в името на държавните интереси ("в името на народа") и пр. Разбираемо е защо Димов в романа

си старателно избягва да подчертава сходствата между хитлеризма и сталинизма, но за читателя дори през 1951 година, и още повече по-късно, те са били доста очевидни.)

А това, че за разлика от други – широко коментирани и от самата Ирина, и от другите – възможни причини за нейния избор на смъртта пред живота, тази "причина" не е експлицирана от автора, е лесно обяснимо. За разлика от другите причини, които представят идеологически алибита на романа, тази причина не само не може да бъде идеологическо алиби, но и руши всички идеологически алибита, разомагьосва "приказката за победата". Затова авторът е предпочел само да покаже това, което не е нужно – а е и невъзможно – да каже. И не е нужно читателите да осъзнават това внушение. Най-силните внушения на изкуството са онези, които се възприемат несъзнавано. А че това внушение е постигнато, свидетелства обаянието на "грешната" Ирина върху читателите.

А сега нека отново се върнем върху приказния модел "тримата братя и златната ябълка", залегнал като глъбинна смислова структура в "Тютюн". С това не искам да кажа, че този приказен модел е основната жанрово-структурна арматура на романа. Не! "Тютюн" си остава на първо място *любовен роман* (за трагичната любов на Ирина към Борис Морев) върху широкия социално-исторически фон на българския национален живот в навечерието и годините на Втората световна война (съсредоточен в света на и около "Никотиана").

Приказният модел "тримата братя и златната ябълка" представя не само своеобразна приказна стилизация на вместения в "Тютюн" *семеен роман* (именно чрез структурата "тримата братя" "Тютюн" е и семейният роман на фамилията Мореви), но – чрез богатия социално-политически фон на любовния роман – придобива и важни екзистенциални, социални и философско-исторически измерения.

Именно чрез смисловата структура "тримата братя" "Тютюн" може да разгърне и често употребяваната за българската и балканската история предикация "братоубийствена". На философско-историческо равнище "Тютюн" разиграва обичайната за българската и балканската история метафора "братоубий-

ствена" – двама от тримата братя (Борис и Павел) са не само от двете страни на кървавия политически фронт като врагове и противници, но и – без да бъдат преки убийци на най-малкия брат – са в известен смисъл виновници за смъртта му – Стефан умира в затвора, където е вкаран като комунист, към което го е изкусил примерът на Павел, но и защото е вкаран в затвора от Борис, уж само за назидание, но без предположение докъде може да стигне това "назидание".

А вече не на философско-историческо, а на екзистенциално-антропологично равнище сюжетът "тримата братя" пък показва колко различни и противоположни могат да бъдат човешките личности дори при най-голяма близост на генетични предразположения и социални условия. На първо място – двамата от братята са не просто силни, но и изключително силни личности (Павел и Борис), умеещи да се справят с предизвикателствата на живота, докато третият е слаба и в крайна сметка – смазана от живота личност, жертва. Но и силните изключителни личности на другите двама братя не само не си приличат, но и са противоположни. Единият, Борис, с изключителна волева целеустременост се приспособява към съществуващата действителност, приемайки правилата на играта на съществуващата социална система. Другият, Павел, със същата волева целеустременост, се противопоставя на съществуващата социална действителност. Борис е образец на конформист и кариерист, Павел – на бунтовник и революционер. Но има нещо общо във волевата им устременост, макар и към противоположни цели – идолът на единия е богатството (като власт), а на другия – революцията (която е също власт). Двамата обаче са представени асиметрично – единият е завършен, проследен в целия му житейски път – през победния му връх в постигането на целта му до вътрешното опустошение, разрухата и смъртта, другият е незавършен, оставен в житейския му връх на исторически победител – и според вътрешната смислова логика на творбата, като роман за трагичната любов на Ирина и Борис, и според идеологическите изисквания на времето, които повеляват вдъхване на "исторически оптимизъм". Но това съвсем не означава, че животът спира в този връх на героя, лайтмотивът

"животът продължава" създава отворен финал относно отвъдромановата съдба на Павел. А самият факт, че Димов довежда романа си до деня на победата – 9 май 1945 година, но не продължава до възможната 1951 година, е показателен – Димов не иска да се ангажира с характерната за литературата от края на 40-те и началото на 50-те години лакировка на съвременната действителност.

Разликата в съдбите на тримата братя е силно внушение против уравниловъчното отношение към човека, подсказва художествената семантика на "Тютюн". Което е усилено от два образа с твърде важни смислови функции – Динко и Варвара – за Димовата концепция за любовта, която и в трите му романа е представена като трагично чувство именно защото любовта между двама души е неравна като взаимно чувство не по външни причини (социални, религиозни, етнически или други пречки), а изглежда – поради самата човешка природа. Динко обича Ирина, но тя не го обича, Варвара обича Динко, но той не я обича. Самата Ирина обича Борис, той също я обича, но я изоставя заради златния си мираж. Трайна хармонична и щастлива любов няма и като че не може да има, любовта в концепцията на Димов е изначално трагична. А самата любов е тъмно, ирационално чувство, безумна и погубваща страст – също както и други страсти – страстта към богатството и властта и бунтът срещу тях като тяхното опако, което именно отричайки ги, ги валидира.

"Тримата братя и златната ябълка" не е единственият приказен модел, с който играе романът "Тютюн". Защото той може да бъде прочетен и през приказната парадигма "Пепеляшка", ако тя бъде редуцирана до сюжета "бедно момиче постига мечтата си – спечелва сърцето (любовта) на принца (царския син)". Като романова героиня Ирина е поставена в ролята на приказната героиня Пепеляшка.

А двата приказни сюжета – "тримата братя" и "Пепеляшка" – могат да бъдат сведени до един универсален художествен модел – "преминаване от не-щастие към щастие" (ако преобърнем Аристотеловата дефиниция за трагедията като "преминаване от щастие към не-щастие") като "не-щастието"

може да бъде бедност, бездомност, болест, сиракество, нелюбов, смърт, а "щастието" – богатство, дом, здраве, семейство, любов, живот.

Романът "Тютюн" разказва сбъдването на две приказни мечти – мечтата на Борис по богатството (като олицетворение на щастието или по-скоро на успеха) и мечтата на Ирина по Борис (като олицетворение на любовта и щастието). Но и двете сбъднати мечти не донасят щастие не героите, напротив - водят ги към нещастие, разруха и смърт. Романовото използване на приказните модели в "Тютюн" всъщност ги демистифицира и демитологизира.

Сбъднатата мечта носи мнимо щастие, води към трагедията. Романът "Тютюн" показва не разгръщането на приказния модел "преминаване от не-щастие към щастие", а трагедийния модел "падане от щастие в не-щастие". Приказната "мечта" се оказва деградирала до буржоазно-булевардна мелодрама (този механизъм на краха на старата "романтика" разкриват и други творци от 30-те и 40-те години, литературни връстници на Димов – и Вапцаров в творби като "Кино", и Богомил Райнов в творби като поемата "Пътуване"), трансформацията на приказния модел в трагедиен се оказва жанров път и на съвременния роман.

Този път извървява и Димитър Димов в "Тютюн".

На няколко пъти в "Тютюн", освен тривиалните романи като четиво на Ирина, се споменават и "приказките". Красивите елегантни интериори, които се харесват на Ирина например, са определяни като "нещо приказно".

"Ах, това ли беше Мария, зад която стоеше "Никотиана" и която бедните девойки от родния й град считаха за недостижимо и приказно същество" – е коментарът за първата среща на Ирина с дъщерята на татко Пиер, за която се е оженил Борис и в каквото "приказно същество" се превръща по-късно самата Ирина за "бедните девойки от родния й град", когато става любовница, а по-късно и жена на Борис. Тази употреба на предиката "приказен" ясно показва, че авторът на "Тютюн" има ясно съзнание за своите романови употреби на приказните модели. Макар и да не е казано пряко, сравнението на Мария с

"приказно същество" в представите на бедните девойки, ясно сочи приказния модел "Пепеляшка", който по-нататък в романа е и директно цитиран:

"Тя не беше слушала приказката за Пепеляшка, не познаваше друг свят освен Лимен и острова, не подозираше съществуването на радост в живота" – се казва за гръцкото момиченце Аликс, което Костов иска да осинови. И макар това сравнение с приказката за Пепеляшка да се отнася до една епизодична малка героиня на романа (но с много важни, "огледални" смислови функции), по негативен път и то ни подсказва, че образът на Ирина е изграден по приказния модел на Пепеляшка, Ирина е именно бедната девойка (макар и не от най-ниското социално дъно), чиято "приказка" се е сбъднала. (И така както е изглеждала в началото на романа Мария в очите на Ирина, така по-късно като "приказно същество" изглежда и Ирина в очите на "бедните девойки" от родния й град, както е представена тя по време на погребението на баща й.)

Което също ни навежда на мисълта, че и Борис е приказен герой с приказно осъществена приказна мечта. Един от "тримата братя", намерил съкровището, достигнал "златната ябълка", олицетворена от "златния телец", от богатството. В романа "Тютюн" на няколко пъти мечтата на Борис е сравнявана с традиционното олицетворяване на всяко богатство със "злато", говори се за "златния мираж на тютюна". Борис е мъжкото преображение не бедната Пепеляшка, постигнала мечтаното, бедният брат, завоювал сърцето и спечелил ръката на богатата принцеса ("приказното същество" Мария). Не само Ирина, и Борис влиза в приказната роля на Пепеляшка, приказните функции на нещастния и бедния са разпределени и в женски, и в мъжки роли.

Не само употребата на приказни модели, но и прякото цитиране на "приказно" и "приказки" в романа "Тютюн" е свидетелство за ясното творческо самосъзнание на Димитър Димов за жанровите образци, които ползва, трансформирайки ги в своето творчество. Което важи както за "приказните", така и за "романовите" модели. В това се проявява и характерният за романа "жанров самокритицизъм", както го нарича Бахтин. И в

БАН БИБЛИОТЕКА

"Тютюн" – макар и не така концентрирано, както в шеста глава на "Дон Кихот", където биват изхвърляни рицарските романи, побъркали клетия "Дон Кихот" – има споменавания на романи, приказки и филми – тривиалните развлечения на новото време – създали ценностната система на Ирина.

В чисто теоретичен жанрологичен аспект романът "Тютюн" ни показва генеалогичната връзка на съвременния булеварден роман с "приказката", като ценностно деградирала и тривиализирана "приказка". А литературното пародиране на "приказното" – чрез тривиализацията му в съвременния роман като "масова литература", – защото "Тютюн" представя своеобразна жанрова травестия на приказния жанр – показва новаторския жанров синтез, който осъществява Димитър Димов с "Тютюн".

Защото – пародирайки и "приказката", и нейната модерна трансформация в "булеварден роман" – "Тютюн" ни дава един модерен романов синтез, който е по-скоро наследник на натичната трагедия, представяйки "нещастната" съдба на модерния човек, "захвърлен" в кошмара на историята.

Татяна Ичевска

РОМАНИТЕ НА ДИМИТЪР ДИМОВ – СТРАТЕГИИ НА ПРОЧИТА

Настоящото изследване центрира вниманието си не към конкретни Димови текстове, а преди всичко към част от съпътстващите ги паратекстове. На анализ ще бъдат подложени кориците на Димовите романи, излизали като самостоятелни издания[1], като в хода на наблюденията ще се опитаме да видим не само как кориците „четат" Димовите творби, но и доколко те участват при формирането на определена възприемателска нагласа спрямо тях.

Макар корицата да не е сред най-често коментираните паратекстови структури, тя всъщност носи и изпълнява голяма част от функциите, които Ж. Женет сочи като присъщи на паратекстовете. Сама по себе си тя е също текст, чийто смисъл може да допълва или да апострофира смисъла на същинския текст. Корицата е онзи праг, преддверието, през което читателят преминава, за да „влезе" в същинския текст. Тя не просто оказва въздействие върху читателската аудитория, но й предлага и(ли) налага даден начин на четене, задава определен образ на текста в публичното пространство, вписвайки го в очаквани или неочаквани за аудиторията контексти.

В определени периоди издателите очевидно схващат корицата като достатъчен гарант за успешното битуване на Димовите книги в социалното пространство. От 80-те години на 20. век обаче се оформя друга тенденция – функциите на корицата настойчиво започват да се допълват или дублират от други пара- и метатекстове като коричната анотация, снимки на автора, части от негови статии, критически предговори и(ли) послеслови, разясняващи на читателя творческата история, композицията, основните колизии, особеностите на поети-

[1] С оглед на поставената от нас задача тук няма да бъде обговаряно графичното оформление на "Събраните съчинения" на Димитър Димов.

ката и т. н. В този смисъл задължително е да се види и това в какви интертекстуални отношения влиза корицата, т. е. доколко тя диалогизира не само със същинския текст, но и със съпътстващите го метатекстове.[2] Тук не бива да пропускаме и още един важен момент - как корицата ще бъде „прочетена" от онзи читател, който за първи път се среща с името на даден автор и с определена негова книга, и как от читателя, който не просто познава творчеството му, но и съответния текст. Или казано по друг начин – трябва да си даваме сметка за неединородността на читателската аудитория, на която корицата въздейства (или изобщо не въздейства) по различен начин.

Тъй като една голяма част от кориците включват в себе си или сами са картини, се налага да отбележим, че пристъпваме към техния коментар, давайки си сметка, че езикът и картината не могат да бъдат сведени едно към друго. В този смисъл, ако си разрешим да цитираме Фуко вън от неговия контекст, тръгвайки от тяхната несъвместимост, ще се опитаме да останем колкото е възможно по-близо и до едното, и до другото.[3]

Първият роман на Д. Димов – „Поручик Бенц", е издаден от Добромир Чилингиров през 1938 г.[4], като изключително семплото графично оформление на книгата до голяма степен сякаш трябва да ни подскаже (освен ограничения бюджет на издателя), че това е първата творба на един все още неизвестен на читателите автор, т. е. Чилингиров не се ангажира нито с коментар, нито с оценка на книгата, предоставяйки това изцяло на критиката и на читателите.

---

[2] Трябва да отбележим, че в настоящия текст няма да бъде коментиран интересния, но и изключително сложен проблем за интертекстуалните връзки, които се създават между кориците на Димовите романи и кориците на други книги в рамките на една поредица (каквато е например поредицата „Българска класика" на ИК „Захарий Стоянов" или „Българският канон" на издателство „Анубис") или между тях и кориците на книги, появили се на книжния пазар през същата година.

[3] Фуко, М. "Камериерките". – В: Думите и нещата. С., НИ, 1992, с. 47.

[4] На корицата обаче е отбелязана годината 1939 по настояване на Д. Димов, тъй като романът му излиза в края на 1938 г.



Как изглеждат следващите издания на романа?

Второто самостоятелно издание на „Поручик Бенц" се появява чак през 1971 година[5]. Става дума за изданието, осъществено от „Български писател", чиято корица е поверена на художника Румен Ракшиев. В случая неговата задача се оказва изключително сложна, защото корицата е първото нещо, което трябва да привлече читателското внимание към Димовия текст, измъквайки го от почти 40-годишната забрава, на която е бил осъден. Художникът залага на изящната женска фигура с пищно раздиплена рокля и стелещата се по раменете й буйна коса. Очевидно е, че графиката на Ракшиев би могла да привлече както масовия читател, така и читателя, за когото името на Димов е свързано единствено със скандала около романа „Тютюн" – т. е. визуалното послание за тях е, че „Поручик Бенц" е книга за красива жена, биографията на която (вероятно) включва поне една страстна любовна история. Казано с други думи – за тази категория читатели корицата има преди всичко прелъстителна функция, защото им „обещава" удоволствие, подобно на онова, което вече са изпитвали при четенето на булевардните романи например.

[5] След 1939 година романът е публикуван за втори път едва през 1966 година като част от "Събраните съчинения" на Димов в 5 тома.



Ако обаче гледаме на рисунката от позицията на вече запознати с текста на Димовия роман (респ. с цялото му творчество), ще видим, че тази корица е изключително добре промислена. Става дума за това, че графиката на Ракшиев е говореща дотолкова, че в голяма степен анулира потребността от съпътстваща книгата анотация или критически предговор. В нея е уловена не просто спецификата на романа, но и характера на Димовата героиня. Трите основни елемента в графиката – жената, цветето, къщата – непрекъснато преливат един в друг, визуализирайки основните метафори в романа: жената е отровно, но замайващо и убиващо с красотата си цвете; пълна с тайни къща, която те кара да прекрачиш прага й и да потънеш – пропаднеш в гибелните й „обятия".

Особено важна роля в рисунката играе изражението на женското лице – то е невинно, но и леко присмехулно, уплащено, но и коварно, изражение на същество, което сякаш бяга, но едновременно с това застива, дебнейки своите преследвачи – жертви.

Художникът – съзнателно или не – се отказва да „облече" жената в модните по времето на Първата световна война дрехи (доста подробно описани от самия Димов на различни места в романа), като я изобразява с ретротоалет, който обаче в максимална степен разкрива същността на Димовата героиня. Ако в романа непрекъснато се чува гласът на Елена Петрашева, то в

паратекстовото пространство „говори" дрехата. Изобилието от форми и свободно падащи дипли подсказва, от една страна, сложността на женския характер. От друга страна, заедно с разпуснатата по гърба коса, то е белег на женската фриволност и освободеност. Диплещата се дреха едновременно се отваря към света, показвайки му женското тяло (дискретно подаващото се краче), но и се затваря, скривайки най-желаната част от него. Нещо повече – диплите сякаш увличат – заплитат всичко наоколо така, както в романа това прави магнетичната Елена Петрашева.

За цялостното внушение на корицата от значение е и изборът на цветовете, в които е издържана графиката. Виолетовото е цветът на тайната и в най-голяма степен съответства на пълната с тайни Димова героиня. В същото време обаче това е цветът на преходността на нещата, на есенния преход от живота към смъртта, което ни кара да си припомним и настойчиво търсения от самия Димов в романа синтез между есента и смъртта.

Силно контрастна спрямо всичко, коментирано дотук, е корицата на следващото издание на „Български писател" – от 1987 година. И тук централно място е отделено на дрехата, но тази корица, заедно с предговора на Кръстьо Куюмджиев, задават един доста по-различен хоризонт за четене на романа – "Поручик Бенц" като че ли трябва да се мисли преди всичко като роман за безсмислието на войната, която „изсушава" човешките души и превръща хората в сенки. Позицията на Куюмджиев е подчертана и от решението на фотографа Венцислав Лозанов да снима военната униформа, но без лицето и тялото на нейния притежател. Униформата е именно дрехата, която издава несвободата на индивида. Тя се схваща не като дреха – за – тялото, а като дреха – срещу – тялото.[6] В униформата всички тела се уеднаквяват, защото тя е тяхната „кожа".[7] В този смисъл отделното човешко лице започва да губи своето значение. Униформата „затваря" хората, обгражда ги от света,

---

[6] Вж. Петров, П. Животът – огледална авантюра. С., Унив. Изд. "Св. Кл. Охридски", 1992, с. 116.

[7] Петров, П. Животът – огледална вантюра, с. 116.

прави ги самотници – нещо, което добре се вижда и в романа на Д. Димов – самотата е белег не само на Бенц, но и на всички офицери и войници. Нещо повече – добре закопчаната униформа е „няма", защото на нея й е забранено да разказва конкретна човешка биография, тя „разказва" изобщо за войника и войната. Още с корицата си това издание на Димовия роман сякаш се опитва да докаже тезата на Кр. Куюмджиев, че „Поручик Бенц" не е херметичен абстрактно-психологически роман. От една страна, тя сякаш репликира корицата на Ракшиев, показвайки, че в нея е забравен този не по-малко важен от любовната интрига аспект на романа, а от друга, дава на читателя още един възможен ключ за влизане в Димовия роман.

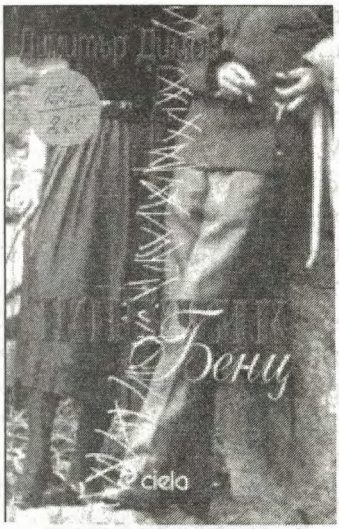






Семантиката на дрехата продължава да се функционализира и в изданието на „Сиела" от 1999 година. Художникът Кольо Карамфилов събира двата коментирани дотук типа дрехи – свободно диплещата се женска пола и строгата мъжка униформа, сблъсквайки не просто мъжкото и женското начало, но и мълчанието и говора, войната и мира (любовната интрига), свободата и несвободата. Това е засилено и от огледалния принцип, по който са оформени лицето и гърбът на книгата – гърбът е огледално отражение на корицата. По такъв начин жената и мъжът са колкото един до друг, толкова и един срещу друг. И на тази корица лицата на мъжа и жената липсват. В подобно решение всъщност се визуализира онова, което коричната анотация извежда като словесен акцент –

конкретната история е само отправната точка, от която Димов тръгва, за да осъществи задачата си като творец – да анализира в дълбочина човешките страсти като цяло. Огледалността в този случай се свързва и с една от водещите в предговора на Св. Игов идеи – за непрекъснатото взаимоогледане на героите, на чуждото и своето в романа.



Направеното от К. Карамфилов подсказва обаче и друга посока на мислене – това, което виждаме на корицата, прилича на снимка, която някой е скъсал на две, захвърляйки с „отвращение и печал" вече непотребната му половинка. А може би лицата са без значение просто защото до жената е застанал поредният й любовник, който скоро също ще се окаже непотребен. Разбира се, тук не бива да подминаваме и още един възможен аспект – липсващата половина е и липсващото парче от живота на човека, което войната му е отнела.

Доста различно от коментираните книги е оформено изданието на „З. Стоянов", тъй като „Поручик Бенц" е част от поредицата "Българска класика", което означава, че както коричната анотация, така и графичният дизайн следват една обща за цялата поредица матрица (това се подсказва и от един детайл на корицата – купчината книги, най-отгоре на която е новоизлязлото на пазара заглавие). Нещо повече – в изданието на "Захарий Стоянов" значително е увеличен обемът на паратекстовото пространство (включва се биографията на автора, негова снимка, няколко аналитични критически текста). И в този случай обаче художникът на корицата Петър Добрев

събира в нея двете основни линии в романа на Димов – войната (снимката от Първата световна война) и конкретната човешка драма (женското лице). Особено интересен е женският портрет, избран да индивидуализира изданието на "Поручик Бенц". Става дума за портрета на Анна Машева, най-малката сестра на художника Георги Машев. Както и при изданието на "Български писател" от 1971 година, на масовия читател женското лице на корицата обещава преди всичко интригуваща история за любов и страст. Читателят, който обаче ще си зададе въпроса защо е предпочетена точно тази жена, ще види, че изборът не е случаен по няколко причини: на първо място, времето на създаването на този портрет съвпада с времето на действието в романа (Георги Машев го рисува през 1917 година), на второ място изобразената на него Анна Машева е била възприемана от съвременниците си като изключителна и "необикновена" жена, каквато всъщност е и Димовата Елена Петрашева (Машева е била известна с доста свободолюбивите си възгледи, със своята непокорност, което добре личи и от позата и от изражението й на портрета, нещо повече – в името на личната си свобода тя избира да остане неомъжена; заради всичко това Анна Машева е пораждала противоречиви чувства у околните - отношението към нея се е движело от любов и възхищение до страх и неприязън[1]). Казано по друг начин – корицата, която ни предлага Петър Добрев, се опитва да изведе и анонсира някои от основните послания на романа.

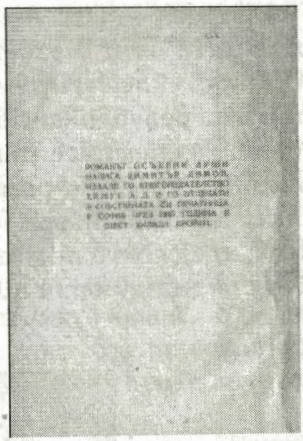
Каква е съдбата на романа "Осъдени души"?

За първи път той излиза в издателство "Хемус" през 1945 година. Въпреки усещането за семплост на корицата (особено в сравнение с най-новите издания на романа) тя всъщност е "говореща" дотолкова, доколкото ни показва основните действащи лица (и сблъсъци) в романа. Посредством контраста между светлите тонове, с които е изобразен войникът и отчасти - дамата, и черните багри, представящи католическия свещеник, виждаме това, което по-късно изданието на "Сиела" превръща в своя корична анотация: един свят, изтъкан от светлина и мрак,

[1] Русева-Динова, В. Една човешка съдба. //Лада, 1988, С., кн. 5-6.

от фанатизъм и духовна свобода. Разбира се, рисунката с трите фигури би могла до известна степен да подведе масовия читател, че в книгата на Димов ще намери познатия от жълтите романи любовен триъгълник. Но бързайки сякаш веднага да разсее подобна заблуда, художникът обръща лицата на трите фигури в различни посоки, с което подсказва както разликите в тяхната ценностна система, така и невъзможността им да се срещнат в плана на настоящето. Казано по друг начин – в тази корица се оглежда ядрото от проблеми, върху които е положен романа:

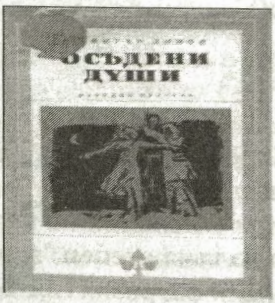




През 1957 година "Народна култура" предпочита да изведе на корицата на своето издание основната метафора, която работи в текста на Димов – Испания на кръст. Решението на Борис Ангелушев обаче до голяма степен "загърбва" един от основните проблеми в романа – за разпятията на човешката личност, фокусирайки се изцяло върху неговия обществено-политически аспект.



През 1969 година "Народна култура" прави ново издание на романа, корицата на което доразвива вече започнатата "героична" линия – на нея виждаме две жени, които прикриват с телата си монах. Ако читателят се върне към тази корица, след като вече познава текста на романа, ще види, че тя всъщност илюстрира един конкретен епизод от творбата - опита на републиканските войници да арестуват Ередия в Пеня Ронда. Разперените ръце на монаха в случая отново пораждат алюзии с кръста и разпятието. На заглавната страница художникът поставя и още една графика – на проклинащата Бога жена, чрез която пък се визуализира разиграващия се в романа сблъсък между Фани и Лойола.



През 1960 година "Български писател" издава "Осъдени души" с една изключително стилизирана корица – бял кръст, който разделя фигурите на монах и жена. Отново можем да

кажем, че корицата подсказва един от централните конфликти в романа на Димов (Фани срещу Ередия), като представата за човешката осъденост се засилва и от черния фон, на който са положени фигурите. В този случай обаче акцентът е поставен преди всичко върху идеята за разпятието като индивидуален човешки акт – белият кръст разделя, но и свързва двете фигури чрез идеята, която символизира.

Четенето на корицата, но вече през призмата на познаващи Димовия текст, ще ни покаже, че в нея са уловени съществени моменти от биографията на Димовите герои. Любопитно например е решението на художника Александър Денков да изобрази дрехите на монаха и жената в сиво и жълто. Още през Средновековието жълтото е схващано като цвета, символизиращ плътта на смъртните, защото той обозначава едновременно пламенността и страстта, но и упадъка и смъртта.[2] Точно обратната е семантиката на сивото – това е цветът, който, според християнските теолози, „обуздава" чувствената съблазън и символизира безсмъртието (неслучайно средновековните художници рисуват Христос по време на страшния съд със сива мантия).[3] Т. е. още с избора на цветовете Денков подсказва, че мъжът и жената принадлежат на различни светове. Зеленикавия нюанс на сивото, с включването на който безпроблемността на началната аналогия между монаха и Христос започва да се разклаща. Зеленият нюанс, от една страна, ни кара да си припомним, че през Средновековието зелена е била тогата на лекарите[4], с което се загатват лечителските умения на Димовия герой.

Но от друга страна, точно зеленото отключва и представата за демонизма на монаха (в редица изображения дяволът е облечен в зелени дрехи[5]).

---

[2] Шевалие, Ж., Геербрант, А. Речник на символите. Т. 2, С., 1995, с. 560.
[3] Шевалие, Ж., Геербрант, А. Речник на символите. Т. 2, Цит.съч., с. 358, 561.
[4] Шевалие, Ж., Геербрант, А. Речник на символите. Т. 1, С., 1995, с. 372.
[5] Бидерман, Х. Речник на символите. С., "Рива", 2003, с. 111, 135; Шевалие, Ж., Геербрант, А. Речник на символите. Т. 1, Цит.съч., с. 375.



За да подчертае идеята за съдбовността на нещата в човешкия живот, на заглавната страница художникът поставя и всевиждащото око на Бога.

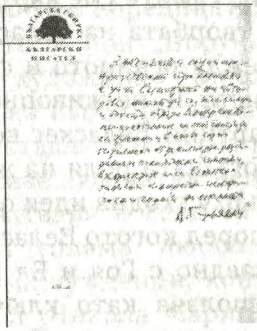
През 1970, 1971 и 1977 година "Български писател" издава "Осъдени души" с корици, почти идентично с вече коментираната по-горе, сменяйки единствено цветовете или техните нюанси. Александър Денков отново фокусира вниманието си върху кръста, разделящ монаха и жената. Преобладаваща в тези три корици е кафявата гама, с която се подчертава и засилва тъгата, изписана върху лицата на двете фигури, но асоциативно се отключва и семантиката на демоничното, пъкленото начало.[6]



[6] Шевалие, Ж., Геербрант, А. Речник на символите. Т. 1, с. 458.

През 1986 година "Български писател" прибягва към художествено решение – кръст, обхванат в пламъци, което, подобно на корицата на Борис Ангелушев, характеризира романа като роман с преобладаващо обществено-политическа проблематика. В случая обаче изборът на подобна снимка за "лице" на книгата до голяма степен е предопределен и от посланията на предговора на А. Гуляшки – романът се опитва да изобличи "антихуманния характер на религиозния и фашисткия догматизъм"[7]. В своята съвкупност пара- и мета-текстът задават интерпретационна рамка, която значително опростява посланията на Димовия роман, вкарват го в един силно идеологизиран образ, който сякаш трябва да компенсира "ограничените възможности" на използвания от Димов метод на "критическия реализъм".[8]





Тенденцията за обвързването на посланията на корица и предговор забелязваме и при изданието на „Сиела" (1999). Заглавието на предговора на Св. Игов – „Романът като картинна галерия", до голяма степен отзвучава и в художественото оформление на корицата, предложено ни от Яна Левиева. Корицата, конципирана като картина в картината, сама се превръща в своего рода картинна галерия, при която вниманието е центрирано върху една от най-известните творби на Веласкес – „Семейството на Филип IV", по-късно наричана

[7] Гуляшки, А. За романа "Осъдени души". // Димов, Д. Осъдени души. С., 1986, с. 6.

[8] Гуляшки, А. За романа "Осъдени души", Цит.съч. с. 6.

просто „Менини". Представата за галерийността се засилва и от характера на тази картина - на първи план виждаме рамка и голямо платно, върху което сякаш започва или продължава да рисува Веласкес, затваряйки и самия себе си в рамка.[9] Освен това „Менини" е своеобразен синтез от множество други картини – тя е едновременно портрет на инфантата и нейните придворни дами, на Филип IV и съпругата му Мариана (включен в общото платно като отражение в огледалото), автопортрет на Веласкес, т. е. в своята цялост картината "гледа една сцена, за която тя от своя страна също представлява сцена".[10] Нещо повече – действието в "Менини" се развива в ателие, стените на което са украсени с голям брой картини на Рубенс със сюжети, взети от "Метаморфозите" на Овидий.[11] Не на последно място трябва да отбележим и обстоятелството, че за художника ние самите сме картина, която той като че ли наблюдава.[12] Т. е. в творбата на Веласкес непрекъснато се преминава границата между реалното и фикционалното пространство, между живописта и не-живописта. Чрез пренасищането на картината с картини Веласкес всъщност прокарва в творбата си идеята за могъщата роля на живописта при изображението на живота.[13] Върху сходна идея очевидно стъпва в предговора си и Св. Игов, според когото Веласкес е един от тримата испански художници (заедно с Гоя и Ел Греко), стилистиката на които може да се използва като ключ за разчитането на отделните части на Димовия роман. Яна Левиева избира картина, която не просто

---

[9] Вж. Фуко, М. Камериерките, // Думите и нещата. С., 1992 с. 39; Кеменов, В. Картины Веласкеса. М., 1969, с. 346. Неслучайно авторът на монографията цитира и думите Т. Готие, който при вида на "Менини", възкликва: "Къде всъщност е картината?".

[10] Фуко, М. Камериерките, Цит.съч., с. 52. Тази реципрочност според Фуко се демонстрира именно от гледащото и гледаното огледало в картината.

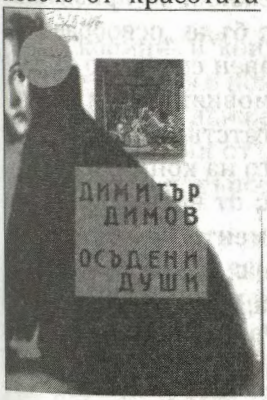
[11] Кеменов, В. Картины Веласкеса, Цит.съч., с. 346.

[12] Фуко, М. Камериерките, Цит. съч., с. 40.

[13] Кеменов, В. Картины Веласкеса, Цит.съч., с. 346.

се приема от специалистите като представителна за творчеството на Веласкес, но заема и централно място в Прадо – музеят, който пък е сред предпочитаните от героите на Димов места в Мадрид. Говорейки за корицата като картинна галерия, трябва да обърнем внимание и на още един детайл от нея – женската фигура, която е обърната не към творбата на Веласкес, а към нас, така тя също започва да функционира и да се възприема от читателя като картина (това усещане се засилва и от белия цвят на корицата, пораждащ асоциации с платното за рисуване). Чрез фигурата на жената, която ни обхваща с поглед, се повтаря един от вече споменатите механизми, действащи в картината на Веласкес – ние наблюдаваме жената, но едновременно с това сме наблюдавани от нея.

Що се отнася до изданието на „Захарий Стоянов", онова, което го индивидуализира от останалите книги в поредицата, е отново женското лице на корицата (както и при „Поручик Бенц"). Женският портрет обаче не е на художника Никола Ганушев, както подвеждащо е отбелязано на гърба на заглавната страница, а на Никола Маринов и представлява портрет на съпругата му Фредерика. Този портрет обаче запечатва нещо повече от красотата на едно лице, той затваря в себе си и историята на една голяма любов – любовта между двама чужденци, които се срещат в чужбина (Никола Маринов се запознава с бъдещата си съпруга – швейцарката Фредерика Мати Данелофер по време на следването си в Италия[14]). Същият този принцип обаче – чужденец в чужбина, силна страст - работи и в романа на Димов. Т. е. Независимо че корицата е далеч от откровената илюстративност, тя всъщност пряко кореспондира със същинския текст, като засилва неговите внушения.



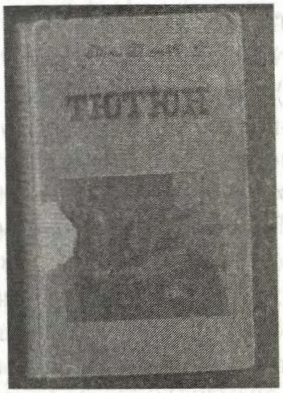
[14] По-подробно вж. Босилков, Св. Никола Маринов. С., 1957, с. 18-19.

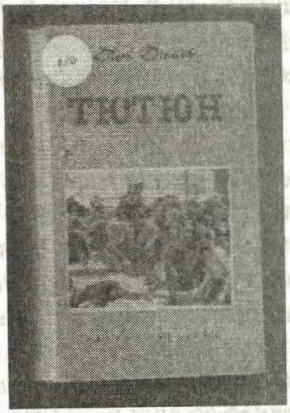
Едно от последните издания на романа „Осъдени души" е отново на „Сиела" от 2009 година (заедно с „Тютюн" той е част от поредицата „Популярна класика"). За разлика от предишното си издание, сега „Сиела" залага на корица, издържана изцяло в черно и бяло, като именно контрастът между тях трябва да внуши носената от заглавието на романа идея за човешката осъденост. Издавайки „Осъдени души" и „Тютюн" с напълно аналогични корици обаче „Сиела" всъщност подсказва, че идеята за обречената и обричаща се на гибел личност работи във всички Димови романи. В този случай корицата настоява да бъдат видени интертекстуалните пресичания в творчеството на Димов.

За най-дискутирания от романите на Димов – „Тютюн" - коричните решения изглеждат като че ли най-опростени. Отказът от сложни или символни изображения може да се чете по различен начин: от една страна, превръщайки се в „случай", „Тютюн" е прекалено познато на читателя заглавие, т. е. още преди да е прочел романа, той е наясно с неговата (пред)история и герои, в този смисъл не му е нужен специален „ключ" за влизане в текста; от друга страна именно защото е сред най-дискутираните книги, на които по неизбежност са привнасяни какви ли не смисли, читателят трябва да бъде „освободен" от допълнителни знаци, трябва да бъде оставен свободно да чете и възприема текста; от трета страна, Димовият роман е богат на проблеми и конфликти, а подобно богатство може да бъде унищожено с извеждането и превръщането на конкретен образ или сцена в смислов център на корицата; от четвърта страна, корицата е един от най-мощните инструменти за категоризирането на дадена книга като любовна, с обществено-политическа, философска и т. н. проблематика, при „Тютюн" обаче подобно категоризиране е практически невъзможно, което в някаква степен затруднява отговора на въпроса каква именно корица би била представителна за Димовия роман.

Коричните решения на „Тютюн" можем да обособим до няколко основни типа:

– корицата илюстрира определен епизод от романа (става дума за първото издание на романа „Тютюн" от 1951 година (на „Народна култура"), както и за изданията от 1954 и 1955 година (на същото издателство)[1] или пък илюстрацията се поставя като тематичен акцент в рамките на едно по-общо изображение (както при изданието на „Захарий Стоянов" от 2004 година). Във всички споменати случаи се използват илюстрациите на Никола Мирчев[2];





- корици, в които доминира идеологическото начало – например на нея е показан момент от работническата стачка и партизанското движение (така са оформени двата тома на романа, издадени от „Български писател" – в библиотека „Победа") или е потърсен контрастът между изображението на

[1] Двете издания са с еднаква корица.

[2] В изданието на романа от 1954 г. тези илюстрации са включени към текста, но тук те няма да бъдат обект на наблюдение и анализ. Самият Димов е познавал илюстрациите на Мирчев и дори е съветвал художника какво в тях да поправи, за да се доближи максимално до даден литературен образ – вж. Стойков, Ат. Никола Мирчев. С., „Изд. „Български художник", 1974, с. 24-29.

лениво изтегналата се и пушеща дама (първи том) и спящата върху автомата си партизанка (втори том) (също на издателство „Български писател" – излезли в библиотека „Световна класика").

Идеологическият патос в първия случай се засилва и от коричната анотация, в която се борави с типичната за годините на социализма лексика и образност (в романа Димов рисува "деградирането на хората от обречения буржоазен строй", както и борците комунисти, "призвани" да унищожат капиталистическия строй и т. н.). В този случай може да се каже, че подобни корични решения стесняват (и деформират) в съзнанието на читателя смисловия потенциал на романа, като предлагат на вниманието му само единия от двата плана на творбата, нещо повече - те му задават една силно идеологизирана интерпретативна рамка;

- едноцветни корици. Част от тях можем да характеризираме като изцяло бягащи от задаването на някакъв интерпретативен хоризонт – те неслучайно са или бели, или черни (имам предвид изданието на на „Народна култура" от 1961 година, на „Български писател" от 1964, 1968 и 1981 година, на „Сиела" от 2009 година).

Други пък, осъществени в кафяво-жълтата багра, ни карат асоциативно да си припомним, че именно това е цветът на тютюна, като по такъв начин засилват осезаемостта на неговия образ (от този тип са изданията на „Български писател" от 1961, 1981 и 1988 година, на "Труд" от 1992 и 1998 година);

- по-различни от обговорените дотук графични решения ни предлагат кориците на издателство „Анубис" - 2000 година, и на „Труд" – 1992 и 1994 година. Изданието на "Анубис" е допълнено и от предговора на В. Стефанов „Илюзии, страсти и смърт в „тютюневия" свят", с който корицата очевидно се опитва да влезе в диалог. Тя също следва вече няколкократно

споменавания принцип „картина в картината", който в случая помага да се засили и изведената от В. Стефанов идея за илюзивността на живота, който водят Димовите герои. В центъра на корицата е монтирана картината на А. Поленов – „Плач". Мотивът за оплакването от своя страна също кореспондира с част от обговорените от В. Стефанов проблеми – за пагубната сила на страстите и за смъртта, а образът на търкалящото се по склона слънце алюзивно се свързва с живота, който стремително изтича пред погледа на безпомощно вдигналия към небето ръцете си човек.

Изданието на „Труд" също вкарва част от картина в центъра на корицата. В този случай обаче е избран детайл от картина на Вл. Димитров – Майстора. Женското лице асоциативно ни припомня родовото начало, корените, които Димовите герои доброволно прекъсват в името на големите си цели и амбиции. В същото време този детайл препраща и към предговора на Т. Жечев, в който изследователят говори за своеобразното стопляне на женската хубост, което се случва в образа на Ирина. Неслучайно е избрана картина на художник, в творчеството на когото преобладават меките и топли пастелни тонове.

Опитът за обобщение ни изправя пред няколко основни неща.

Бидейки задължителни за (в) битието на книгата, кориците са полета, които издателите на Димов избират да запълнят или не с картини и(ли) текст, като този избор може, но не е задължително, да бъде следствие от определени полиграфически тенденции.

Кориците на по-ранните Димови издания имат за цел преди всичко да насочват тематично читателя, предлагайки му и определени интерпретативни хоризонти. Може да се каже, че до към 90-те години на 20. век корицата главно се опитва да предвиди и да отговори на очакванията, предпо-

читанията и интересите на възможно най-разнородна читателска аудитория.

При най-новите издания се забелязва друга тенденция - техните корици (разбира се, благодарение и на модерната полиграфия) по-скоро се стремят да направят Димовите романи „присъстващи", видими в социалното пространство, неслучайно те се отличават със своето богатство от цветове, техники и изображения. Пъстротата, луксозността, комбинирането на различни стилове (например фотография и изобразително изкуство), колажността – това са все средства, които новите графични дизайнери използват, за да могат по-агресивно, но и по-успешно да приковат вниманието на съвременния читател към т. нар. класика, да го мотивират да избере книгата пред нейния електронен двойник, да го провокират да се включи, но не формално, а реално, в кампании от типа на "Голямото четене".

Нещо повече – с големия си брой пара- и метатекстове някои издания (и особено книгите на издателство "Захарий Стоянов") сякаш се нагърбват с функциите на енциклопедичния справочник – опитват се да отговарят на всички евентуално възникнали въпроси, да дадат на читателя максимум образи, визуализиращи заложените в текстовете на Димов представи – статегия като че ли напълно адекватна и обяснима за времето на технологическия напредък. В този смисъл съвременните Димови издания имат подчертано утилитарен характер – като че ли и на книжния пазар все по-голяма популярност печели формулата "плащаш едно, получаваш три".

В същото време, разбира се, е трудно да се предположи как различните типове читатели ще приемат подобна свръхенциклопедичност – за някои метатекстовете вероятно ще се окажат важни, защото предлагат възможни матрици и методологии за възприемане на Димовите текстове, за други - абсолютно излишни, в този смисъл те ще останат непро-

четени, за трети пък – може дори да заместят четенето на същинския текст.

Различни като визия, обговорените дотук корици предпочитат да синтезират, да анонсират или да конципират проблемите, върху които се полагат Димовите романи. Във всички случаи обаче визуалните послания не спорят със същинския текст, а допълват неговия смисъл, т. е. кориците не пораждат смислови напрежения в съзнанието на читателя. В хода на вече започналото сравнение между ранните и късните издания на Димовите романи обаче трябва да отбележим и още нещо. При по-ранните издания, независимо от различието си като тип знакови системи, рисунка и текст общуват изключително интензивно. Става дума за това, че кориците търсят текста, приемат и визуализират част от неговите идеи, като понякога дори можем да кажем, че се изпълват с „цитати" от Димовите романи. В най-новите издания (например на „Анубис", „Труд", „Захарий Стоянов") корицата успява да си извоюва една по-голяма автономност спрямо същинския текст, като най-често само метафорично заявява връзката си с него, което пък е едно от вероятните обяснения защо издателите прибягват към включването на послеслови и предговори.

В заключение трябва да кажем, че от появата на Димовите книги корица и текст започват да водят свой съвместен живот, който, без значение на това, дали ще бъде преценен като успешен, или не, е уникален сам по себе си. Благодарение на изобразителните решения, всяко следващо издание е по същността си преиздаване на Димовия текст, но и негова нова версия. А може би и повод и основание за нова интерпретация.

Цветана Георгиева

ЗА «БЛОКОВОТО ПИСАНЕ»

(по литературнокритически материал върху романите на Димитър Димов)

Преди да премина към темата, ще спомена студията „Съветската хегемония на формата: всичко беше завинаги, докато не свърши" на Алексей Юрчак от Калифорнийския университет в Бъркли, която разглежда проблема за езика на идеологиите в контекста на съветската система. В нея авторът споделя, че академичното и журналистическото постсоциалистическо писане за социализма се основават на допускането, че социализмът е бил „лош", „неморален" и „наложен". Според него „Съветският режим" се описва с частни двойки като «партия и народ», «репресия и свобода», «потисничество и съпротива», «истина и лицемерие», «официална икономика и втора икономика», «официална култура и скрита култура (култура на чекмеджето)», «тоталитарен език и език на обществото», «публичен „аз" и личен „аз". Бинарният модел се представя въз основа на теориите за „политическата диглосия" и раздвоената субективноскуст на homo sovieticus. Предполага се, че съветският режим е изисквал от обикновения човек конформизъм (каквато например е концепцията на Вацлав Хавел за „живота в лъжа").

Всъщност обаче, според А. Юрчак, копирането на идеологически текстови форми не е плод на компромис или симулация, а по-скоро то е вид „хетеронимна промяна" (несъответствие между формата и смисъла), която е позволила на много хора да се придържат към комунистическите идеали и да виждат себе си като добри социалистически граждани.

През 50-те години в СССР (и аналогично у нас) под влиянието на съветската идеологическа система (с намесата на Сталин по въпросите на езика) политическият език попада под стриктен и унифициран партиен контрол. От това са произлез-

ли дискусиите в публичното пространство за „правилен" и „неправилен език". От края на 50-те и през 60-те години официалните партийни речи и документи са подлагани на невидимо за публиката редактиране с цел да бъдат привеждани към *нормата*; този нов вид писане в ЦК на СССР наричат със специален термин – „блочное письмо". Блоковото писане постепенно се настанява във всички форми на словесната култура. Утвърждава се тезата, че точният идеологически език е важен за изграждането на комунизма, а от идеята за правилна и неправилна фразеология се преминава към изискването да се спазват и преповтарят точно зададените форми на писане.

В българската култура идеологическата грамотност също започва да се разглежда като техническо умение за възпроизвеждане на предварително зададени литературни матрици. В историята на нашата литературна критика на този проблем е посветена книгата „Случаят *Тютюн*" (1992 г.) на Алберт Бенбасат и Анна Свиткова.

Тук ще разгледам малко по-късен етап – десетилетието след излизането на второто издание на романа „Тютюн", но ще използвам отново писаното за Димитър Димов и неговите романи.

За мен представлява интерес как се формира блоковото писане в българската литературна критика от 50-те години и как се създава матрицата на жанра литературнокритическа статия.

В периода наример 1952–1961 г. (за девет години) в периодичния печат (или като части от по-големи публикации) излизат 12 статии върху романите на Димитър Димов. Но през следващите пет години, да кажем, до 1966, стилът на критическо писане за белетристичното творчеството на Димитър Димов въобще не се променя и остава същият до края на 70-те години.

Ще анализирам две добри статии за творчеството на Димитър Димов (на критика Здравко Петров и на езиковеда Димо Ив. Димов) с презумпцията, че матриците и в художествената литература, и в литературната критика се създават по принцип от талантливи автори.

Статията на Здравко Петров „Димитър Димов. По случай 50 години от рождението му", поместена в списание „Септември", има обем малко повече от две страници, които изобилстват с идеологически конструкции, които в следващите няколко десетилетия утвърждават мястото си на устойчиви литературоведски клишета. В статията критикът е формирал следните опозиции: *свое – чуждо, прогресивно – упадъчно, здраво – болно, правилно – неправилно, добро – лошо, сериозно – несериозно.*

Младият писател Димитър Димов в началото е характеризиран като „способен, но *идейно неизяснен* дебютант", а западната литература е обявена за „упадъчна":

„Димитър Димов се отърси от някои *чужди литературни внушения*, идващи по линия на *упадъчната западно-европейска литература.*"

Критикът акцентира на единия аспект от опозицията - *чуждото*, което в случая е почти синоним на „упадъчното", докато имплицитно *своето* по подразбиране означава „прогресивното".

Отношението на автора на статията към използваната от Д. Димов психоанализа на Зигмунд Фройд се разполага върху опозицията *здраво – болно*:

„Наистина някои черти на *писателския му метод* (на Димитър Димов – бел. моя, Ц. Г.) будеха опасение, да не би и той да стане *поклонник на модния западно-европейски психологизъм.* Малко ли таланти по Европа, *лишени от здрав научен мироглед*, станаха жертва на теориите на виенския лекар Фройд!"

На автора на „Тютюн" е приписано развитие от *неправилни* – към *правилни* позиции: в романите си Димитър Димов постепенно бил преминал „на позициите на революционния народ", като показал „историческата обреченост" на буржоазията.

В оценките си критиката от този период си служи с крайни квалификации като *добро – лошо*. Използва понятията *сериозно* и *несериозно* изкуство, които корелират с опозицията *свое – чуждо*. Сериозното е класовото изкуство, изкуството, отразяващо социалната действителност, а несериозното служи

за развлекателни цели и е чуждо на мисленето на съвременния социалистически гражданин.

За „Поручик Бенц" Здравко Петров отбелязва, че авторът е проявил

„склонност към биологично схващане на живота, влияние на *лоши литературни образци*".

В този текст на Димитър Димов преобладавал

„елементът на занимателна пикантност, хайлайфни истории, пред *сериозна социална правда*".

Разглежданата статия отразява също идеята за *социалната правда*, т. е. за справедливостта, една от идеологемите на комунизма. Подведен под тази категория, романът „Осъдени души" е определен по следния начин:

„(...) въпреки някои излишни психологистични „човъркания" в душата на героите [писателят] е *запазил линията на реалистичната правда, навлязъл е сериозно в изобразяваната действителност*".

Едновременно с илюстрираната тук двуделност на оценката си авторът търси контакт със сетивното светоусещане на читателя, видяно като близко до фолклорното и дори до разговорния език, но приспособено към идеологемата. Изречението:

„Той (Димитър Димов – бел. моя, Ц. Г.) трябваше *да излезе на по-широк друм* в литературата, да потърси по-твърда национална *почва под краката* на героите си", е изградено върху поговорките «широк друм» и «твърда почва под краката». А персонифициращите метафори в езика на Здравко Петров за творчеството на Димитър Димов са от фолклорната и разговорната лексика:

„Тоя роман показа автора на «Тютюн» *в целия му ръст*";

„Като писател Димитър Димов е *рожба* на нашето *ново обществено-литературно развитие*".

Като признава, че Димитър Димов е „надзърнал" в самата „душа" на Испания, авторът на критическата статия определя едностранчиво, в духа на идеологичното и сюжета, и смисъла на романа „Осъдени души":

„*Димов осъжда света* на „осъдените души", англичанката морфинистка Фани, езуита Ередиа, мрачен символ на стара

Испания."

На друго място той съчетава идеологичното с *модус на ирония и чувство за превъзходство.* Например високо надареният писател Димитър Димов не можел да стои дълго в този *„запарен въздух на залязващото буржоазно общество*, където живеят поручик бенцовци, буржоазни снобове, езуити и морфинисти", с което последните са поставени едва ли не като най-низката прослойка на обществото.

Немалка роля в стила на критическата статия на Здр. Петров играят също синонимните изрази, които превеждат мисълта в дискурс на идеологичност: нашата литература разбрала, че в лицето на Д. Димов „има един *крупен реалист*, силен *художник-изобличител на израждащата се буржоазна класа".*

Също от фолклорен тип са някои *нехарактерни персонализации* и обратното, *нехарактерна нарицателност.* Например абзац за ролята на Девети септември, в който датата е изписана с главна буква и до известна степен е персонифицирана, посредством личното местоимение „той":

„За някои автори, като Димитър Димов например, Девети септември има *решаващо значение в творческото им развитие.* Той укрепи идейно-реалистично тия автори, даде им по-сериозни обществено-литературни теми".

Димитър Димов имал определена естетическа позиция:

„да разголи „царството" на бившите господари на живота, да покаже тяхната паразитна психология, противонародна експлоататорска същност. Той намира нравствено-историческа опора в лицето на героичните представители на работническата класа. За нищо на света той не може да замени героичната смърт на Шишко с буржоазния филантропизъм на Костов, даже грубоватата Спасуна - с изтънчения свят на Зара. Той знае къде се намират истинските човешки ценности".

Изпъстрен с всички тези споменати особености на критическия дискурс към изкуството от това време (50-те години на 20. век) е следният обемист цитат за „Тютюн" на Димитър Димов:

„(...) Със задълбочен реалистичен поглед е разгледал моралното и психологическо деградиране на буржоазията, показал е нейната историческа обреченост, социална безперспективност, илюзорността

на идеологията й, фалшивия блясък на нейния елит. (...) За него светът на „Никотиана" е част от царството на Жълтия дявол, кът от господството на паразитстващата буржоазия. Тук всичко гине и се разпада, разпадат се човешки психологии под напора на парите, крупните сделки, житейския аморализъм (...) Върху тая почва са израснали капиталистическият вълк Борис Морев, сноби и филантропи като Костов, нравствени отпадъци като Зара, душевноболни жени като Мария (...). Тук са и фон гаеровци, тия представители на злокобния чужд капитал, окаяни нитчеанци и тевтономани, които обичат да се отдават на философски размишления [сякаш това е някакъв порок], които търсят философско оправдание на вълчия си апетит. Но те с това не ни стават по-симпатични, но напротив – стават ни по-отвратителни."

Освен известен наивитет в тези определения: *Жълт дявол, злокобни, окаяни* – в цитирания откъс се наблюдава и въздействието на *християнската апокалиптична символика,* която работи в полза на това, че светът на буржоазията, на злото, е изконно обречен. В приведения цитат високият смисъл на философията е свързан синтагматично с „вълчия апетит", което принизява всякаква философска позиция за живота. Авторът преминава от персоналност към нарицателност и типизация („фон гаеровци") и използва метафората *капиталистически вълк* (за Борис Морев). Последната метафора е свързана отново с фолклорното мислене, в което вълкът е безпощаден хищник, разкъсващ жертвите си, враг на селския стопанин.

Накрая ще спомена и чисто *идеологическите клишета* в стила на автора на разглежданата статия. Приведеният по-долу цитат демонстрира как класификации от политическата икономия (*дребнобуржоазна*) се преплитат с фолклорно-митологични реминисценции (*смъртна борба, похищаване* и *развращаване*). Ирина като че ли е отвлечена от зъл змей и е оплаквана потайно, за да не бъде пристъпено табуто по отношение на злите сили:

„(...) нейната трагедия [на Ирина] е дребнобуржоазна, тя можеше да гравитира на другия класов полюс, който се намира в смъртна борба със света на „Никотиана". (...) Тая жена би била достойна за по-друга съдба, ако мрачният свят на „Никотиана" не бе похитил нейната чистота, не бе я развратил. Само нейната съдба е

оплакал скрито или по-точно, в нейно лице е оплакал погубената чистота. Лесно му е да се раздели с моревци, спиридоновци, фон гаеровци, с цялата *глутница дребно буржоазни хищници* (...)".

Тази образност на болестното и разложението, на тялото, страдащо от капиталистическата експлоатация, води началото си още от поетиката на Христо Смирненски и продължава у Никола Вапцаров и Пеньо Пенев. А *вълци, хищници, паразити, пиявици* са лексеми от фолклорния и разговорния език и представи.

„Голям писател, истински реалист, който чувствува тънките светлосенки на човешките характери. Той не е бездушен живописец на *разлагащата се буржоазна класа,* но неин вълнуващ художник. Но той далеч не иска да прави социална елегия на *умиращата паразитна класа*, да слага нови тонове на фона на нейния исторически залез."

Като обобщение ще подчертая, че литературнокритическият език от онова време гравитира между идеологичния и фолклорния език; последният е ясен и разбран за обикновения човек от селото и града. Именно затова един от основните „съвети" към стила на Димитър Димов в „Тютюн" е бил да преодолее чуждата лексика. В този смисъл ще илюстрирам накратко как езиковедът Димо Ив. Димов оценява промените в чуждата лексика при второто издание на романа „Тютюн". Неговата статия разкрива механизма на превръщане на художествения език в идеологически, на психологичното – в разговорно и фолклорно.

Димо Ив. Димов изхожда от вече утвърденото в обсъжданията около номинирането на Димитровската награда за 1951 година становище, че в първото издание на романа „Тютюн" Димитър Димов „допуска някои слабости по отношение на езика". Авторът решава да покаже една от тези промени, най-съществената според него, а именно „побългаряването на голямата част от чуждата лексика". Чуждата лексика била употребена от писателя: „без надлежаща необходимост в първото издание. (...) "Чистката" е засегнала преди всичко думи за нравствена оценка, душевни преживявания, с каквито са толкова надарени главните герои на романа, отношения между класите, природни картини и т. н."

Авторът на статията е принуден да признае, че малка част

от тези думи са непознати за средния български читател, че това са по-скоро чуждици, които имат своето място в нашия активен речников състав и следователно за тях писателят Димитър Димов не може да бъде упрекван от гледна точка на чистотата на българския книжовен език. Именно тази бележка според мен превръща редактирането на мнимите чуждици в интересен социокултурен факт. Промените в чуждата лексика авторът на статията разделя в три категории.

Към първата отнася случаите на „изпускане на отделни думи и изрази, просто разтоварване на фразата от ненужен езиков материал". От приведените примери обаче става ясно, че чрез разтоварването от този ненужен езиков материал, както го нарича коментаторът, фразата у Димитър Димов става стегната, но загубва част от модусите на своя смисъл. Например: „У Ирина бе много развито чувството *да блести*" вместо „(... *за парадност и външен блясък*") (I изд., 122, II изд., 152); „Противното клокочене на бутилката я раздразни" („но защитният рефлекс на съзнанието й веднага влезе в действие" (I изд., 439, II изд., 644). В последния пример фразата избягва чуждицата *рефлекс*, но губи от своя психологизъм. Според автора на статията Димов изоставял думите от чужд произход поради „претрупаност на израза" и успешно ги заменял с образно-емоционални български синоними.

Втората категория са случаите на буквален превод; чуждата дума е запазена като значение, но във второто преработено издание е предадена с българското й съответствие. Това били най-често срещаните промени и засягали преди всичко авторовата реч и по-малко тази на персонажите. Интересно е, че във втората редакция заменянето на чуждиците огрубява езика и по-скоро го профанизира: например вместо «жалка пародия» (I, 319) е използван изразът «жалко подобие» (II, 484), «неприлични» (II, 485) вместо «цинични» (I, 320), «меланхолична тишина» (I, 318) е заменено с «тъжна тишина» (II, 483); думата «инертност» в израза «Враждебна инертност на материята» (I, 359) е заменена със «съпротивление» (II, 527). Въпреки че от автора на статията са коментирани положително, тези промени на места са комични: например Лих-

тенфелд мисли, че когато Дитрих го гледа, нейният поглед прилича на «саламандра или тритон» (I, 455), а във второто издание е намерено съответствието «жаба или дъждовник» (II, 661). В друг случай капитан Джинс преценява, че «българите са примитивни субекти» (I, 569) – «първобитни хора (II, 791) в Близкия изток».

Третият тип промени на стилистично ниво във второто издание на романа „Тютюн" са случаите на свободен превод. Авторът е направил такава замяна, при която първоначалната дума не само е преведена, но и сериозно коригирана в смислово отношение. В тези случаи според Димо Ив. Димов не винаги става въпрос за синонимна близост на използваните думи, а по-скоро за коригиране на смисъла и влагане на нови нюанси в трактовката. Например замяна на думата «рутина» – с «дързост», «карикатура» – с «кукла», «саркастичен» – с «тих». Английската дума «сплин», Димитър Димов „превежда" във второто си издание като «тъпота» или «тъга».

Случаите на отстраняване на чуждици, които привежда авторът на статията, са в голямо количество. Той прикрива истинските идеологически съображения, свързани с нежелателната употребата на чуждици в художествената реч, като си служи с възрожденските аргументи за чистота на езика: „нашият език има възможности да изразява (...) най-различни смислови, образни и емоционални отсенки. (...) Не трябва също да забравяме, че при бурния растеж на нашата икономика и култура опасности от „попълване" на нашия език с ненужен чужд словесен баласт е на лице".

Справедливостта изисква да отбележим, че авторът на статията намира някои замени на чуждиците в романа на Димитър Димов за ненужни и „прекалени". Освен това той отчита, че една част от случаите на използване на чуждици е свързана с принадлежността на Димовите герои към интелигенцията и по този начин те посочват „класовата багра, образование и морал" на тези персонажи. Като цяло статията обаче показва мнението на един езиковед, който, макар и не отявлен привърженик на идеологизирането в литературата, се старае да го утвърди с аргументи. Статията е била ответен от-

говор на забележките по случай разискванията за благонадежността на романа „Тютюн" и е трябвало да докаже достойнствата на второто преработено и допълнено издание не само като образна система, но и като стил и език. С други думи, тази статия според мен изпълнява поръчката да зачеркне чуждото, респективно – западното, като „увреждащо" художествеността на творбата.

Двете статии, на които се спрях тук, са от смислените сред многото статии – клиширани хвалби за романите му и разкриват *генезиса и семантиката на конструирането на идеологическия език:* на какво се опира този език, за да казва определени неща и да премълчава други. Писани в края на 50-те години, те демонстрират процеса на формирането на трайни клишета в критиката за литературата и изкуството, клищета, които ще превърнат живия език за естетичното в закостенял идеологически начин за коментиране на художествената творба. Така блоковото писане ще обслужва не само партийната преса, но и литературната критика; то ще създаде идеологическата матрица, която не е в състояние да открои художествената специфика на определена творба или автор.

Диляна Ковачева

ИДАЛГОВЦИТЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯТА НА ДИМИТЪР ДИМОВ

През 2009 г. честваме няколко забележителни дати, непосредствено свързани с днешната конференция. Обединяващата е, разбира се, 100-годишнината от рождението на писателя и драматурга Димитър Димов, но бих искала да отбележа още 60-годишния юбилей от създаването на Института за Литература към БАН, 120-та годишнина от рожденатa дата на Софийския университет, и в частност на Историко-филологическото отделение, предтеча на Факултета по славянски филологии, и в тази връзка трябва да почетем паметта на единия от двамата братя благодетели – Евлоги Георгиев, от чието раждане се навършиха 190 години. Не бих искала да пропусна и 20-годишнината от откриването за посещение на къщата музей „Димитър Димов" в София, а и във връзка с моя доклад ще напомня едно важно историческо събитие, тясно свързано с испанската тема в творчеството на Димов, изминалите 70 години от края на Испанската гражданска война, драматично приключила на 1 април 1939 г., чийто отглас все още всява разногласие в испанското общество.

В този доклад ще се опитам да представя кратък анализ на героите *идалговци* в произведенията на Димитър Димов, защото тази тема в творчеството му е слабо позната, а героите са изключително интересни. Спрях се именно на *идалговците*, отчасти провокирана от едно телефонно обаждане след посещението ми в Мадрид, чиято цел беше да подаря на испанския приятел на Димов, Хуан Едуардо Сунига, книгата си с преводи на на Димовите произведения с испанска тематика. След около седмица Сунига ми се обади обезпокоен, дори леко възмутен, тъй като беше прочел незавършения разказ „Идалго", който тогава се публикуваше за пръв път, преработен от ръкописа. Подчерта, че испанските *идалговци* съвсем не са това, което

Димов е описал, а са хора на почит в обществото. Изяви мнение, че явно Димов не е вникнал достатъчно дълбоко в значението и предисторията им, за да ги окарикатурява така безжалостно, и с доза разочарование сподели, че не разбира защо Димов е избрал за сцена на сюжета Кралската фармацевтичната академия като това е един сериозен учебно-научен център, относително близък до научните интереси на писателя.

Първо ще анализирам *идалговците*, а след това и ще потърся отговор за г-н Сунига, като аргументирам моето убеждение, че Димовите герои *идалговци* съвсем не са повърхностни герои, а напротив. В тяхното съществуване Димов влага дълбок размисъл за историята и състоянието на Испания.

Факт е, че Димовите *идалговци* обитават само испанските му произведения. Те са оригинален елемент от естетична гледна точка, не само в качеството им на заемка с екзотична звучност и ефект, но и като понятие, заредено с остра идеологична семантика, напоена с най-дълбоката и малко позната за широката публика етимология на термина. Димов се спира на този типично испански персонаж, защото в него намира показателни черти на испанския традиционализъм. Той разглежда неговата роля в историята и културата на Испания и порицава онези *идалговци*, които са част от механизма, забавящ развитието и модернизацията на държавата. Срещаме използването на производните форми на понятието *идалго*: *идалговци*, *идалговски*, *идалговско*, в пътеписите, в романа „Осъдени души", в драмата „Почивка в Арко Ирис" в статията „Защо се биха за испанската република" и в незавършения разказ „Идалго", който, както споменах, наскоро и по случай юбилея на Димов,[1] бе публикуван за първи път.

Да се спрем на първостепенните герои *идалговци*, взели участие в повествованието на „Осъдени души", в драмата „Почивка в Арко Ирис" и в незавършения разказ „Идалго". В романа „Осъдени души" Димов използва термина двадесет и девет пъти, а разказа „Идалго" посвещава изцяло на този персонаж и

[1] Ковачева, Д. „Идалго", непубликуван разказ на Димитър Димов. // Литературен вестник, № 19, 27. 05 - 02. 06. 2009, с. 1, 9, 10.

описва по-подробно глупостта, консервативните маниери, апатията и фалша, на които е подвластно това съсловие, представляващо в очите на Димов закостенялата идеология на испанския католически традиционализъм, всичко това – анализирано и видяно през оптиката на модерния човек. Защото значението на *идалгото* в испанския бит и култура не се ограничава от рамките на опростеното тълкуване на термина, представено в речника[2]: испански благородник, рицар. Идалго произлиза от *fidalgo* или *hijodalgo* (син на..., като се разбира, че е потомък на знатно потекло, удостоено някога с привилегията да принадлежи към един миноритарен и привилигирован обществен слой от населението, като заслугите му са състоянието, което притежава, или извънредната му смелост, проявена в защита на интересите на монархията и католическата църква).

Като историческа фигура *идалговците* притежават сложна предистория, до чиято същина Димитър Димов се докосва и е в състояние да анализира благодарение на дълбокия и продължителен интерес към испанската история, литература и култура. Неговият интерес многократно надхвърля рамките на любопитството, предизвикано от испанската екзотика и контрасти. Той търси най-дълбоките исторически корени и трудно доловимата за всеки същност на испанската реалност. В спомените си Нели Доспевска забелязва този стремеж към по-задълбочено опознаване на испанската действителност:

„За да напипа пулса й, да проникне в атмосферата й и да предаде основните й характерни особености, Димов не се уповава само на личните си впечатления. Той е чел задълбочено историята на Испания, погълнал е произведенията на най-големите й писатели, поети, философи, драматурзи. (...) Чувството му за отговорност не му позволява да пуска в ход само фантазията си. Тя започва оттам, където свършва методичното изследване на фактите."[3]

---

[2] Андрейчин, Л. и др. Български тълковен речник. София, 1976, с. 259.
[3] Доспевска, Н. Димитър Талев, Светослав Минков, Димитър Димов. В спомените на съвременниците си. София, 1973, с. 520.

В тази насока *идалговците* на Димитър Димов са един ярък пример, благодарение на който се потвърждават тези думи.

Всеки от нас свързва паметната 1492 г. с откритието на Колумб, който, подпомогнат от испанската корона в стремежа си да прокара нови морски пътища към Азия, стъпва на непознатите земи на Новия свят. Това е време, когато на престола на Испания са католическите крале Изабел и Фернандо. До края на XV век в Испания ръководеща обществения живот е *потомствената аристокрация*, представляваща непроницаемо съсловие, чиито права и привилегии се предават само по наследство. Католическите крале обаче стават инициатори на една нова практика, според която удостояват с благородническото положение *идалго*[4] свои верни воини и сътрудници, допринесли с изключителната си преданост и служба за укрепване на авторитета на монархията. За да си част от идалговските редици, се е изисквало:

- да си потомък на благородническа каста, така наречените *наследствени идалговци*, които са настоящите благородници, господари от векове на обширни земи и местности (херцози, маркизи, графове, князе, инфанти);

- *идалговци* именуват и онези, отличили се с изключителната си смелост, воини, пролели своята кръв за Реконкистата. Това са така наречените *компенсирани идалговци;*

- също така *идалговци* стават и много от конкистадорите, които се преселват на новооткритите земи и се превръщат в ръководеща класа, упълномощена с власт и действаща в името на испанските монарси;

- и само като анекдот, посочвам така наречените *идалговци по дюкян* или *цепка*, които по закон са били допускани в благородническите среди благодарение на броя на мъжките им чеда. Ако в законно семейство се родят последователно седем мъжки чеда, членовете му са облагородени и удостоени с правата на идалго.

---

[4] Идалго не е благородническа титла, а социално положение.

След това пояснение за *идалговците* да се върнем към 1492 г., за която едва ли мнозина знаят, че е била съдбоносна за Испания и дори косвено свързана със самото откриване на Америка. На 2 януари Фернандо ел Католико превзема последната окупирана от маврите крепост, двореца Алхамбра в Гранада, и с тази героична битка приключва един продължителен и мъчителен период за Испания, известен като Реконкиста. Именно в освободена Гранада католическите крале Изабел и Фернандо подписват указ, в който одобряват проекта на Колумб и подпомагат експедициите му. Тъкмо този е историческият момент, който пленява и възбужда фантазията на Димов, и неговите герои *идалговци* носят в себе си много от онзи героичен за Испания момент. В тази насока отново ще цитирам думите на Нели Доспевска:

"Привличаше го с екзотиката си, с останките от своето рицарство и романтика. (...) Испания го привличаше и с мистиката на своите легенди, светци, катедрали и религиозни процесии, с всичко онова ирационално обаяние, което той гневно отхвърляше с разума си, но което му се натрапваше мимо самия него."[5]

Това е антитезата, която съвместява борбата между разума и импулсивното очарование и именно тя е глината, с която са моделирани Димовите *идалговци*. Тези герои същевременно одушевяват автора и събуждат фантазията му, и стават предт на неумолимото му бурлескно-гротесково осмиване. Те го елъстяват, но аргументите на разума му ги порицават.

Четири са елементите, които взаимодействат при изграждането на Димовите *идалговци*.

- Познанията и представите за Испания, съставени по време на юношеството и ранната младост на Димов, повлияни от художествените и историческите четива. Те съставят в представите му един романтичен ореол, изпълнен с теми, които драстично, дори на места драматично, се рушат по време на престоя му в Мадрид.

---

[5] Доспевска, Н. С него в Испания. // Септември, № 10, 1976.

- От друга страна, това е влиянието, което оказват на мирогледа му испанската литература и култура от така наречения *„златен век"* (Ренесанс - барок: XVI в. - XVII в.). Творческите му интереси са подхранени от безбройните стимули, с които е изпълнено испанското му ежедневие. Хуан Едуардо Сунига[6] и испанистът Тодор Нейков[7], който по това време работи в Мадрид като секретар в българската легация, си спомнят, че Димов е купувал и четял предимно Сервантес, Лопе де Вега, Калдерон де ла Барка, Тирсо де Молина, Кеведо, Гонгора. В Испания Димов се запознава подробно със съвременните интерпретации на любимия му „Дон Кихот де Ла Манча". Той е способен да види, че в идейния заряд на романа си Сервантес влага нещо повече от чисто външната проява на хумористично-назидателните приключения на Дон Кихот и Санчо Панса. Той прозира, че Сервантес е кодирал за по-проницателните си и любознателни читатели дълбок размисъл върху отживелите за времето му порядки като справедливост, спазване на законите, състрадание, трудолюбие или безкористно упражняване на държавната власт.

- Трето място заема общуването му с младия испански писател, защитник на Републиката, Хуан Едуардо Сунига, който отваря очите на Димов към испанската следвоенна действителност. От неговите разкази българинът научава подробности за сраженията в Мадрид, а и Сунига го разхожда из местата, където са се водели ожесточени битки за окупирането на столицата. Сунига запознава подробно Димов с онази част от испанската следвоенна действителност, която, лишена от неговите пояснения, би останала недобре позната за българина. Димов става пряк свидетел на пагубните последици от Гражданската война и тежката следвоенна социално-икономическа криза, потискаща до крайност изнемощялото испанско населе-

[6] Сунига, Х. Е. Димитър Димов в Мадрид. // Народна култура, № 22, 1969, с. 4.

[7] Нейков, Т. Срещи с Димитър Димов в Испания // Народна култура, № 28, 1972, с. 7.

ние, и това дълбоко разтърсва душата и трайно се впива в съзнанието му.

- И на четвърто и последно място стои личният и професионален опит на Димов в Института „Кахал" в Мадрид. Престоят му съвпада с първите следвоенни години, през които Испания преживява тежка криза и държавата тъне в мизерия и глад. Научната цел на Димов е да усвои на практическа основа създадената от Кахал през 1913 г. теория за структурата на нервната система чрез метод за импрегниране[8] на нервната тъкан със сребърен нитрат ($AgNO_3$). Но културната и научна дейност по това време са почти парализирани. Много учени и интелектуалци с републикански възгледи са подложени на репресии и изгнание. Разрушена е голяма част от социалната инфраструктура и липсват основни средства за работа. В конкретния случай на Димов научната му дейност е силно възпрепятствана поради спирането на внос от Германия на препарати, необходими за лабораторната му дейност. Но въпреки всички трудности Димов работи съсредоточено и методично, преодолявайки, доколкото е възможно, пречките за една нормална работа, и донася в България ценни записки с наблюдения от експериментите и мостри от най-новите препарати за неврохистологията.

Димов разгръща визуално широки исторически платна и настройва обектива на анализаторския си микроскоп към конкретената, индивидуална съдба. Тълкува някои от причините за голямата човешка драма на следвоенна Испания като наследство на традиционните вековни порядки, задушаващи прогреса на държавата. *Идалго* за него е самата Испания, която дефинира само с две изречения в самото начало на романа „Осъдени души":

"Той видя същата España tradicional, която бе оставил преди петнадесет години - надута, горда, благородна, но вежлива и чудновато смешна в своята лицемерна демократичност и със спомена за славно минало, което изтъкваше навсякъде.

---

[8] Tinción cromoargéntica.

Тази Испания сега приличаше на обеднял идалго, постъпил на дребна службичка, но запазил в обноските си всичката гордост на своя древен род."[9]

За да се разбере добре мястото на *идалговците* в обществения живот, е уместно да подчертая, че тяхната съществена цел, като част от благородническото съсловие, е да се подчиняват на и да защитават традиционните и консервативни норми, тоест да бдят над интересите на монархията и за безупречното приложение на католическите канони. Димов показва, на първо място, анахронизма на съвременните *идалговци* и техните порядки и представя като най-близък до средновековния *идалговски* първообраз обезумелия фанатик, непреклонния инквизитор на любовта отец Ередия, който докрай служи на вярата си, точно както би го сторил основателят на ордена на йезуитите Игнасио де Лойола. Защото дори Инес Монтеро, надменната аристократка от „Почивка в Арко Ирис", за която „честта е единственото нещо, което благородниците пазят докрай"[10], се предава безпомощна в ръцете на всеобхващащата я страст към капитан Браво, която се проявявя като изблик на добросъвестност и я доближава до народа. Самата тя си обяснява, че моментните прояви на благороден порив и бунт срещу собствената среда са обясними, защото тя е испанка, а:

„В Испания може да се случи всичко!... Дори реките да потекат в обратна посока."[11]

Въпреки тези частични опити да се доближи до народа, тя не е способна да превъзмогне установените от векове отношения и не е в състояние да скрие гордостта и надменността си на благородна дама. Прислужницата й Пилар я описва по следния начин пред капитан Естанислао Браво:

"Доня Инес прилича на старинно бижу!... Тя е просто уникален екземпляр в съвременния музей от испански аристокра-

---

[9] Димов, Д. Осъдени души. София, 1975, с. 231.
[10] Димов, Д. Почивка в Арко Ирис. София, 1975, с. 168.
[11] Цит съч., с. 169.

ти!... Човек може да обича нейната красота и да се подиграва на нейната безполезност!"[12]

И продължава с разсъждението:

„Човешкото достойнство накара някога доня Инес да се разбунтува срещу този свят, но душата й остана покрита с феодалната плесен на миналото като стените на това старо жилище!... Тя ви обича, но това е дива, пламенна, неразбираема за вас любов!... Старинна и великолепна като душата й, варварска и готова на всичко като страстите в нашите романси и древни рицарски хроники!"[13]

Следващите Димови *идалговци* са карикатурни образи на деградирали благородници от потомствено натрупалото се бездействие и лицемерие и доведената до крайност облага от правата и привилегиите, полагащи се на съсловието им. Това са представителите на една от двете Испании, които Димов ясно разграничава в статията „Защо се биха за испанската република"[14]:

„Едната е голяма и велика, защото живее от векове и представлява самият испански народ. От нея се родиха Колумб, Сервантес, Веласкес, Гоя, Кахал. (...) Това е Испания на свободната мисъл, на скромността, труда, човещината и пламенното сърдечие. (...)

Но има и една друга Испания, която също живее от векове, впита като паразит в тялото на първата. Нейните цезари и монаси дадоха на света инквизицията и Лойола, кръвопролитни войни и разорение. (...) Един конкубинат между духовенството, аристокрацията и капиталистите."

И продължава:

„Животът осъди тази Испания.

През 1936 г., подкрепена с чуждо злато, въоръжена с чуждо оръжие, тя се вдигна с подлостта на убиец от засада, за да умъртви републиката. Жестока до лудост, тя възстанови приви-

---

[12] Цит. съч., с. 233.

[13] Цит. съч., с. 237.

[14] Димов, Д. Защо се биха за испанската република. София, 1975, с. 334-335.

легиите си върху димящата кръв на един и половина милиона трупове на испански синове и дъщери. Днешна Испания на Франко – това са аристократите й, нагиздени палячовци в еполети и шарфове, които се кланят в дворците. Това са монасите й - впити като въшки в снагата на испанския народ и отдадени на чревоугодие в манастирите си. (...)

Тази привилегирована банда от палячовци и паразити бе разгонена от юмрука на испанските работници, от прогресивната пламенна мисъл на испанските интелектуалци."

Луис Родригес де Ередия и Санта Крус носи фамилните имена на идалговци от Кордоба, а в сюжета на романа „Осъдени души" се проявява като антиидалго, но не защото е против тях а защото обноските му не са съвсем благороднически. Роден в семейство на потомци на маркизите Роканегра, Луис живее петнадесет години като политически емигрант във Франция заради напредничавите си убеждения и несъгласието си с „феодалната строгост, с която испанските благородници пазеха предбрачната добродетел на дъщерите си". Луис опетнява, за първи път от два века, честта на рода си:

„Всички Ередиевци бяха много достойни мъже, със строг морал, с боязън от бога и с непоколебима вярност към Бурбонската династия."[15]

Този антиидалго, който безскрупулно прахосва наследството на прадедите си, уморен от постоянното бездействие, проявява мизантропни изблици, но най-после намира занимание в изнудването и в контрабандата на наркотици.

Димов схваща много точно какво е това *чест* за *идалговците*. Той прозира, че за тях определящо е наличието на добро име, по-важно дори от достойнството и добросъвестността. Откриваме тази благородническа черта в разказа „Идалго", който, макар и съвсем кратък, ясно обрисува картината на разиграващия се спектакъл в Кралската фармацевтична академия. В нея изпъква светлината на прозрачната атмосфера, пронизана от лъчите на сутрешното слънце, благоуханието на жасмин и

[15] Димов, Д. Осъдени души. София, 1975, с. 233.

яркоцветните фракове на живописно облечените идалговци, представени като благородниците от платната на Веласкес.

Изкуствената церемониалност на сцената подчертава анахроничната аристократичност на героите, като имаме предвид, че действието се развива в следвоенна Испания, в първите години на авторитарното правителство на Франко.

Хронотопът на произведението е максимално ограничен - героите са в заседателната зала на Кралската фармацевтична академия и сюжетът хронологически се вмества в рамките на една сутрин. Димов е учен и изследовател и въпреки това иронизира, дори на места осмива, Академията, служейки си с остър сарказъм. Може би обяснение на това негативно отношение се дължи на притесненията, които той изживява в института „Кахал", и на рахитичната научна работа, водена в испанските висши ветеринарни училища.

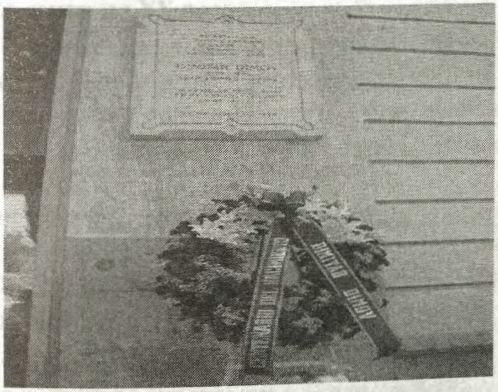
В залата, където се провежда *тържественото* заседание, дейността е толкова скучна, че почти никой от присъстващите не обръща внимание на монотонно-приспивното изложение на професора, дошъл от Лисабон. Домакините, остарели академици, облечени в смешни дрипи, символизират овехтелите, разпадащи се, мухлясали фасади на испанския традиционализъм. През отворените прозорци на залата щедро нахлуват вълни от въздух с ухание на жасмин, сякаш долавяме багрите на онова пролетно утро, обезпокоявано на моменти само от тракането на преминаващи трамваи. Микрокосмосът на „Идалго" представлява ярък пример на отчасти закостенялата социална и историческа реалност на Испания, вкоренена в миналото, която не й позволява да се развива.

Героите идалговци са *знаменитите учени* дон Турибио де Бехар, секретар на Академията и придворен аптекар на Алфонс XIII, и дон Амброзио Саласар, придворен лекар на Алфонс XII. Това са морално деградирали персони, наследници на фанатичния Филип II, довел страната си до състояние на банкрут, - хора, които паразитират за сметка на народа. Димов характеризира своите герои чрез собствения им дискурс, жестове и мисли, спира се на лукса и вещите, с които са заобиколени, за да подчертае в противовес духовната им нищета, житейската им

скука и еснафското им самодоволство. Находчиво разкрива тяхната социална принадлежност, като я допълва с обилна семантика от исторически и културен характер. Последните редове на незавършения „Идалго" представляват диалог между дъщерята на дон Турибио – Асунсион, и един чужденец. В думите на Асунсион звучи несъгласието на Димов със стереотипните образи на Испания, които ни представят деформираните идеи за една страна, обладана от рицари, разбойници, тореадори, андалуски циганки и фламенко.

Накрая искам да подчертая, че както Испания е била за Димов една голяма любов, така и тя също не го забравя. През 1991 г. в Кралската ветеринарна академия се провежда конференция на тема „Ветеринарите писатели", на която академик Висенте Серано Томе отделя място в изказването си на следата, която оставя Димитър Димов като учен и писател.

Освен това в центъра на Мадрид се намира една от малкото паметни плочи в столицата, пред която на 25 юни тази година, на самия ден на 100-годишнината от рождението на автора, бяха поставени венец и букети цветя от българската общност и бе представена официално първата книга с преводи на испански език на произведенията му с испанска тематика.



В деня на 100-годишния юбилей от рождението на Д. Димов
Мадрид, 25 юни 2009

Библиография:

Cervantes, M. Don Quijote de la Mancha, Edición del Instituto Cervantes, Dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas, 2ª edición revisada. Barcelona, 1998.

Kovátcheva, D. Dimítar Dímov. Escritos sobre España. Granada, 2008.

Menéndez Pidal, R. La España del Cid, 6ª edición. Madrid, 1969.

Ortega y Gasset, José, Meditaciones del «Quijote» [1914]. Madrid, 2005.

Unamuno, M. Vida de don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada [1905]. Madrid, 2005.

Иванова, Е. Димитър Димов. Автор, време, герои. София, 1985.

Иванова, Е. Страници от жизнения и творческия път на Димитър Димов. София, 1981.

Франциско Хавиер Хуес Га̀лвес

МЯСТОТО НА ДИМИТЪР ДИМОВ В ИСПАНОЕЗИЧНАТА РЕЦЕПЦИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Както вече другаде изложихме и се опитахме да покажем,[1] българската литература в испански превод може да се определи като пример на чужда литература в „насочена рецепция" – явно поне що се отнася до половината столетие, която обхваща периода от началото на съвременната испанска рецепция, от 40-те години на XX век, до края на комунистическия режим в България едва в навечерието на 90-те години на XX век.

Димитър Димов (1909-1966), български прозаик, свързан лично и литературно с испаноговорящата културна среда, ще е център на настоящото изследване в търсене на неговото място в течение на десетилетията рецепция на българската литература на испанска и испаноамериканска езикова почва.

I.

40-те години на XX век

Испано-българските културни връзки през 40-те години на XX-ти век са белязани от присъствието и дейността в следвоенен Мадрид на две емблематични, твърде влиятелни фигури, спомогнали за изграждането на образа на Испания в България.

Тези две фигури са общували помежду си и са прекарали доста време в Испания по различни, значителни поводи.

Тодор Нейков (1913-1984) е бил секретар на българската легация в Мадрид между 1942 и 1945 г.[2]

---

[1] Галвес, Фр. Българската литература в испански превод (XX век). Българистика 2001. София, 2001, 76-86.

[2] За данните за престоя и дейността на Нейков в Мадрид следваме него самия в разговора му с Емил Басат (Емил Басат. Съпроводен от попътен вятър. // Преводът – лица и маски. София, 2007).

Димитър Димов прекарва в Мадрид петнайсетина месеца на специализация по хистология, от януари 1943 до март 1944 г. Доказано е, че през този престой той се вдъхновява за романа си с испанска тематика. „Осъдени души" вижда бял свят в България след връщането му през 1945 година.[3]

Именно в периода, докато Димов живее в Испания, се подготвят и първите съвременни преводи на българска художествена литература на испански. По инициатива, подета от един български гражданин, вече споменатия Тодор Нейков, който започва да превежда Елин-Пелиновите разкази. Впоследствие намира скромно издателство, което издава книгата - сборник с девет разказа и повестта „Гераците", излезли от печат през февруари 1944 г.: Elin - Pelin, *Cuentos búlgaros*, Traducción del búlgaro por Teodoro P. Neïcor [*sic*] y Manuel María de Barandica Editorial Stylos, Madrid 1944.

Нейков се водел от стремеж към представителност - макар че той самият признава, че започва да превежда „просто на шега", но все пак български класици. Дейността на Нейков като пропагандатор на българската литература в Испания не е официална, макар че той изпълнява официална длъжност, а лична. Все пак, негова е заслугата за запознаването испанския свят с българската литература.

След успеха с Елин Пелин идва ред на „Жетварят" на Йордан Йовков, който е излязъл още през 1944 г. Подзаглавието подчертава националнолитературната принадлежаност на Йовковата творба – която е представена като "български роман": Iordan Ióvkof [*sic*], *El segador. Novela búlgara*, Traducción de Teodoro Neicov y Juan Eduardo Zúñiga, Ediciones y Publicaciones Españolas, S. A., [Colección Siembra], Madrid 1944.

Пак по собствена инициатива, след края на световната война, Нейков се обърнал към издателството "José Janés" в Бар-

[3] Данните за Димитър Димов и престоя му в Испания са взети от писмения вариант на текста от публичната лекция на Франсиско Хавиер Хуес Галвес «Димитър Димов (1909-1966)», Ден на Славянската култура и писменост, Аула на Филологическия факултет, Университет "Комплутенсе" в Мадрид, 25. 05. 2000 г.

селона с предложение за една антология български разкази, а отговорът бил контра-предложение: за превод на роман за библиотеката „La vuelta al mundo en ochenta libros" („Обиколка на света в осемдесет книги"). Изборът паднал върху «Под игото», чието отпечатване обаче закъсняло до май 1949 г. Тогава се появил може би най-издаваният превод от българската литература на испански: Ivan Vasov [*sic*], *Bajo el yugo. Novela*, Traducción del búlgaro por S. [*sic*] Neikov y J. A. [*sic*] Zúñiga, José Janés, [La vuelta al mundo en ochenta libros: Bulgaria], [Barcelona] MXCXLIX. Корицата пък гласи: "Ivan Vasov, *Bajo el yugo. La novela de Bulgaria*".

Тодор Нейков се стреми към установяване на един първоначален канон на българската литература на испаноговоряща почва върху две основи – класичността на авторите и представителността на избора, като изрично изтъква българщината на съответните произведения.

Всичко това се случва – или поне началото му, по време на присъствието на Димитър Димов в Испания.

II.

50-те – 60-те години на XX век

Новият български режим се старае да запознава света с българската действителност, и в това число с българската литература.

За тази цел поне още от средата на 50-те години на XX век в Народна република България се създават литературни антологии и сборници, които се превеждат на място на чужди езици.

За действието по пропагандирането на българската литература в чужд превод значително допринася създаване на специално издателство за книги на чужди езици, чиито първи издания познаваме от 1959 г.

Така се съставя една антология, подбрана от Пенчо Данчев (1915-1989), включваща по един разказ от петнайсет автори, която излиза същевременно на испански и на английски: *Antología búlgara*, Editorial de Libros en Lenguas

Extranjeras, Sofia 1960. Traducida por Teodoro P. Neikov, Todor Zenkov y Zvetan Gueorguiev. *Bulgarian Short Stories*, Foreign Language Press, Sofia 1960. Translated by Marguerite Alexieva and Marko Mintoff.

Антологията съществува и в по-широк вариант, от деветнайсет автори, се публикува на френски и на немски: *Auteurs bulgares*, Éditions en Langues Étrangères, Sofia 1960. Traduit par Katia Ninova, Violetta Ionova et Boris Nanov. *Bulgarische Erzählungen*, Fremdsprachenverlag, Sofia 1960.

Подборът на разказите е един и същи във всичките чуждоезикови издания.

Авторите, образуващи новия официален български литературен канон, който диктува тогавашният секретар на Съюза на българските писатели са следните (в скобите са четиримата прозаици, които липсват в съкратеното испанско и английско издание):

Иван Вазов, (Георги П. Стаматов), Антон Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков, Людмил Стоянов, Георги Караславов, (Ангел Каралийчев), Светослав Минков, Орлин Василев, Илия Волен, Мария Грубешлиева, Емилиян Станев, Стоян Даскалов, (Крум Григоров), (Иван Мартинов), Павел Вежинов, Емил Манев, Петър Незнакомов.

Следващата година, 1961, "Editorial de Libros en Lenguas Extranjeras" представя пак испанския превод на „Под игото" и други стари и нови преводи на испански от Тодор Нейков на произведения на Емилиян Станев, Елин Пелин...[4] Тоест на автори, провъзгласени за канонични и включени в горния списък.

Засега го няма Димитър Димов – но в края на краищата и той се появява в превод на испански, пак на "Editorial de Libros en Lenguas Extranjeras", със своето капитално дело Тютюн през 1966 – годината на смъртта на Димов, петнайсет години след първото му издание. Няма съмнение, че става дума за превод на "пълното" Димово произведение (изд. 1954), заради което испанският превод обхваща 1000-страничен том.

---

[4] Галвес, Фр. Цит. съч., 77-78.

Макар че библиографските данни на заглавната и предзаглавната страница са по-оскъдни: Dimiter Dimov, *Tabaco*, Traducción por: Juanita Linkova, Redacción: Jesús Sabourín, Editorial de libros en lenguas extranjeras, Sofia 1966 – корицата пак ни предлага основните данни за произход и представителност на книгата: "Dimiter Dimov, *Tabaco. Novela*. Traducción del búlgaro".

Преводът на романа е предшестван и от обширен пролог за романа и автора му от Яко Молхов (1915-2001), който, както знаем, бил и своеобразен „съавтор" на второто, разширено, издание на *Тютюн*.

Факта, че в средата на 50-те години на XX век Димитър Димов е бил приет в официалния литературен канон, доказва и фактът, че той е включен, като последния представен автор, в литературното приложение на тогава много разпространения *Учебник по български език за чужденци* във версии на много езици, в това число и на испански (преводачка: Юдит Кучер): S. Guínina – Tz. Nikólova – L. Sakázova, *Manual de lengua búlgara para extranjeros*, Nauka y izkustvo, [Sofía 1965].

Кратката биографична бележка за автора в дванайсет реда, както и кратък откъс от романа „Тютюн" (2 стр.) се явят на стр. 400-402.

III.
70-те години на XX век

Още през 60-те години на XX век започва да действа агенция София Прес, като естествено продължение на "специалното издателство за чужди езици".

Обаче още един фактор се оказва съдбоносен през това десетилетие – двама кубински литератори се изпращат в София за да учат две-три години (1964-1967) български език и литература на място и с това да способстват за посредничеството между двете култури, литератури и езици.

Става дума за Хосе Мартинес Матос (José Martínez Matos, 1930) и Педро де Ораа (Pedro de Oráa/Oraá, 1931).[5]

С тях се установява това, което можем да наречем „кубински канон" на българската литература в испански превод.

Издаването на български автори в испански превод в Куба започва още от самото начало на 70-те години, с издаването през 1971 на избрана поезия от Никола Вапцаров в превода на Мартинес Матос и Ораа: Nikola Vaptsarov, *Poemas escogidos*, Instituto del Libro, La Habana 1971.

Сътрудничеството измежду двата писателски съюза, българския и кубинския, по „стария проект и на двамата" (Ораа и Мартинес Матос), се осъществява в публикация, която действително установява канон в целокупната българска литература, поезия и проза и който ще представлява и нататък извор за множество бъдещи публикации на испански език.

Става дума за специален брой на списанието на Съюза на кубинските писатели и артисти *Unión*, посветен цялостно на българската литература: "Unión. Literatura búlgara". По-други библиографски данни предлага самото списание: *Revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, año XI: Número especial dedicado a la literatura búlgara.* Director: Otto Fernández. Instituto Cubano del Libro, La Habana, Cuba [1972].

В стр. 4-5 на изданието се обяснява коя е функцията на всеки от сътрудниците – от България се изпращат буквални преводи на прозаичните текстове, които се редактират в Куба от кубински литератори. Понякога те редактират и преводите

---

[5] Според данните в *Diccionario de la literatura cubana*, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, 1980-1984, Мартинес Матос "De 1964 a 1967 estuvo en Bulgaria, enviado por la UNEAC, donde estudió lengua y literatura búlgaras, tradujo para la Editorial en Lenguas Extranjeras de Sofía y participó en otras actividades" и Ораа "Ese mismo año [1964] se trasladó a Bulgaria, donde residió dos años para iniciar parte de un plan de conocimiento de la lengua y la literatura búlgaras". Достъпно в: http:// www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana-0/html/.

на стихотворенията, макар че те са преведени основно от Ораа и Мартинес Матос, в буквална и в окончателна версия.[6]

Списанието съдържи 63 текста на испански от български поети и прозаици, от които първите два са встъпителни статии на Георги Джагаров и Никола Инджов.

Канонът в българската проза се обогатява със следните добавени имена на авторите, вече приети към края на 50-те години (старите означаваме с курсив):

Иван Вазов, *Людмил Стоянов*, Чудомир, *Елин Пелин*, *Йордан Йовков*, *Светослав Минков*, *Ангел Каралийчев*, *Емилиян Станев*, Николай Хайтов, Ивайло Петров, *Павел Вежинов*, Кольо Георгиев, Драгомир Асенов, Богомил Райнов, Дико Фучеджиев, Серафим Северняк, Йордан Радичков, Васил Попов, Дончо Цончев, Георги Мишев, Антон Дончев, Миле Марковски.

Специалният брой на списание *Unión* дава основа и за редица публикации в испаноамерикански страни, на първо място в самата Куба (юли 1974 г.), обикновено под заглавието *Cuentos búlgaros*. Така канонът на българските прозаици се разширява, бихме рекли, окончателно. Първото такова издание се издава в Хавана с двуезично заглавие, макар че текстовете са само на испански: *Cuentos búlgaros / Български разкази*. Prólogo: Nikola Indyov. Biblioteca del Pueblo, Instituto Cubano del Libro, La Habana 1974.

Даваме в курсив авторите, невключени в *Unión*:

Иван Вазов, *Г. П. Стаматов*, Елин Пелин, Йордан Йовков, *Георги Райчев*, Чудомир, Людмил Стоянов, Светослав Минков, Ангел Каралийчев, *Георги Караславов*, *Орлин Василев*, Емилиян Станев, Павел Вежинов, *Камен Калчев*, Николай Хайтов, Богомил Райнов, Ивайло Петров, *Генчо Стоев*, Драгомир Асенов, Кольо Георгиев, Антон Дончев, Дико Фучеджиев, Йордан Радич-

[6] Резюмира се съставянето на тома в последната страница (278) на списанието, след бележките за авторите (стр. 269-277): "La organización y edición del presente número –recopilación de materiales, su revisión y redacción literaria, así como la traducción directa del original de las poesías–, estuvieron bajo el cuidado general de los compañeros José Martínez Matos y Pedro de Oráa".

ков, Серафим Северняк, Васил Попов, Дончо Цончев, Георги Мишев, Миле Марковски.

От шестимата „нови" половината вече са познати от по-стари публикации на испански: Стаматов, Караславов, Василев. С което се възстановяват от най-стария „каноничен" списък.

Макар че не срещаме името на Димитър Димов нито в един от досегашните списъци, той е канонично добре представен като „автор за чужбина" – Sofia Press издава неговите „Осъдени души" и на английски, и на френски (може би 1975 г.), но не и на испански, макар че романът е с испанска тематика: Dimiter Dimov, *Damned souls*, Translated by Mihail Todorov, Editor: Theodora Atanassova, Sofia Press, Sofia *s. a.* Dimitre Dimov, *Foi et morphine. Roman*, Traduit et adapté du bulgare par Jéliasko Rainov, Sofia-Presse, Sofia *s. a.*

И още едно значително Димово присъствие – той е третият, след Емилиян Станев и Димитър Талев, от авторите, представени в отделението „Литература на социалистическото общество" в една много популярна антология на българската литература издадена през 1977 г., и предимно предназначена за студенти изучаващи български в чужбина. На Димов се посещават седем страници (стр. 545-551), с биобиблиографическа бележка и откъс от Тютюн: Стефан Елефтеров. Антология на българската литература. Избрани текстове и характеристики. Издателство „Наука и изкуство", София 1977.

В Испания съвсем случайно още през 1977 г. популярно-историческото списание „Historia" публикува статия от четири страници (номер 16, август 1977 г., с. 130-133) за „Осъдени души". Испания в българската литература на XX век" (*"Almas condenadas.* España en la literatura búlgara del siglo XX"), в рубриката «Книга на месеца». Авторът на статията е испанският писател и приятелят на Димов от времето на престоя му в Мадрид – Хуан Едуардо Сунига (Juan Eduardo Zúñiga).

Присъствие на Димовото творчество в испаноговорящия свят става още по-съществено, когато през октомври 1978 г. е включван като драматург в антология на българския театър, която, макар че се обявява в Куба и отговаря може би на «кубинския канон», е дело на българи: подборът и прологът са

дело на Владимир Каракашев и от четирите включени в тома драми две са преведени от българин (Рафаел Алварадо), а другите две от кубинци – Десидерио Наваро (Desiderio Navarro) и Рубен Марти (Rubén Martí): R. Stoyánov. I. Radóev. D. Dímov. G. Dzhágarov. *Teatro búlgaro.* Selección y prólogo de Vladimir Karákashev. Editorial Arte y Literatura. Ciudad de La Habana 1978.

„Майстори" на Рачо Стоянов превежда Десидерио Наваро („Maestros"), „Тази малка земя" на Георги Джагаров – Рубен Марти („Esta pequeña tierra"), а останалите две пиеси, „Червено и кафяво" на Иван Радоев и „Почивка в Арко Ирис" на Димитър Димов – Рафаел Алварадо („Rojo y pardo", „Descanso en Arco Iris").

IV.

Към 80-те години на XX век

„Cuentos búlgaros" от Хавана 1974 г. представят богат материал за бъдещи публикации из Испаноамерика, като например: *Cuentos búlgaros*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Benjamín Carrión, Núcleo del Guayas, 1983.

Но ще се спрем върху другите българистични публикации, в най-голямата испаноговоряща страна – Мексико, обявявани в края на 70-те и началото 80-те години на XX век.

Като последица от подновяването на дипломатическите отношения между Мексико и България през 1974 г. започват да се издават в печатницата на Мексиканския национален автономен университет (UNAM) различни публикации за България и българската литература.

Между първите се намира „Десет български разказа" – със занимателен предговор на изтъкнатия испаноамерикански белетрист Аугусто Монтероso (Augusto Monterroso, 1921-2003): *Diez cuentos búlgaros*, Selección y presentación de Augusto Monterroso, UNAM, México 1978.

Още веднъж се намираме пред подбор от вече готова поредица български разкази в "кубински" превод – в този случай десетте представени разказвачи са Г. П. Стаматов, Елин Пелин, Св. Минков, Орлин Василев, Емилиян Станев, Богомил Райнов, Ивайло Петров, Йордан Радичков, Дончо Цончев.

През 1979 г. излиза и една „История на България" в испански превод, пак в печатницата на UAM (*Historia de Bulgaria*, UAM, México, 1979).

Но като художествена литература излизат и още заглавия. Димитър Димов липсва като разказвач в „кубинския канон", което според нас не може да се припише на факта, че той е главно романист, защото в „Cuentos búlgaros", в многото му варианти, се представят и откъси от романи, без да се предупреждава читателят за това.

Обаче през 1980 г. се публикува второ испанско издание на „Тютюн", което по библиографския опис е идентично с това от София 1966 г. и има същия предговор: Dimiter Dimov, *Tabaco* Traducción de Juanita Linkova; Redacción de Jesús Sabourín. - UNAM, México 1980. 1000 str.

Изтъкнатият мексикански литературен критик Федерико Патан (Federico Patán, 1930) написва критически отзив за романа под заглавието "Una novela búlgara: *Tabaco*", *Thesis*, 10. 07. 1981, стр. 78, където критикува лошия превод на романа.[7]

През 1981 г. пак Мексиканският национален автономен университет публикува нов сборник българска литература, този път посветен на театъра. Както виждаме от самото заглавие и от името на автора на подбора и предговора, Григор Павлов, стоим пред ново издание – по-обширно от хаванското от 1978 г. понеже не съдържа четирима, а шестима автори, последния от тях, представен с две пиеси: P. Yavorov, R. Stoyanov, St. L. Kostov, I. Peichev, I. Radoev y N. Jaitov, *El teatro búlgaro.* Selección y prólogo de Grigor Pavlov. Universidad Nacional Autónoma de México, México 1981.

Макар че двама драматурзи и съответните им пиеси и преводи се повтарят от кубинското издание – „Майстори" на

---

[7] За това и въобще за рецепцията на българската литература в Мексико от 1974 до 1985 г., вж. Колева, Мария дел Кармен. Българската литература в Мексико. // Втори международен конгрес по българистика: Доклади 23: Млади българисти: Колоквиум. БАН, София, 1989, с. 326-333, спец. 328 (за Патан и отзива му) и 332-333 (за кубинските преводи).

Рачо Стоянов и „Червено и кафяво" на Иван Радоев, двете други пиеси в кубинското издание, сред които и Димовата „Почивка в Арко Ирис" не се появяват.

Дали може да се говори за някоя негативна компенсация – присъствието на Димов в испаноговорящия "кубински канон" е вече гарантирано от неговия роман „Тютюн"? И така, заради лошите критики и по-рядкото присъствие в издадените различни варианти сборници с български разкази още през тези години – от началото на 80-те години на XX век, Димов отпада от „кубинския канон". А само след няколко години ще отпадне и самият този „канон".

V.

В заключение

Можем да се опитаме да определим мястото на Димитър Димов (1909-1966) в испаноезичната рецепция на българската литература и във връзка с живота му:

1. Съвременната рецепция на българската литература започва, докато Димов още е в Мадрид през 1944 г. с *българските* разкази на Елин Пелин в превод, и по инициатива, на *българина* Тодор Нейков. Той установява свой избор върху *класичността* на съответните автори и изричната *представителност* на българщината – затова и Димов, тогава начинаещ писател, не влиза в „Нейковия канон".

2. По образец на съветското и китайското „специално издателство за чужди езици" през 50-те и 60-те години на XX век в Народна република България се превеждат и издават сборници с разкази на разни чужди езици, в това число – и на испански. Димитър Димов и в тях не успява да бъде представен.

Така стоят обстоятелствата и докато Димов става председател на Съюза на българските писатели от пролетта на 1964 г. и като такъв умира през 1966 г. – тази година се появява на испански в София, в издание на "Editorial de Libros en Lenguas Extranjeras ", преводът на най-високо ценения му роман, „Тютюн", с предговор на Яко Молхов, в том от хиляда страници. Към днешна дата не можем да установим дали „Tabaco" е

излязъл постмъртно, или не, но очевидно подготовката на испанския превод на „Тютюн" се извършва приживе.

3. През 70-те години на XX век центърът на издаване на българските книги в испански превод частично се премества отвъд океана – в Куба. Под егидата на Съюза на кубинските писатели и артисти и на правителството на Народна република България, се установява това, което бихме наричали „кубински канон" на българската литература в испански превод, който впоследствие се премества, изнася и повтаря в един и същи вариант, в едни и същи преводи и в други испаноамерикански страни.

Сборниците с разкази, като специалния брой на хаванското списание „Unión" през 1972 г. или „Cuentos búlgaros", пак там през 1974 г., отново не включват Димови произведения. Но ето че Димовата пиеса, и то с испанска (политическа) тематика, „Почивка в Арко Ирис" си пробива път в малкия избор от четири драми, който се издава в Хавана още през това десетилетие, през 1978 г.

4. Именно през тези години испаноезично средище за разпространение на българската литература в испански превод става Мексико – където се преиздават по-старите кубински или български, или българо-кубински преводи, които често пъти предизвикват неоднозначни реакции у мексиканските критици.

Все така – „новите" подбори от разкази не включват нито едно Димово произведение, но ето – през 1980 г. в град Мексико се преиздава големият му роман „Тютюн" и мексиканската критика не го приема положително, или по-скоро неговия превод.

Една година по-късно, 1981, пак там се публикува нов, по-обширен подбор от българския театрален репертоар, състоящ се от седем пиеси, между които не намира място нито „Почивка в Арко Ирис", нито друга драма с Димово авторство.

5. Вместо заключение – една въпросителна: означава ли този мексикански опит падането на „кубинския канон" и/или отпадането на Димитър Димов от него?

Георги Чобанов

„ДРУГИТЕ СВЕТОВЕ" И ТЕХНИТЕ ЗАВОЕВАТЕЛИ

Има ли възможност за равнопоставен диалог между различните културни езици, разположени на територията на "другите светове" в романа на Димитър Димов? Какво става, когато прочетем "другите светове" като метафизично пространство, способно да моделира човешката идентичност? Или като изблик на несъзнаваното, чиято генеративна мощ конструира човешкото и го предсказва? Как забравата, трансформацията, деформацията, актуализацията на "другите светове" направляват движението вътре в човека?

Известно е, че началото на всеки житейски път е белязано от конструиране на образци и цели за следване, от изнамиране на своето друго Аз, на онези "други светове", които владеят сънищата и мечтите, бляновете и проектите за "утре". Метафизичността на подобни идеи може да съпътства човешкия живот и да го полага в смислови полета, които да оправдават неговото съществуване. Ето защо "другите светове" могат да се дефинират и като "онова, заради което си заслужава да се живее". То задължително е изтеглено напред или назад във времето, поемайки, и поради това, елемент на трансцендентност, трудно защитима, убягваща, но безкрайно необходима за опазване смисления на тези "други светове".

Какви са техните характеристики в романа "Тютюн"?

За Ирина "другите светове" са поместени в "чудни задморски страни",[1] където животът е "приказен", където може да "се случи нещо особено", където може да срещне "идеалния тип за красив мъж", който вече си е изградила. И го среща – по лицето на Борис не "личат следи от дълбоки страсти", то не й допада,

[1] Всички цитати, освен в случаите, в които е посочено друго, са по: Димов, Д. Тютюн. С., 1992.

но "все пак в него имаше нещо, което я смущаваше", нещо, което й позволява да го припознае за своя "тип" дотолкова, че той да замести и измести, макар и временно, нейната "жажда за друг живот".

"Другите светове" на Борис също са "недостъпни" и "тайнствени", побират се само в мечтите и кръжат около "златния мираж на тютюна". Конкретното им измерение се казва "Никотиана" и включва в себе си пари, власт и могъщество.

За Павел "другите светове" очертават "недостижимото". То ще се случи, "когато изчезнат враждебните класи и светове" – тогава "ще се обичат хората", тогава ще настъпи "един друг живот, необятен и патетичен", тогава "разумът и предвижданото" ще управляват всичко... Конкретизацията на неговия глобален проект носи името Борба, Победа, Партия.

Откъде идват проектите за построяване на "другите светове" в романа "Тютюн"? У Ирина те са извлечени от романите и допълнени от филмите, у Борис – от книгите за тютюна, у Павел – от социално-политическите утопии... С други думи, това са отдавна конструирани *културно-идеологически модели*, които търсят реализация в живота, поведенчески клишета, чиято идентификационна мощ е изпитана и потвърдена. Как ще заработят в романа и до какви трансформации ще прибегне повествователят, за да покаже, че новият контекст префункционализира добитите в човешката култура модели и ги подрежда в идеологически актуална ценностна йерархия? Не случайно в композицията на романа може да се проследи как Ирина – Борис – Павел взаимно, и в същата последователност, с която са се появили в романовото действие, се "поглъщат", смилайки "противниковия" "друг свят". Впрочем, според Ем. Левинас, това е естествена за европейското мислене реакция, целяща "да сведе, абсорбира или приспособи онова, което се приема като "Друго", към "Същото".[2] Опитът за ценностно оразличаване между т. нар. имплицитен автор и повествователя не променя

[2] По Бърнстийн, Р. Новата констелация. С., 1996, с. 72.

агресивността на подобна позиция. За повествователя светът на Ирина само се докосва, макар и частично, до "правилността" на света на Павел. За автора, като по-високо стояща инстанция, "другите светове" на Борис и Павел са ценностно идентични и единствено Ирина носи характеристиките на човешкото – и преди, и след покварата си...

Светът на Павел, в когото тя привижда следващия Борис, следващия и вече истински "идеал за красив мъж", наистина е потенциално близък на Ирининте "други светове". Но й е близък с "аржентинското", екзотичното и авантюристичното в себе си, не със стачките, догматизма, идеологията... Разминаването между нейната представа за Павел и неговата собствена авторефлексия става разбираемо едва във финала, където получава окончателна материализация в самоубийствения акт на Ирина. Дотогава тя ще живее в упоритата самозаблуда, че светът на Павел не е идентичен със света на неговата Партия, а само със света на силните, обгорели от ветрове и бури мъже. Уви, бедното и мразено детство на Борис и Павел е изтласкало два крайно различни, но и крайно близки по своята неприемливост за автора и Ирина свята – на *бруталния прагматизъм* и на *радикалната социална трансформативност*.

В какво се състои другостта на "другите светове", към които се стремят персонажите от романа? Първо, те са тотално различни спрямо онзи "еснафски и ограничен" свят, в който са принудени по рождение да живеят. Изтръгването им от него е равносилно на скъсване с обезличаващата патриархална общност на градеца и на семейството (на Редингота или на Чакъра). За да се отворят към пространството на "другите светове", те трябва да се затворят за "своя" свят, за света, който обитават – "света на бащите". Бъдещият "друг свят" е свят без граници, неограничен от нищо, безкраен като света на въображението, като света, "за който мечтаеше – приказен" и необгледим. Но за да се конструира реална възможност за нахлуване в светове, диаметрално противоположни на "света на бащите", трябва да се експлицира скъсването с патера – знак за появата на болезнено еманципирания модерен човек. Този алгоритъм следват Борис

и Павел, когато започват реализацията на мечтите си – вербалният израз на "отделянето" е концентриран в свръхоценъчната, повтаряща се характеристика, отправена към Бащата: за Борис Редингота е "смахнат човек", за Павел "смахнат старец!... Мухлясала дрипа от миналото".

Второ, "другостта" им е функционализирана в синхронен план чрез съотнасяне между техните "други светове". Целта на автора е Ирина, Борис и Павел да репрезентират тук и сега *романтичното, прагматичното и социално-утопичното*, и то не просто като техника за индивидуализиране на персонажи, а като техника за легитимиране на ценностни йерархии. Но опазена ли е целта? Разпадащата се диалогичност, крахът на "различността" чертаят ожесточението на консолидиращото се около Идеологемата послание. И в същото време тези динамични съотнасяния не могат да отнемат ореола на текст, еретично допуснал, макар и привидно и временно, *равнопоставянето на "другостите"*, чрез които се моделират и възприемат персонажите. Какво всъщност се случва – успяват ли персонажите да удържат собствената си различност, или стихията на "единствено правилното" ги смазва? И защо да не предположим, че липсата на решение, допуснатата от текста осцилация между двата възможни отговора, е онова, което задава различни рецептивни перспективи, актуализиращи се чрез радикалната смяна на контекста. Тогавашните читатели на първото издание привиждат наличие на равнопоставени "другости", днешните улавят диктата на "единствено правилното"; тогавашните бленуват за "бунта" срещу "правилностите" на живеенето и го приписват като съществуващ в текста, днешните виждат потискащата "правилност", по която, въпреки романовата логика, се движи повествователят... И не е ли точно тази авторова "хитрина" магически инструмент за овладяване на най-ценния капитал за битието на текста – времето?

Когато Ирина пристъпва към конкретизация на своите "други светове", тя вече ги е обрекла на неравнопоставеност спрямо тези на Борис. Защото непознатото, тайнственото, което привлича Ирина към "далечните южни страни", онова, което

всяка жена дири, и всяка любов, желаеща да остане трайна, изисква, се оказва поместено в Борис – властен чрез своята студенина, далечност, непревземаемост... Неслучайно очите се оказват онзи постоянно актуализиран код, чрез който се отчита "другостта" му. "Тия очи сякаш прониквaха в нея, без да издават *тайната* си, и съдържаха онова далечно, парливо и *непознато* нещо, което намираше само в книгите. Тя се опита да се изтръгне от властта им..." (к. м.). Очите – тайна и власт – са снабдени с определители, чиято повторителност може да подразни – те са "тъмни, остри и хладни", но точно такива те придават на лицето му "някаква сила, някаква неумолима решителност, някаква стоманена воля, която обхващаше другите и ги подчиняваше веднага на себе си". Да сравним говора на очите му при друга първа среща – с Мария – "Те бяха просто неуязвими, отчайващо *недостъпни*, пълни с *неизвестност*" (к. м.). И точно затова и за нея това са очите на мъжа, "когото желаеше да срещне и за когото мечтаеше".

Приемайки почти мистичната власт на Борис, те са готови да допълват, а не тотално да обхващат света му, да подпомагат, а не да отстраняват от пътя си *третата "жена"* (Никотиана). А това е начинът, и Ирина и Мария добре го съзнават, да изгубят себе си, "другите" си светове, свободата си, все повече да се отдалечават от възможността да "имат" Борис. Защото, както твърди Симон дьо Бовоар, "отдавайки му се сляпо, жената е загубила вече онова измерение за свобода, което най-напред я е правело съблазнителна".[3] Без свободата си тя е лесната плячка, тя е мълниеносно поробената, тя е жертвата, за която е достатъчно, че "все пак той я обичаше, все пак той намираше у нея нещо, което нито работата, нито амбициите, нито мечтите му можеха да му дадат".

Доброволното поемане на жребия – да бъде нечие *притежание*, да бъде "поддържана жена", скъпа вещ, за която се плаща (да си спомним как Мария, но по други причини, приема същия жребий и се превръща постепенно в "досаден и грозен

[3] Бовоар, С. Вторият пол. II, С., 1996, с. 416.

предмет") – руши магията около нея, с което целият еротичен потенциал, заложен в това "необикновено красиво", по думите на Костов, момиче, се демистифицира. А разгадаването, бързото постигане-прочитане, според същите правила на Ероса (и на приказките от "Хиляда и една нощ"), е равностойно на смърт.

Сред малцината, които са предизвиквали вълнение у този студен до вманиаченост човек, са Ирина ("тръпчивият вкус на устните й го бе *развълнувал* много по-дълбоко, отколкото мислеше" - к. м.) и "Никотиана" ("върху лицето на Борис се бяха появили от *вълнение* няколко розови петна" - к. м.). Но, да не забравяме, у него – педанта и прагматика – не само когато става дума за сделка, всичко е разграфено и изчислено. И в случаите на "любовно опиянение" еросът е само периферно усещане за Борис – "дори когато я целуваше, студените му очи оставаха устремени в това далечно нещо, което го откъсваше от живота, от любовта". Актът на несъстоялото се връщане към човешкото е повторно декодиран чрез Мария, която "съзна тъжно, че не тя, не помощта, която му даде, а само татко Пиер и "Никотиана" бяха причината на това вълнение".

В крайна сметка Ирина и Мария ще останат за Борис леката отмора, невинният флирт, инструментът, с който си служи в голямата битка за спечелването на другата жена, за реализацията на "другия" си свят. Защото, както самата Ирина твърди, "без "Никотиана" ти нямаше да бъдеш щастлив", защото, както Борис отвръща на репликата й, "сега "Никотиана" е моя и торото, което ми липсва, си ти... Трябва да помислим за себе и". После "Никотиана" обича най-много Ирина. Познато звучи, нали? А същата формула изповядва и другият фанатик – Павел.

Всъщност Ирина (и още по-малко Мария) никога не е била в "живота" за Борис, никога не е успявала да провокира "конкурентна среда", алтернатива на другата жена – Никотиана. Тя само я е допълвала, само временно, като "любовница", го е отнемала от онази, на чието обладаване той е посветил същинските си усилия. Впрочем техните "други" за него светове винаги са били празни, неинтересни, скучни сами по себе си, без събла-

зън. "Пълнотата" им идва единствено от възможността да бъдат функционални спрямо голямата му Любов – когато го вкарват в "Никотиана" (Мария) или когато печелят германските доставки (Ирина). При всички други случаи той просто не забелязва момичетата, защото "приключенията от този род оставяха в душата му тръпки на досада и съжаление за изгубено време". Особено стечение на обстоятелствата е нужно, за да отдели Ирина от другите, тя, която има куп обожатели, "винаги оставаше удивена от това, че той не си даваше труд да я разгледа" – "най-после той забеляза, че тя беше хубава и от малко по-друго тесто" (при първата среща с Ирина), а що се отнася до "авансите", които Мария му дава, то те се давят в "непроницаемото спокойствие на очите му". Едва по-късно, притиснат от "ужасната си самотност", погълнат от "животинска, разрушителна ревност", в миг на алкохолно прозрение Борис Морев показва "нещо човешко – любовта си", но за Ирина, чиято цена най-после е надвишила тази на "Никотиана", "победата вече не струваше нищо..." Сдвоеният с персонажа повествовател пита: "За какво й беше сега тази любов?..."

Типично мъжката, "вземаща", а не "даваща", позиция на Борис цели да завоюва "Никотиана", онова по женски демонично същество, което зове да бъде постоянно и без пощада обуздавано и обладавано. Ирина не е разпозната от него като "другост", тя е Едно-и-същото, тя е лесната плячка, даденост, която не мами, точно защото не е мираж. А мираж обозначава онова състояние, което привлича с непознаваемост, с отдаленост, с неосъществимост и тайнственост, с магия, с бъдещо откриване на нови и все нови пространства, в които човек да потъва до безкрай. Такава многоглава хидра, която безмилостно изсмуква огромния либидонозен потенциал на Борис, такъв "златен мираж" е "Никотиана", а не Ирина.

Голямата любов, голямата "другост" – "Никотиана" – може да бъде разчетена в състоянието на премалелия от вълнение влюбен, който неочаквано за себе си с един удар е спечелил сърцето на Любимата. От "самия връх на "Никотиана" светът изглежда различен, такъв, какъвто го е виждал в мечтите си, в

миражните си бленувания. "Всичко наоколо беше станало дребно и незначително. Какво представляваше сега този двор, този склад, този камион (...)? Директорът, майсторите, чиновниците от канцеларията приличаха на жалки пигмеи, послушни и раболепни изпълнители (...)."[4]

Поредният "истински" свят е завоюван, но любовта към него е чувство, което не се поддава на контрол. Новите територии трябва да се задържат, да се разрастват, парите и властта да се самовъзпроизвеждат до безкрай... За разлика от Мария и Ирина, които целят да бъдат погълнати от своите "други светове", Борис цели да погълне в себе си този "друг свят", да го владее, *да властва над властта и парите*, а не те над него. И в това е "драмата на неговото безумие", защото подобна химерична идея още в самия си зародиш е обречена на неуспех от идеологизираната романова логика. Според нея завоевателите на "другите светове" трябва да бъдат победени, за да могат да се конструират като победители завоевателите на световете утопии.

И така, човекът вамп в този роман не е Ирина, а Борис. Не случайно класическият любовен триъгълник е преобърнат – за Борис се борят Ирина и Мария, те искат да го спечелят, но... за да ги вземе за себе си – с красотата им, с парите им. Напук на куртоазните правила това да бъде занимание на мъжа те са се опитали да му се харесат, а с това вече са влезли във властта му. Оттук нататък той може да прави с тях каквото си поиска. И все пак "другият" не може да отнеме, без да дари: "В плана на съзнанието другият за мен е едновременно похитител на моето битие и онзи, благодарение на когото "имам" битие, явяващо се мое битие".[5] Като избираме екзистенциално своите "други", ние всъщност избираме огледалата, в които искаме да се виждаме.

---

[4] Срв. техниките за предаване на любовното "безумие" у Вазов: Кандов – Рада, и у Димов: Борис – "Никотиана".

[5] Сартр, Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм (откъс от "Битие и нищо", ч. III). // Проблема человека в западной философии. М., 1988, с. 207.

А Борис в същото време е "откритие" и за останалите – за татко Пиер, за Костов, той, по думите на Мария, е "човекът, за когото отдавна мечтаете". Около него се въртят техните "други" светове, без да стават по този начин по-малко далечни, непревземаеми, неясни...

А какво се случва с Ирининте "други светове" по-нататък? Какво става с нейните "проекти", с нейните мечти? Конкретизацията на глобалния житейски проект смогва ли да запуши пролуките към отвъд? Заживяват ли "другите светове" като усвоени и крайни пространства, чието втвърдяване е неизбежно, или конкретно-битовото остава само стъпка към реализацията на абстрактно-метафизичното, което по правило постоянно убягва, принуждавайки към активност и целеустременост дирещия го?

На пръв поглед, сторената твърде рано и твърде безотговорно идентификация между "нейния тип" и Борис повлича въображението й към гибел, към стихване не на страстите, а на "отвъдморските" им основания. Тя никога повече няма да успее да възвърне в пълнота "другите" си светове, нейният по-сетнешен "път" ще бъде една мъчителна по своята продължителност агония на скъсването с мечтите. Тази "пълна прилика с чертите на втория син на Рединготa" "неусетно" подменя въображаемите "чудни задморски страни" с антиромантичния свят на "Никотиана", което вече е знак за сторена изневяра. Да персонифицираш тук и сега онова, което обозначава бъдещността – мечтата, ще рече да се поддадеш на настоящето и на неговата власт, да срутиш примамливостта на "другостта" – не поради абсурдността на визираното като свръхценност (Борис), а поради абсурдността на самото случване на "трансцендентната" другост, поради абсурдността на "съвпадението", по думите на Ем. Левинас[6].

Но не се ли опитва точно от настоящето, от "съвпадението" да избяга Борис – все нови и нови печалби, все нова и но-

[6] Времето и другото. С., 1995, с. 10.

ва власт миражно му се привижда, поглъща го, смила го... В пастта на настоящето, в обладаването на мига, на удовлетвието от живота Тук и Сега, тогава, когато си разбрал, че бъдещето е невъзвратимо изгубено, е захвърлена като че ли именно Ирина. Мечтите, този знак за обитаване на бъдещето, се възвръщат само при кратките, но пропити с "някаква отчаяна надежда", мигове, мигове, в които физически или мисловно, "противно на законите, които сега управляват действителността", се е докоснала до "недостижимото", до онази "романтика на скитащи бунтовници", която носи със себе си Павел. А това ще рече, че онези "чужди, недостъпни светове" от далечната младост са живи, а тя е пред поредния си опит за "среща". Но нейната "човешкост", или казано другояче, оцелялата възможност за "среща", не е в помощта, която оказва на ранени партизани или на болни деца. Човешкото у нея е в това опазване на "другите светове", на романтичния знак, с който те са белязани. Именно способността да опазиш връзките си с миналото-мечта, да опазиш диахронността на личностното си съществуване, зад което стои мечтата, е белег за съхраненост. Казано с щампованата фразеология на Идеологемата, хуманизмът, остатъци от който са налице все още у Ирина, е този, който я спасява от по-нататъшно израждане. Но тук не става дума за възвръщането на интегритета с непознатите други хора, а за *запазването на интегритета с непознатите и "недостижими" "други светове"*. Защото не социалните и не хоризонталните, а метафизичните и вертикалните нишки са тези, които я превръщат в трудно унищожим знак за човешкостта като послание на романа.

Друг елемент на тази логика по себеотстояването е *самоубийството*. Какъв по-адекватен жест, каква по-сигурна гаранция, че собствената ти различност е съхранена, че разяждащият личността конформизъм е прогонен, че Ирина е останала вярна на собствената си другост и непокоримост... От друга страна, като че има определено раздвояване на наративната енергия между две генеративни полета – романтичният ключ влече към happy end, а идеологемният към трагедиен финал. И тъй като

първият присъства на по-дълбинни равнища, то той продължава подмолно да функционира въпреки самоубийството на Ирина, което от своя страна звучи по-скоро като императив на Идеологемата, своеобразно поръчково (само)убийство, отколкото като логика на повествованието като цяло.

И така, ако Ирининият "друг свят" има за свой център съвпадащия с мечтите Борис Морев, то неговият – съвпадащата с мечтите "Никотиана". Борис постига шеметно бързо всичко и триумфира като "шампион" – "нищо от това, че мога да издъхна като маратонски бегач", Ирина получава любовта му, когато няма нужда от нея. Победата в това дълго "надбягване в живота" се е оказала пирова. Зад Борис Морев Ирина разбира, че не стои нищо от онова, което като неин "златен мираж" й се е привиждало. Всичко друго, но не и любов може да й даде той. Още при първата им среща след раздялата тя изговаря онова, което винаги е знаела: "Не любовта, а чувството на самотност и страх те тика отново към мене..." И сега той е "студен, непроницаем и сигурен в себе си както в оня есенен следобед, когато се срещнаха за първи път. Нищо не се беше променило у двамата оттогава. Те само почваха отново". Ето как усещането, че е извървян общ път, е унищожено, "другите светове" на Ирина и Борис са осъдени да останат завинаги херметично затворени пространства. "Срещата" между тях е само илюзия, едностранно, еднопосочно и временно е проникването... Наистина липсва *съизмеримост* и дори най-просто усещане за *разбираемост* – "Колко чудна бе тази способност у него да използва хората, без да ги разбира!...". Стигайки до голия връх, Ирина съзира само собствената си безпомощност да слезе долу и да започне търсачеството от самото начало. Другите – са или падини по билото на този връх (мичманът, фон Гайер, Ценкер, Бимби...), или непристъпни за атака от височината, до която е достигнала (Павел Морев).

Зад "Никотиана", опредметения "златен мираж", също не стои нищо. Но Борис Морев няма мъжеството да си го признае, той не спира да поддържа илюзията, че има още и още какво да се завоюва. Напразно, мечтата се е реализирала, върхът е

превзет, прокрадналa се е непомерността и нечовешкостта на амбицията, лъснала е тоталната недостатъчност на въображението, заредено с толкова слаб "мечтателен" потенциал, чието рухване, обаче, да повторим, Борис не може да признае. За разлика от Ирина, която има очи за сторената от самата нея ценностна подмяна и сама разиграва спектакъла по демаскирането на заблудата – чрез иронията-омраза-любов към Борис и чрез иронията-погнуса-омраза към себе си, Борис никога не добива смелост да се погледне отстрани, да достигне до признаването на собственото си нищожество, до мисълта за отказ от така проиграния живот и от самия живот. "Свръхчовекът" Борис се е оказал слаб, неслучайно той е единственият, който умира от болестта си – фон Гайер е убит, Костов и Ирина се самоубиват.

Споменахме в началото за авторската инстанция, която отчита определена тъждественост между така различните Борис и Павел (Стефан)[7]. Точка на съвпадение е *фанатичната* непоколебимост, с която те воюват за своите "други светове". Братята фанатици преследват целта неотклонно и изгарят (Борис и Стефан) или са готови да изгорят за нея (Павел). Те обаче са неподвластни на онова, което придава човешкост и уют – самата загуба на пътя. А да изгубваш пътя, да се луташ, да грешиш, да живееш в самозаблуда и да имаш силата да го разбереш, е онова, което характеризира от библейски времена човека. Смисълът на екзистенцията не е нещо веднъж завинаги дадено, предречено, не е книга (роман за "чужди, недостъпни светове" или за тютюните, или за революциите), която трябва да прочетеш и повториш. Романовото послание залага на онези истини, които се постигат по пътя към "другите светове", а не на онези, които са дадени като в учебник, наготово. Колко невъзможно е човек да преодолее себе си, да се спаси от онова, което му е отсъдено, да избяга от съдбата си. Точно за това се повествува в романите, които Ирина до полуда чете – за

[7] В образа на Стефан е набелязан определен конформизъм. Разминаването между идеологическа и нравствена последователност обаче, за съжаление, не е превърнато в сюжетоизграждащ фактор.

"фалшивите усилия на героите да се спасят от самите себе си". И Ирина, и Борис, въпреки стремглавото изкачване напред и нагоре, няма да успеят да преодолеят земното притегляне, няма да сбъднат себе си като една мечтана и желана другост, като търсено открехване на портата към "другите светове". Просто портата е сбъркана, почукали са на отворена към бездната на изпепеляващите, а не на просветляващите страсти врата, не на тази, която извежда към спасителната Любов.

Разбира се, романът познава и предлага "ключ към Рая", към идеологическия Рай. Там портата може да бъде широко отворена, но и тук трябва да се заплати. Подобно на плебея на Смирненски, и плебеят на Димов, Павел Морев, ще трябва да стане роб на компромиса, да "съчетава идеологичното с приятното", както звучи вълшебната формула през устата на иронично гаврещия се със своя брат Борис в самото начало на второто издание на романа, или, казано другояче, "да съгласуваш личния си живот с онова, което изисква партията", каквато е формулировката в самия край на първото издание, подслушана като мисъл на Павел Морев. Автоцензурата е доловила самоиронията на формулата и я е оттеглила от патетичния Павел, за да се чувства на мястото си у гаврещия се с идеите им Борис. Всъщност, на когото и да се приписва, гаврата в крайна сметка е заложена в съдържанието на самата формула, както и в социалния механизъм, който може да скове във формулност битието на своите герои, който може да откаже смисленост на широко прокламирания "друг свят" на новото време. Навлизайки в най-интимните кътчета на душата, неговите императиви се превръщат в карикатура – ето мечтата на Варвара: "да се види отново спретната и чиста на партийно събрание, с доклад под мишница. Събранията бяха нейната стихия, а красноречието – талантът й".

Ирониятa (имплицирана от автора или привнесена от днешния читател) неудържимо оглася текста на романа, нанасяйки последни щрихи към тъжната история на конструираните в него "други светове" и техните победени завоеватели. Истинските "други светове" са невъзможни за "за-

коните, които сега управляват действителността", те са "*недостижимото*", до което Ирина и Павел само за миг, "въпреки пропастта", са се докоснали. Самата "среща" е отложена за "тогава". Сега действителността не може да събира, може да разделя. Сега Ирина е "жена от враждебния свят".

Впрочем "сега", "преди" и "тогава" имат различна идеологическа активност, поради което се обитават по различен начин от отделните персонажи на романа. За Борис и Павел миналото е мъртва зона, към която се връщат рядко, те са изцяло обвързани с настоящата борба и с изтеглената напред във времето победа. Миналото, спомнянето притежават показателен интензитет най-вече при конструиране образа на Ирина, така както подобна задача при образа на Борис изпълняват очите, погледа, лицето. За Ирина миналото е опора, чиито очертания са призрачни, но все пак налични. Бавното отместване-изместване на спомените бележи различните визуално-чувствени състояния на нейните "други светове". Романите за "чудни задморски страни" са заменени от медицинските списания, а те, на свой ред, от детективските романи. "Идеалният тип за красив мъж" е заменен от Борис, Борис от фон Гайер, фон Гайер от Ценкер..., и накрая – от Павел. "Златистият октомврийски следобед на гроздобера" е онзи контрапункт, в който "някогашният Борис" се оглежда в сегашния – "парвеню", "нищожество, издигнато случайно от жена", "бедно и тъпо животно", "противно влечуго"... "Тайните срещи" при параклиса възвръщат трепета на чувство, което бавно изтлява, заменено от безскрупулна и хладна пресметливост. "Саможивата и целомъдрена весталка на науката" се превръща в "платена любовница", а по-нататък, както настойчиво отбелязват и съпругата на Чингис, и повествователят, в "сянка на жена". И тогава идва следващият спомен, който трябва да възкреси "другите светове" на Ирина, следващата роля, която трябва да опази статуса й на романтичен и чувствен човек – споменът за "оная нощ в Чамкория", чрез който една "осъдена душа" вижда в Павел спасителната "скала, огрята от слънцето". Както става ясно, "другите светове" на Ирина имат многобройни, уловени в

конкретни образи реализации, но винаги имат за свой стожер Чувството, така както "другите светове" на Борис кръжат около Силата и Властта, а тези на Павел – около всичко управляващия Разум.

Според този разум в бленувания от Павел идеологически рай "уродливото", "невъзможното" не може да съществува, там всичко е прекрасно, там е Същото, което е смляло окончателно Другото. Там няма място за „центаври" и „сирени" – всички, които "биха развалили действителността", "просто не бива да съществуват". Но тук и сега "другостта" все пак съществува и както и да се оценява, точно тя е, която поражда "недостижимото", онова, "което изпитахме тогава" (във вилата на Чамкория). Парадоксът осветява за пореден път последната им среща: "И ако аз извърша тази измяна, престават да бъда морално комунист, губя личността си, престават да бъда това, което те развълнува през онази нощ". Очевидно срещата им като равноправни "раз-личности" е пробудила "недостижимото", то е, което вълнува, то е в крайна сметка връзката между техните радикално "други светове". Всяка субординация, всяка йерархичност размазва, помита "другостите", а борбата за тяхното отстояване е тази, която омагьосва читателя, другия "друг" в романа на Димитър Димов.

Иван Иванов
РОМАНЪТ „ТЮТЮН" В ПАРАДИГМАТА НА ШИЗОАНАЛИЗАТА

Организираният през 50-те години на XX век дебат за романа „Тютюн" откроява множество неадекватни и крайно идеологизирани позиции, които за дълго време обременяват и ограничават интерпретаторската активност. За щастие критиката успява да намери верния път за адекватно възприемане на текста и за осмисляне на особеностите на едно сложно художествено произведение, разбунило духовете през годините и подлежащо на нови и нови интерпретации. Смятам, че една от възможните перспективи за интерпретация може да бъде открита в теорията на шизоанализата. Според Тим Уудс шизоанализата прави обстоен анализ на репресивните режими в капиталистическото общество, давайки ни ключове за разгадаване на противоречията в това общество, откривайки нови ориентири за справяне с едипализираната индивидуалност. Авторът обобщава теорията на Дельоз и Гатари по следния начин „Според това схващане социосът или колективната структура, в която живеем е репресивен режим: той организира социална хармония, непозволяваща колективно действие като резултат от рационален дебат, но чрез предотвратяване на индивидуално и колективно желание за съществуване допуска тяхната свобода. „Анти-Едип" е исторически анализ на пътищата, по които желанието е канализирано и контролирано с различни социални режими. Делюз и Гатари теоретизират желание и динамична машина, която постоянно изработва нови връзки и продукти. Разбирайки либидото все пак като флуид и като поток, предшестващ представяне и производство, „шизоанализа", противопоставят всички тези дискурси и механизми, блокиращи потока на подсъзнанието. Обратно на конвенционалната психоанализа Делюз и Гатари настояват желанието да бъде есенциално и твърдят, че то не показва липса на обект

в търсене на изгубена цел. Телата са свързани като желаещи машини, защото машините организират и свързват потоците. Това детериториализирано тяло е наречено „тяло без органи" – тяло без организация, тяло, което се отдалечава от своето социално артикулирано, регулирано и субективизирано в периферна позиция."[1]

Романът „Тютюн" представя конкретен етап от развитието на българското буржоазно общество, но и на глобалния капитализъм, когато става все по-ясно, че социалното производство и производствените отношения са институция на желанието. В този смисъл уместно е да се разгледа романът в плана на неспирно протичащите потоци желания, които осигуряват преноса в социалното поле на либидните инвестирания на икономическото и политическото. Всички герои в романа, независимо от класовите си позиции, са ръководени не от интереса на желаещия индивидуален или колективен субект, а от желанието, което подсигурява удоволствие от сближаването в синтеза на революционното и реакционно инвестиране. От позициите на желанието господстващата класа регистрира власт в едно социално поле, детерминирано в параметрите на икономическото и политическото, но не може да спре несъзнаваното революционно инвестиране на желание в експлоатираните класи. Потоците желание премахват сегрегационните механизми и формират ново поле на взаимодействие и антагонизъм, в което революционните потенциали на потисканите се изравняват с реакционните заряди на господстващите. В този смисъл яростното настояване на критиката да се открои животът на потиснатите като алтернатива за ново структуриране на социалното поле е част от делириума на параноично-шизоидната сближеност на класовия антагонизъм.

Многократно споделяното от критиката точно наблюдение, че в романа няма любов и рождества, трябва да допълним и с това , че в него няма и секс. Героите са асексуални, а егото

---

[1] Woods, T. Beginning Postmodernism. New York, 1999, p. 33

сублимира във властовите регистри на колективно преразпределяното желание. Възможните сексуални сцени с лекота са загърбени от автора, а самата сексуалност е потискана още в предсъзнаваното или отведена в периферията на едно социално производство, което се реализира отвъд регламентите на семейната инстанция. Сексът не може да бъде предмет на художествено изобразяване и не може да бъде нито причина, нито резултат за личностна деградация. Като импликация на креативно либидно инвестиране на желаещо производство, сексът в романа е невъзможен нито в групата на властимащите, нито в групата на потиснатите. Параноично реакционният полюс и шизоидно революционният се изравняват, а героите в хода на повествованието започват да губят индивидуалните си белези, заживявайки с груповата си идентичност. В началото на романа, когато и Борис и Ирина са представители на подчинената група, но с интереси извън групата, те заявяват своя многостранен човешки потенциал, който много бързо е пожертван в амбицията за вклиняване в йерархичния модел на властимащите. Преминаването към властимащите започва с напускането на дома и дистанцирането от едипалната триада. Съвсем ясно е показана не само скъсаната връзка със семейството , но и невъзможността му да осъществява делегираната му функция на социално производство. Осъществява максимално сближаване на желанието на групите – субекти и подчинените групи, които осъществяват по сходен начин либидните си инвестирания, за да останат в пълна физическа и душевна безпомощност или в умопомрачението от едно илюзорно фантазмено желание, което само по себе си генерира новите форми на тоталитарно господство и личностна безпътица. Казано с думите на Дельоз и Гатари „Едно несъзнавано инвестиране от фашистки или реакционен тип може да съществува съвместно със съзнателно революционно инвестиране. Обратното, може да се случи /макар и рядко/ едно революционно инвестиране на нивото на желанието да съществува съвместно с едно

реакционно инвестиране, следващо някакъв съзнателен интерес."[2]

От такава позиция дистинкцията положителни-отрицателни герои се релативизира, а обвиненията на критиката, че отрицателните герои са опоетизирани и за тях авторът пише с откровена симпатия, губят характера си на сериозно аналитично наблюдение и се превръщат в каламбур с откроена идеологическа окраска. Самият Димов в отговора си при обсъждането на романа „Тютюн" категорично заявява: „Аз нямам убеждението, че съм превърнал отрицателните герои в положителни и съм „опоетизирал" живота им. Хората не могат да ни се струват симпатични и опоетизирани само заради това, че са красиви, добре облечени, живописни или с приятни маниери. Това е възможно само тогава, когато човекът, който възприема, има ограничен жизнен опит или е съвсем повърхностен."[3]

В романа няма положителни и отрицателни герои, а сложна палитра от образи и характери, които се вписват в обществените механизми чрез делириума на параноично шизоидната сближеност, в подчиненността от играта на либидото, защото „от гледна точка на либидното инвестиране няма особена разлика между един реформист, един фашист, понякога дори някои революционери, които се разграничават единствено предсъзнавано, но чиито несъзнавани инвестирания са от еднакъв тип"[4]. Деградацията на личността се превръща в симптом за деградация на групите, а от там и на цялото общество.

В никакъв случаи не можем да обвиняваме Димов, че е представил схематизирани герои, точно обратното, той умело е пресъздал автоматизираните стереотипи за производство на желанията в сложна конфигурация от специфични модулации, срещи и разминавания, които препотвърждават близостта на привидно антагонистичните групи. Това е и доказателство за проникновеното усещане за промените в буржоазното общест-

---

[2] Дельоз, Ж. Гатари, Ф. Анти-Едип. С., 2004, с. 141

[3] Вж. Димитър Димов // Янев, С., Колева, П. С. Атлас на българската литература: 1944-1968, ИК-Жанет45, 2006, Пловдив, с. 109

[4] Дельоз, Ж.Гатари,Ф. Анти-Едип. С., 2004, с. 482

во, което болезнено изживява кризата на промененото поле на социално господство. В този смисъл тезата за деградиралата буржоазия и установяването на нов социален ред е твърде проблематична. Става въпрос за криза, която се изживява и преодолява в глобален мащаб, а в национален се поставя началото на дългогодишна агония в реконфигурирания социален ред. Всички герои, които от позициите на потиснатите заявяват своята революционност от гледна точка на класовия интерес, от гледна точка на либидните инвестирания остават под властта на деспотична и тоталитарна структура, която обезличава индивидуалното желание. Всъщност личностите и индивидите постепенно се разтварят в романа, трансформирайки се във функционални множества, които се противопоставят спрямо класовия интерес и либидните инвестирания. Светът на буржоазията в своята свръхазовост достига до стадия на смачканото желание, невъзможността за производство на желанието, до невъзможността за креативни либидни инвестирания. В стремежа си да удържи йерархията и могъществото в съществуващия социален ред властващата група сама вкарва в системата умъртвяващи елементи чрез нарцисизма и апатията. Попадането във властта на смачканото желание, което извиква деградацията и обезличаването, не може да бъде нито полово, нито класово детерминирано.

Човешкото всъщност е сведено до измеренията на желаещата машина и тялото без органи, а потоците желание формират новата аксиоматика на интереса. Желанието е подчинено на автоматизирания стереотип за производство, в който изчезват традиционните критерии за човешко поведение, а с това и утвърдените нравствени стойности.

Романът илюстрира сложната и противоречива същност на социалното инвестиране, което се осъществява в колебливостта и непостоянството в протичащите потоци желание, които създават възможности за постоянно преминаване от една група в друга и в крайна сметка изродеността като еквивалент на тялото без органи, отвеждащо отвъд идеологията, достигащо до желанието като желаещо производство, на което се подчиняват и герои като Ирина и Борис или Костов и Фон Гайер,

както и представителите на революционната група като Павел, Лукан или Динко. Нито една от групите обаче не успява да осъществи пренос на социално производство, което да гарантира значимостта на целите и интересите. Всичко това илюстрира и кризисния етап от националното развитие, когато властимащите вече не са способни да реализират социално инвестиране, а групата на революционерите още не е взела властта, но живее с илюзията за могъщество, с едно фантазмено желание, което смазва желаещото производство.

Романът "Тютюн" е художествено изображение на националния живот непосредствено преди и по време на Втората световна война. За кратък период от време са разгърнати множество взаимно преплитащи се сюжетни линии, представени са различни класи и индивидуални образи. Без да бъде типично епически роман "Тютюн" съдържа множество епични елементи, които се съдържат в широко мащабното пресъздаване на историческата драма, на историческия сблъсък на две идеологически системи. На фона на протичащите социално-политически промени са представени индивидуалните драми и конфликти, въплътени в сложни и противоречиви характери. Много от героите на Димов, подобно на героите от другите му романи, са водени от изпепеляващи страсти, които не успяват да овладеят и споделят, и които в крайна сметка ги обричат на самота. Герои като Ирина и Борис, Фон Гайер или Костов живеят със своята фаталистична отдаденост на идеалното, с желанието и амбицията да променят света според собствените си представи за чест и достойнство. Това изисква вклиняване в йерархиите на властта, където групите се свързват като желаещи машини, за да организират потоците желание. Борис е воден от огнената и обезличаваща страст на парите и властта, и докато в началото това може да бъде разчетено като комплекса на бедния и желанието му да надмогне собствената си социална детерминираност, то в края героят е изправен пред ужаса на невъзможността да властваш над себе си, пред пълната идентичностна редукция. Желанието да властват над хората и нещата води Димовите персонажи до кризата на обезличаването. Снобското високомерие ги превръща в

егоистично отдадени на себе си хора, които в крайна сметка загубват себе си и всичко, което са имали. Ирина преследва призрака на мечтата за нов живот, далече от родния патриархален свят, отдадена на академична кариера. И двамата герои са твърде близки в желанието си да зачеркнат своето миналото, попадайки под властта една фикс идея, откроваща проективите на бъдещето в тоталната дистанцираност от семейството. Борис е обсебен от амбицията да властва, да подчинява, комплексът за бедност и несигурност активира съсредоточеността в пряката цел в името, на която са пожертвани всички ценностни критерии за човешко поведение. Той открито презира баща си, докато Ирина прекарва целия си живот с травмата от прекъснатите връзки с дома, дистанцирайки се от родното, патриархално близкото, сигурното, тя заживява с тягостното чувство на вина. Поривът й към корените, родовият инстинкт е в постоянна конфронтация с желанието да формира и отстоява своята идентичност в атмосферата на големия град. Блестящият аналитизъм на Димов е успял да проникне дълбоко във вътрешния разпад на личността и да го противопостави на сложната и злокобна обществено политическа ситуация. Освободен от властта на семейството като тиранична едипална структура, индивидът е подчинен на потоците желание, противящи и прекъсвани, но осъществяващи връзката на обективираните индивидуалности – телата без органи, които са безплодни и неконсумируеми. Човешкото е отведено в регистрите на безформеното, на изроденото, на тялото без образ като знак за анти-производство.

Ако използваме теорията на Дельоз и Гатари може да определим героите като изгубващи компетентност в управляването на притежанията си. Тук не става въпрос само за представителите на буржоазията, която след като създава икономическия и политически фундамент на нацията, изчерпва потенциала си и заживява в делириума на ужасяващото предчувствие за икономическа и морална гибел. В края на живота си Барутчиев, татко Пиер, Борис, Ирина, Костов – всички по един или друг начин усещат своята нищожност, своята непригодимост към новата ситуация. Трудно обаче бихме приели "Тютюн"

като роман-възмездие за историческите грехове на буржоазията, защото светът на героите революционери, борците за новия свят, е заразен също от вируса на патологичната обремененост. Много от героите, които представляват социалните низини, загиват не с трагизма на вътрешната разруха, а със съзнанието за естествен край, подчинен на идеала. Тоест колективистичните цели и интереси оживяват своята разумност в предсъзнаваното, за да разкрият лудостта, която бележи параноичната отдаденост на чувството да бъдеш притежаван. Различните социални прослойки попадат по различен начин под властта на желанията и страстите, които маркират интересите на групата. Параноята е ориентирана към тялото на капитала – парите или революционното тяло като форма на могъщество и стадност. Героите в романа се отдават на желанието, за да попаднат в механизмите на смачканото желание. Особен интерес представлява образът на Лила, който е определян от критиката като един от малкото неуспехи на Димов. Неоснователни са упреците, че образът е схематичен, повърхностно изграден, всъщност Лила е образ-модел според терминологията на Лорънс. Тя е водена от озлоблението на бедността и жаждата за богатства, но за разлика от Борис Лила се стреми към колективистично преразпределяне, отдадена е безусловно на борбата си и отстранява всичко от пътя си, което би могло да накърни идеала й. Отдадеността на погубващата страст да бъдеш притежаван и да притежаваш, да доминираш над подчинените групи, от които сам си част, всъщност изличава всичко човешко. Интимният избор не съществува, а любовта е форма на параноична преданост на институцията. Лила категорично се разделя с Павел без вътрешна борба, защото силата на идеята е приглушила човешкия инстинкт, тя избира Лукан не като мъж, а като лидер на организацията, която инвестира и преразпределя либидиналните енергии в предсъзнаваните цели и интереси на колектива. Тези цели и интереси обаче трябва да бъдат завоалирани, кодирани, представени като общи, те са и остават единствено партийни. Някои критици вярно подчертават, че и Лукан и Павел трябва да се разглеждат като образи символи на идеята. Според мен те са симулакруми "про-

изводни от една социална съвкупност", а желанията и страстите в целия роман са не само разрушителни, те са реакционни или революционни указатели за деконструираната Азовост. Или ако се позовем на шизоанализата, романът репрезентира двуполюсното социално либидно инвестиране, реакционно параноичното и революционно шизоидното. С романа си Димитър Димов осъществява едно изпреварващо теоретизациите художествено единство, в което историческите и социално-политически пластове на разкриване са накъсвани и пресичани от разпада на индивидуалното. Оттук и адекватното интерпретиране на романа като експликация на болестта. Особено интересна е позицията на Валери Стефанов в статията "Римският път /Руини и болести в романа "Тютюн". Авторът подчертава, че "Любовта е сила, която отчуждава телата от самите тях, превръща ги в непослушни инструменти, в автоматизирани подобия на човешкото"[5]. Една от заблудите за романа е всъщност, че той представя два коренно различни свята като перспектива за бъдеще, света на загниващата буржоазия и този на новите господари. Всъщност романът илюстрира невъзможността потоците желание да бъдат овладени или пък стопирани. "Тютюн" е роман за деградацията, за разпада на обществото, личността и класата, но това е и роман за невъзможността да бъде подсигурено новото статукво, да бъде осигурено монолитното единство на новия социален ред, без навлизането на принципите на тоталитарен контрол и диктатура. В този смисъл „Тютюн" е и едно пророчество за случилото се в националния ни живот след 9 септември 1944 година, както и безспорно потвърждение на тезата на Дельоз и Гатари за изравнените реакционно параноични и революционно шизоидни потенциали.

---

[5] Стефанов, В. Римският път (Руини и болести в романа "Тютюн"). // Стефанов, В. Творбата - място в света. С., 2004

Емилия Алексиева

ОБРАЗЪТ НА БОРИС МОРЕВ. ИЗБОРЪТ

Хиляди страници са изписани за романа „Тютюн" на Димитър Димов. В тях по различен начин и от различен ъгъл се изследват проблемите в него. Той може да бъде прочетен като роман за историята и човека в нея; като творба за любовта – възможна, но несъстояла се; за болестта и нейните метаморфози; за разрухата на личността; за чуждото присъствие (В. Стефанов). Биха могли да се потърсят скрити кодове в текста, които да се дешифрират, с което да се разшири полето за изследване, както и да се установят допирни точки с познати литературни модели.

Аз бих искала да видя образа на Борис Морев през призмата на *избора* – ключов проблем, чрез който той се осмисля и разбира. Този въпрос по своята същност е *екзистенциален* и е детайлно разработен от Киркегор в неговото изследване „Или-или". Там той разграничава три стадия във философията: естетически, етически и религиозен. В най-общ смисъл естетическото е сферата на *чувствата*; етическото – на *волята*, а религиозното – на *вярата*. Според Киркегор изборът *ИЛИ-ИЛИ* превръща индивида в *суверен*. Човекът, който живее естетически, очаква всичко да дойде отвън, а онзи, който живее етически, създава навсякъде *задачи*. Той има опорна точка, за която се държи здраво и която е той самият. Така животът му дава възможност да решава дилеми – или-или. Изобщо, етическият човек е синоним на *избиращия човек*. Тук обаче възниква проблемът за това, че се избира между доброто и злото и той прераства в проблем за различаването на едното от другото и за предпочитанието, т.е. за нравствения критерий на човека.

За да допълним философската основа, на която стъпва анализът на образа на Борис Морев, бих искала да припомня казаното от друг голям философ – Юнг, в неговата книга „ЕОН": „Психологията не знае какво е добро и зло само по себе си; за нея това са само преценки на отношения: добро е това, което от

дадена гледна точка изглежда подходящо, приемливо или ценно; зло – съответно противоположното."[1] И по-натам: „Да се разкрасява злото, няма смисъл, това се прави само заради една измамна сигурност. Човекът е способен на неизмеримо зло и както показва човешкият опит, злодеянията са толкова реални, колкото и добрините, т.е. душата е, която неволно изрича разграничаващата преценка. Единствено за несъзнаваното не съществува добро и зло." „Днес повече от всякога е важно човек да не пренебрегва опасността от злото, което се таи в самия него. Настоявам само, че в сферата на нашия опит бяло и черно, светлина и мрак, добро и зло са еквивалентни противоположности, едната от които винаги предполага другата".[2]

Изборът на главния герой Борис Морев в романа на Димитър Димов не е случаен, а осъзнат и добре премислен. Образът търпи развитие и в неговия ход писателят показва как онова, което в началото *изглежда* като нещо добро, разрушава напълно живота на самия Борис и на всички около него.

Бедността, в която той израства, е грозна и унижаваща човешкото му достойнство. Бащата е учител по латински, по прякор Редингота – обект на подигравки в градчето. Неговата ретроградност, ограниченост и вманиаченост тровят обстановката в семейството до такава степен, че синовете му не желаят да се прибират у дома си, където избухват непрекъснати скандали. Фигурата на бащата деспот, който непрекъснато налага своята воля, без да се интересува от чуждото мнение, подценяването на способностите, които имат децата му, и страхът, който изпитват от него, са едни от най-важните аргументи на Борис да иска с всички сили и на всяка цена да се измъкне от този ад. Това е скъсване не само със средата, която го потиска, но и с модела на поведение на бащата, който ежедневно му напомня на кого не иска да прилича. Майката е мила и добра – обичана от синовете си, но абсолютно неспособна да защити и себе си, и тях от тиранията на своя мъж. Всичките мечти на

---

[1] Юнг, К. Г. ЕОН: Изследвания върху символиката на цялостната личност. София, 1995, с. 62.

[2] Пак там, с. 63-64.

Борис са свързани с това, как да влезе в света на богатите. Ето какво казва той на Ирина при тяхната втора среща:

- Когато човек няма пари или е неспособен да ги спечели, намира изход в идеологията на комунистите. Братята ми се утешиха именно по този начин.

- Ти говориш постоянно за пари... Баща ти трябва да е много беден – съчувствено забеляза тя.

- Да, варварски, ужасно беден!... – високо и натъртено произнесе той. – Впрочем това е известно на целия град. Ние постоянно дължим суми на разни бакали, хлебари и месари в града. И затова едва ли има нещо, което мразя повече от бедността.[3]

Семейната среда не е единственото място, където Борис не се чувства добре. Той не се вписва и в провинциалната еснафска среда: „Той престана да мисли за нея, когато излезе на главната улица, и се разгневи на тълпата, която му пречеше да върви. По тротоарите се движеха самодоволни търговчета, сполучили да разработят някое дребно предприятие, лениви държавни чиновници, току-що излезли от канцеларите, провинциални франтове с модни дрехи и отегчени лица, девойки с миловидни главички, но с пълни крака. И всички тия хора се блъскаха, хилеха и поздравяваха, като че излизането по главната улица през часа на модната разходка беше върховната цел на живота им. „Гадна тълпа" – помисли той с отвращение, ядосан от навалицата, която го блъскаше и принуждаваше да върви на зиг-заг. Нима не би продал душата си, за да изплува над тая сган?... Той отдавна беше решил да я продаде, но липсваше добър купувач и това го отегчаваше. Даваха му много ниска цена. Предлагаха му да стане полицейски агент, селски учител, помощник-аптекар, касиер в кино и дори любовник на една възрастна жена. Всичко това той отхвърли спокойно, без възмущение, като дребни оферти, които не заслужават внимание. Естествената му злъч към света, натрупана от бедността, не се дразнеше от нравственото падение, а само от нищожността на възнаграждението. За дребните, но почтени службици той знаеше, че щяха да го изхабят, а полицейски агенти и платени любовници на жени ставаха само умствено осакатени глупци.

---

[3] Димов, Д. Съчинения. Т. 2. София, 1974, с. 21.

Ала все пак той трябваше да почне нещо и като захвърли гимназиалната си диплома, постъпи в един тютюнев склад. И тук пред него блесна за пръв път златният мираж на тютюна. Тук му се стори, че със своя ум и презрение към хората можеше да властва над тях."[4]

В този доста дълъг цитат Димов показва на читателите *логиката* в избора на своя герой Борис Морев. Това е неистовият стремеж да се измъкнеш от затъпяващата провинциална посредственост, от лишенията, от житейската обреченост да останеш на социалното дъно. Това е човешкият порив да постигнеш нещо повече, защото желанието е подплатено с възможностите, които дават силната воля, знанията и не на последно място – липсата на скрупули. Те биха били пречка в света, към който средният син на Редингота се стреми. Неговата амбиция се подклажда и от факта, че в недостъпния свят на едрия капитал има както могъщи хора – изискани и мълчаливи, така и случайно попаднали парвенюта– поразяващи със своя шум и простащина – „груби и безогледни като джамбази по панаирите, но успели да станат собственици на петдесет или сто милиона".[5] Тогава защо един млад човек с погъвкави отношения с околните, с остра мисъл и силна воля да не постигне поне същото, ако не и повече? Димов пише: „По цели нощи той разсъждаваше върху това и тютюнът се превърна в огнена мечта, която изгаряше въображението му."[6]

Така писателят изгражда образ на човек със силна воля и доминираща една страст – към печелене на пари и съпътстващата ги власт, което може би дори е по-съществено. Мисля, че тук е удачно да се прокара паралел между Борис Морев и отец Ередия от „Осъдени души". В своето изследване "Романите на Д. Димов. Начало на нов художествен синтез" Лидия Симеонова отбелязва, че и двамата герои се отличават със своята "нечо-

[4] Димов, Д. Цит. съч., с. 23.
[5] Пак там.
[6] Пак там.

вешка енергия и дива самотност".[7] Това поражда съчувствие у читателя и поставя някакъв романтичен ореол на този персонаж. С тези качества, които Борис Морев притежава, не би могъл да съществува в баналното ежедневие, което провинциалното градче би му предложило. Властта, към която се стреми, го кара да руши всичко, което би му попречило. В битката на живота си няма да допусне нищо да го разколебае. Затова се отказва от любовта към Ирина и от естествените връзки със семейството си. За избрания път Борис заплаща много висока цена. В посоченото изследване се казва, че героят на Димов е, цитирам: "отрицател на красотата" и "циник с идея-фикс – златните миражи на "Никотиана", но в огромните му усилия липсва смисъл и цел".[8] Текстът на романа опровергава този извод. Напротив, мечтата му да бъде част от света на богатите се реализира именно защото той полага неимоверни усилия, за да се докаже. Женитбата му с Мария става, след като е убедил стария Спиридонов в качествата си и в ползата, която "Никотиана" би имала от неговата работа. Самият той преди това приема длъжност в "Никотиана", която е ниско платена. Оказва се, че е постъпил правилно. Именно в тютюневите складове той вижда всички нередности, всички пропуски, кражбите на майсторите; усвоява на практика наученото от немските книги за тютюна, които чете. "Той осъзна за хиляден път, че всички го мразеха – и директорът, и чиновниците, и майсторите, и работниците, но късно се сещаха да му пречат. Всички усещаха болезнено превъзходството му на способен човек. Каквото предричаше – излизаше вярно, каквото намисляше – свършваше добре, каквото кажеше – удряше силно и на място. Директорът отхвърляше инициативите му, но после ги провеждаше, за да ги припише на себе си. Майсторите го ругаеха, но му се подчиняваха. Той сякаш бе роден, за да преуспее в света на тютюна. Наистина Борис беше лишен от топлите и сърдечни качества на обикновените човеци, но светът на тютюна

---

[7] Симеонова, Л. Романите на Д. Димов. Начало на нов художествен синтез. София, 1999, с. 60.
[8] Пак там.

не се интересуваше от това. Студеният закон на печалбата търсеше и издигаше тъкмо такива хора."[9]

Има критически изследвания, в които се прави паралел между романа на Димов и вълшебната приказка. Аналогията се търси в мотива за женитбата на умния, но беден младеж и царската дъщеря. Докато се достигне до щастливата развръзка, той минава през трудни изпитания и се справя не без чужда помощ. Димовият роман може да се анализира и като приказка с отрицателен знак. В него никой не е щастлив. Героите преминават през изпитанията, страданието и самотата, докато се саморазрушат отвътре и завършат трагично живота си.

Друг мотив от вълшебната приказка е този за *тримата братя* (вариантите са много). Според схемата най-често вниманието е съсредоточено върху съдбата на най-малкия, когото обикновено пренебрегват и смятат за глупак. Независимо от добрината си, а може би и благодарение на нея, той се справя с коварството на другите двама братя и успява да получи онова, което животът му е приготвил като награда. Този мотив всъщност съществува и в Библията (Йосиф и неговите братя).

Димов пак нарушава приказната схема, като я *променя*. Главният герой Борис е *средният* брат. В приказката най-често този персонаж е бледо копие на големия брат, следващ и повтарящ неговите действия. Димов разменя ролите. Най-малкият - Стефан, е в ролята на средния, т. е., опитва се да бъде като големия си брат Павел – комунист. За тази дейност той няма нито физически, нито морални качества. С тънка ирония авторът пише, че героят му се прибира в новия богат дом на родителите си, за да се нахрани и наспи. Умира нелепо, след като вече се е разкаял и е съжалил, че се е захванал с нещо, за което няма сили. И в този случай приказката се разрушава. Борис успява като малкия брат от приказката, но и той завършва трагично. Победата над живота е *временна*.

Бих искала да обърна внимание върху една теза, която също битува сред литературните критици, а тя е, че Борис Морев е образ на *парвеню*. Тази констатация съществува в

[9] Димов, Д. Цит. съч., с. 52.

текста на романа. Така изглежда той през погледа на умиращия от туберкулоза Барутчиев. Фактът, че Борис идва в елита на големите търговци отвън, от низините, не е достатъчно основание за подобна характеристика, защото и големите "играчи", "акулите" признават качествата му. Парвенюто е плод на обстоятелствата и почти никога не разчита на своя труд и своето можене. След смъртта на татко Пиер Борис утроява парите му, а не ги разпилява, както би направило едно парвеню.

Романът "Тютюн" поражда и асоциации с творбата на Джон Брейн "Път към висшето общество". Точно неговият главен герой Джо Лемптън е истинското парвеню. Това е тема на самостоятелно мое изследване и затова тук само ще маркирам основните разлики между двамата устремили се към върховете на живота мъже. Описанието на малкия провинциален град Дафтън прилича на провинциалното градче, изобразено от Димов. Реакциите на Джо и на Борис са сходни, но докато героят на Брейн е обсебен от мисли за скъпите вещи, за лукса, който би могъл да има, Борис се интересува от *играта на много пари* и от властта, която те дават. Той използва лукса, но сякаш *не го забелязва*. Джо завижда на преуспелите. Това чувство е чуждо на Борис. Той е убеден, че има качества и че мястото му е сред елита. Докато героят на Димов работи за себе си, този на Брейн заема скромна служба в общината. Борис може, а Джо – имитира можене. И още нещо – той цинично и предварително "набелязва" богатата Сюзън като трамплин към богатството. Женитбата на Борис и Мария не е негово предварително решение. По-скоро тя го забелязва и оценява. Тази кратка съпоставка всъщност ни показва разликата между истинското парвеню и Борис Морев.

Темата за устрема на обикновения човек към върховете на обществото присъства в цялата западноевропейска литература от XIX век. Това е и начин да се възстанови нарушената социална справедливост. Тук е мястото да се засегне въпросът за идентичността със средата, за идентичността на героя със самия себе си. Той е особено важен при образа на Ирина, която осъзнава своята "другост" и страда дълбоко. Борис остава верен на природата си и в новата среда, в която попада. Всъщност той

дори не се пита: "Тук ли е моето място?" Изборът, който прави, и целта на живота му изключват подобна дилема.

Димов не просто проследява възхода и падението на героя си, а търси психологическата обосновка на постъпките му. Писателят е успял да покаже градацията на целта, към която той се е устремил с всички сили. В началото това е човешкият порив да не останеш на социалното дъно, защото потенциалът за нещо повече е налице, въпреки че той е доста едностранчив. Всичките усилия и умения на Борис са в сферата на производството на тютюн и на търговията с него. Читателят никъде не получава информация, че героят има някакви други интереси. Тази негова страст и енергията му са толкова огромни, че заобикалящите го просто не се замислят върху това, колко скрито нещастен е той и колко е голяма празнотата в душата му.

Преценката на Мария за Борис и романтичните мечти на влюбената в началото на връзката им Ирина много си приличат. Борис привлича вниманието им именно защото е упорит, можещ човек и главното – по нищо не прилича на раболепните и посредствени младежи, които срещат в живота си. "Мария притежаваше способността да прониква в хората изведнъж по мигновените промени в израза на лицата им, по неуловимото трептене на погледа и гласа им. Тъжната необходимост да приема всекидневните притворства на хората, между които живееше, я беше научила на това. Значи, този младеж беше уволнен. Но нищо в личността, в говора и лицето му не показваше, че това уволнение се дължеше на неспособност, на леност или на долно мошеничество. Той изглеждаше само честолюбив, премного честолюбив и уверен в качествата си, за да понася заповеди или да бъде дребен чиновник във фирмата, за какъвто го издаваше износеният костюм, и търпеливо чакаше. Тази увереност в себе си беше отпечатана в израза на лицето му. Тя беше някак остра, нетърпелива и едва ли се харесваше на шефовете му."[10]

Тя разбира, че той притежава сила, решителност и стоманена воля, подчиняваща другите. Борис се превръща за нея в

[10] Димов, Д. Цит. съч., с. 73.

мечтания мъж, търсен и очакван. Така го възприема и Ирина. Всъщност и двете жени го идеализират, защото го обичат. Същите „полезни" за бизнеса качества съзира у него и татко Пиер, като го нарича „студен и предпазлив хитрец". Неистовият стремеж на двамата към печалбата сближава образите.

Ако насочим наблюденията си не към философската, а към психологическата основа, върху която Димов гради характера на Морев, бихме могли да приложим част от разбиранията на един от учениците на Фройд – Алфред Адлер. Според него зад преувеличения стремеж да бъдеш пръв пред всички останали се крие потиснат „комплекс за малоценност" и подобно поведение има компенсаторен характер. Страховата невроза, която се развива като последица, е естественият резултат.[11] Има още един любопитен детайл: според учения подобно поведение е типично за хора с по-нисък ръст – точно какъвто е Борис Морев.

Така както той и цялото му семейство са живели, съсипвани от тиранията на бащата, по същия начин си поставя за цел да властва над хората, да се чувства силен и значим, решавайки, че е по-важно да се страхуват от него, отколкото да го уважават или обичат. Оттук нататък всичко в неговия живот тръгва „нагоре" във финансов и „надолу" в морален смисъл. Както пише Цв. Тодоров: „Да бъдеш чудовището, злодеят, предполага обаче, че от теб се боят и със самия си страх те признават."[12]

Оформянето на образа, на неговата характеристика, избистрянето на мотива за избора на Борис идват и от реалните прототипове, които писателят е използвал. Той влага в него немалко от чертите на известни търговци на тютюн, за които подробно му е разказвал неговият втори баща. Сред тях са Георги Чалбуров, Жак Асеов, Таквор Такворян и др. Тази връзка с живота прави образа на Борис Морев много по-убедителен.

Психологически много вярно Димов е показал, че зад маската на цинизъм и жестокост, която Морев си слага, особено ко-

---

[11] Вж. Адлер, А. За нервния характер. София, с. 261. Забележка: В книгата не е посочена годината на издаване.

[12] Тодоров, Цв. Живот с другите. София, 1998, с. 107-108.

гато общува с обикновените хора, се крие не само нравствената му деградация, но и неговата отчетливо проявяваща се *социопатия*. Той е човек, за когото усещането за мярка, и особено за добро и зло, не съществуват. В съзнанието му те са напълно размити. Най-страшното е, че, зает с печеленето на пари, дори не забелязва, че е престанал да живее и да чувства. Борис изоставя Ирина; използва Мария, захвърляйки я като ненужна стара вещ, когато се разболява; става причина за смъртта на по-малкия си брат; съсипва майка си от мъка; превръща чистото и благородно момиче в любовница на фон Гайер – пак заради огромните пари на „Никотиана", сякаш е продал душата си на дявола.

Алкохолизмът, лудостта и жалката му смърт са високата цена, с която заплаща за своя избор и издигане. Всъщност той живее в постоянен страх – от възмездието. Човешкото равновесие изчезва, както пише Кр. Куюмджиев: „Съдбата на Борис Морев е главният му аргумент (на Д. Димов – б.м., Е. А.), с който ще докаже, че човек не може да понесе морала отвъд доброто и злото и пак да остане човек."[13]

Тончо Жечев прави много точно заключение, че „Всеки герой на Димов освен сам за себе си съществува и у някой друг като възможност, като степен и граница на собствената му деградация. И този втори герой ще се появи тъкмо в момента, когато недвусмислено трябва да се разголи първият, да се снеме неговият романтичен плащ, неговата луциферовска маска."[14] Така Борис се слива в своето отвратително пиянство, в агресивната си лудост и бълнуването в съня на смъртоносната треска с жалкия джебчия Бимби. Гротескно изглеждат предсмъртните опити на Морев непременно да сключи сделка с Кондоянис. Богатството му не може да го спаси от болестта, от разложението – духовно и физическо.

---

[13] Куюмджиев, Кр. Героите на Д. Димов. Профили в черно и бяло. София, 1966, с. 61.

[14] Жечев, Т. Очерци по история на българската литература. София, 1979, с. 176.

Той е направил своя избор – останал е съвсем сам с илюзиите, с мегаломанските си проекти, скъсал е всичките връзки с любимата Ирина, унищожил е собствения си брат, станал е причина за бедността и страданията на много хора. Чувството му за вина идва късно и вече не служи за нищо. Краят му е жалък – в чужда страна, в хотел, оплакан от една истерична уличница, сякаш никога не е имал дом – станал е богат, но е останал много беден.

Естествено, анализът би могъл да има и други варианти, включващи поетиката на образа, но тук ми се искаше да акцентирам повече върху философската основа на проблема и да се опровергае максимата, че „целта оправдава средствата".

Анна Свиткова
„ТЮТЮН" – ОТ РОМАНА ДО ФИЛМА

Димитър Димов издава първия си роман „Поручик Бенц" през 1938 г. Въпреки немалкото ласкави отзиви за него, той остава недооценен от критика и читатели, а авторът му – непознат. Вторият роман – „Осъдени души" – е публикуван през есента на 1945 г. и носи пълно литературно признание на своя автор. Читатели и литератори с огромен интерес очакват следващия му роман – „български" и „индустриален".

„Тютюн" е отпечатан през декември 1951 г. и нищожно малкият му тираж /4 хиляди бройки/ просто се „изпарява" от книжарниците. Следва одобрението на читателите, унищожителното отрицание на критици и писатели по идеологически съображения, одобрението „свише" от Вълко Червенков, Димитровската награда и упражнената по този начин принуда върху автора да преработи романа. Втората допълнена редакция е издадена през пролетта на 1954 г. вече в 20 хиляден тираж. Започват преводи – на словашки, полски, унгарски, руски, китайски, румънски, немски и т. н.

При този всестранен интерес, при създалия се шум и разиграли се драми около утвърждаването на произведението, при наличието на високи художествени достойнства в него – епичност на сюжета, висок драматизъм в героите, перфектен и силно въздействащ диалог – няма нищо странно в това, че Студията за игрални филми много бързо решава да го филмира. От този момент започва одисеята на филма „Тютюн", която ако не е толкова шумно-скандална като историята на романа, то пък е отчайващо продължителна и творчески драматична за автора.

За самото заснемане на филма, за твърдата позиция на Димов при избора на актьори, за трудностите при намиране на изпълнителка на ролята на Ирина, за успехите на филма, за овациите, с които е посрещната Невена Коканова на фестивала в Кан през 1963 г. – вече е писано многократно. Сега ще разгър-

нем документацията, запазена в музея на Димов, проследяваща авторовите мъки по написване на сценарий, задоволяващ художествено и идеологически сценарната комисия.

Първият договор между Студията за игрални филми и Димитър Димов е сключен на 3 март 1954 г. и задължава автора да предаде завършения сценарии до 1 февруари 1955 г. Димов по природа и възпитание е много отговорен, дисциплиниран и точен човек и за да не изпълни договорените си задължения, явно е имал сериозна причина. Каква? Документите мълчат. Можем да предположим, че и той и Студията са изчаквали официалната реакция по втората редакция на романа. На 2 февруари е изработен анекс към договора, който удължава срока до 1 юни 1955 г.

Явно Димов е имал готовност с текста, защото още на 14 февруари предава първия вариант. Отговор на сценарната комисия получава след седмица. Направени са доста справедливи забележки като: романът е механично съкратен, накъсан на части и епизоди; героите са обеднени; дори и диалогът е слаб и еднообразен. Ако зрителят не е чел предварително книгата, не би разбрал много от филма. Отрязана е началната част на романа: градчето, зараждането на любовта между Борис и Ирина, неговото главоломно издигане. Филмовият разказ започва от следването на Ирина в София и срещата й с Борис в ресторант „България". С няколко изречения в диалога е загатнато старото им познанство. Съдбата на много герои е променена: Макс загива като парашутист, фон Гайер си заминава за Германия, Ирина се самоубива в София. Интересни са опитите на автора да използва музиката / Шопен, Вагнер/ за символни внушения и за преход от една тема в друга.

Сценарната комисия е доволна от образите на положителните герои, но намира че отрицателните са твърде обеднени и схематизирани. Оценките за романа бяха точно в обратна посока.

Вторият вариант на сценария липсва като отделен документ в музейния архив. Информация за него получаваме от протокола на сценарната комисия от 29 април 1955 г., както и от ръкописните работни бележки на автора, поставени между

страниците на първия вариант. „Тютюн" застрашително започва да не прилича на себе си. Липсват Беломорския сюжет и сражението на партизаните при гарата. Костов е почти нов герой - отявлен англофил, арестуван и убит от немците (неизвестно защо). Борис бяга в Турция. Ирина след тригодишна любовна връзка с фон Гайер разбира, че той е шеф на Гестапо в България. Съкрушена е, отказва да замине с него в Германия и се самоубива. Трупът й е намерен от Динко (значи той остава жив) и Лила.

Третият вариант и протокола на комисията за обсъждането му са с една и съща дата – 6 август 1955 г. Сюжетът продължава да се изменя, а героите се „ обогатяват" с нереални - романтични и шпионски – биографични детайли. Павел участва в гражданската война в Испания, после три години е в Монголия, а в България се връща като парашутист. Лила е изпратена да учи партийна школа в Съветския съюз. Как и кога се връща – не е ясно. Барутчиев е агент на Гестапо, а главният счетоводител на „Никотиана" е двоен агент – на Гестапо и на английското разузнаване. Костов вече е английски шпионин, пак е арестуван, но остава жив, обещавайки на фон Гайер закрила след войната. Беломорският сюжет отново липсва. За това пък се появява нов епизод, в който Ирина прекарва Коледата на село с Динко и сестра му и трябва да реши дилемата за бъдещето си – дали да се ожени за Борис или да стане селска лекарка. Краят е особено впечатляващ. Борис, Ирина и Костов бягат с кола към южната граница и са заловени от партизаните по време на боя при гарата. Борис и Костов правят опит да избягат с колата, попадат на мина и загиват. Сърдечно поканена от Лила, Ирина остава при партизаните!!!

Сценарната комисия отново шикалкави – хем текста бил хубав, хем трябвало да се преправя. Любен Станев смята, че романът е запазен до голяма степен/?/, а Емил Петров твърди, че авторът е постигнал дори по-високо художествено ниво. Единствено Невена Стефанова и Павел Матев си позволяват откровено да кажат, че този финал е абсолютно неправдоподобен.

Четвъртият вариант на филмовия сценарий не е датиран и е с много малки разлики от третия. Загатната е някаква съще-

ствувала, но прекратена любовна връзка между Ирина и Динко. Сюжетно е разширено общуването на Борис и Мария преди сватбата им. Краят е нов – Ирина остава на мястото на сражението без да се изяснява по-нататъшната й съдба.

Този вариант на сценария е отпечатан в списание „Киноизкуство" през 1956 г. Протокол от заседание на сценарна комисия липсва, но и филм не се реализира.

В архива на Димов има запазени още два сценария. Единият не е датиран и е само I част. Текстът му е почти същият като на втория, календарно уточнен само с годината – 1958 г. Той е написан в две части в много лаконична форма – главно с диалози. Този ръкопис може да се нарече втори сценарий, защото е много по-различен от четирите варианта, писани през 1955 г. Нищо по-добро не се е получило, а краят е направо зловещ. В няколко последователни сцени Ирина присъства на смъртта на Борис, спъва се в трупа на фон Гайер, открива трупа на Костов в дома му (не се изяснява как и защо е умрял) и самата тя се застрелва в дома си в София.

Прави впечатление несигурността на автора при избора на сюжетни епизоди и герои от романа, които да включи във филма. Съществени сюжетни възли отпадат или се маркират с две-три изречения, появяват се излишни битови сцени, главни герои стават второстепенни или изчезват, на други неоправдано се отделя повече внимание, в някои от вариантите ненужно се появяват нови лица. Обективна причина за тази „суетня" из страниците на романа е договореното времетраене на филма – една серия. Романът е епичен, има няколко основни сюжетни линии, има важни обществени събития и задължителни личностни отношения, които трябва да бъдат показани. Авторът не иска да изостави символните и психологически похвати, философските внушения, които правят текста негов. Материалът е много, а времето на филма – кратко. И все пак всички тези текстове говорят за по-съществен проблем.

Каква е причината за тази творческа немощ на Димитър Димов? Със всеки следващ вариант той се отдалечава все повече от романа и все повече снижава художественото ниво на сътворения текст. Дали прекалено много се е старал да съблюдава

тенденциите на времето (шпионски сюжети от студената война) или се е повлиял от собствения си юношеско-романтичен вкус към киноизкуството? А може би наистина вече не е имал емоционална енергия да работи по сюжета на „Тютюн", както сам признава при завършването на втората редакция на романа. Необходимо му е време да се отдалечи от своето произведение и отново да се върне към него.

Последните по дата документи в музея, свързани с филма „Тютюн", са от 20 април 1959 г. Първият е анекс към стария договор от 1954 г., с който се възлага преработката на сценария за първа серия на филма на Димитър Димов и Никола Корабов в срок до 1 май същата година. Вторият е нов договор, в който Студията за игрални филми възлага на същите двама автори написването на сценарий за втора серия в срок до края на годината. Този сценарий го няма в музея. Него можем да видим на екрана. Премиерата на филма „Тютюн" е на 5 ноември 1962 година.

Преди двадесет години, при първата ми среща и разговор с Никола Корабов, го попитах как от този сценарен хаос са успели да направят един от най-хубавите български филми. Той ми отговори, че всеки е направил това, което владее най-добре. Димитър Димов е подготвил само диалозите.

Режисьор и съсценарист, Никола Корабов изгражда сюжета на филма, придържайки се плътно до романа, а Димитър Димов предлага диалозите почти непроменени.

И резултатът е налице – един сюжет в две художествени произведения, всяко със своите изразни средства, постигнало върха в своя жанр.

Сава Сивриев

ЗА СТАТИЯТА НА ДИМИТЪР ДИМОВ „ПОДСЪЗНАТЕЛНОТО В ХУДОЖЕСТВЕНОТО ТВОРЧЕСТВО“

Коментарът на ранната статия „Подсъзнателното в художественото творчество“[1] би могъл да е полезен при тълкуването на книгите на Димитър Димов поради това, че тя дава представа, какво и как е занимавало неговия ум в тези години.

Интересът в тази работа е към душата: чрез какво да бъде позната тя и що е душата на художника. За Димитър Димов познанието на душата на художника е възможно чрез подсъзнателното, „в ядрата на което лежи нашето същинско „аз“, незамаскирано от думите и действията“[2].

Душевното преживяване и душевното време стават материал за българската литература като програмна идея и в художествената практика на Иван Вазов от 80-те години на XIX век („Италия“, „Гусла“, „Поля и гори“).

Кръгът „Мисъл“ прави от тази идея в културата норма, според модерните научни представи от края на века.

Окончателното решение на въпроса: дали животът на тялото, или животът на душата да е материал за поезията (доколкото поезията като монологичен тип изказване е подходяща за това), е след 1903 година. Тогава излизат „Избрани стихотворения“ (1903) на Кирил Христов – с известния предговор на Иван Вазов и „Стихотворения“ (1904) на Пейо Яворов – също с известния предговор на Пенчо Славейков. Шумната лирика на Кирил Христов е изтласкана във фонда на прекрасното от литературната история, а животът на душата, който се чете в лири-

---

[1] Статията се публикува в сп. Ученически подем, 1928, № 4. Димитър Димов е на 19 години, ученик или завършващ Първа мъжка гимназия в София.

[2] Димов, Д. Подсъзнателното в художественото творчество. // Ученически подем, 1928, № 2, с. 46.

ката на Пейо Яворов, става материал и норма за правене на поезия, а и на проза.

Символизмът, както се знае, изцяло изразява състоянията и продължителността на вътрешното време, и това вече е онова la duree, което Анри Бергсон назовава.

В 20-те години животът на душата отново се преосмисля чрез знанието за подсъзнателното.

Какво е подсъзнателно за младия Димитър Димов?

То е желанието, което волята – заради възпитание, социални или етични принципи – изтиква вън от съзнателния живот, но това не значи, че то престава да съществува. То се подрежда в дълбините на подсъзнателното. При известни условия, при бездействие на волята, подсъзнателните желания „изплуват до повърхността на съзнанието и могат да го завладеят напълно“ [3].Това става при *хипноза* (обговаряно в българската книжнина състояние на психическо въздействие след 90-те години на XIX век – б.м. – С.С.), когато волята се подчинява на хипнотизиращия и онова, което е било скрито и действително душевно живеене, а не подчиненото на волята, според етични или обществени представи, излиза в съзнанието.

Същото се случва, когато волята се приспи от *наркозата* и под въздействието на наркотика се преживяват усещания, съществували само в подсъзнателния свят.

И най-накрая, подсъзнателното се преживява в *сънищата*, когато волята почива и подсъзнателната представа завладява съзнанието. Обикновено това са потиснатите желания, изтласкани в подсъзнанието и които по време на съня се явяват в представи в чудноват вид. „Всичко, което сме желали под една или друга форма, намира удовлетворение в съществуването... съдържанието на сънищата се обуславя от подсъзнателни представи, следователно те са най-удобните символи в нормалния човек, зад които може да се търсят неговите подсъзнателни желания.“[4] Тълкуването на сънищата, на символите на съну-

---

[3] Пак там, с. 46.

[4] Пак там, с. 46.

ването, е познание на „същинското „аз" чрез външните му прояви"[5].

И така при *хипнозата, наркозата и сънищата* се проявява и излиза наяве реалният душевен живот.

Как възниква подсъзнателното и от какви елементи е съставено то?

За Димитър Димов е крайност може би да се приеме от психоаналитическото учение „за основно ядро в подсъзнателните желания „онова" специално влечение, характерно за инфантилната възраст"[6].

За него нещата изглеждат по друг начин.

Когато преживяването потъне в подсъзнанието, при условие то да е първото, което е потиснато, това преживяване става скелет, към който се прикрепят други и второстепенни преживявания. Така се образува *подсъзнателен психически комплекс.*

Това е любопитно, защото в поведението и в разговорите на персонажите в книгите на Димитър Димов се случва така че, най-стандартно казано, пружината на времето се развива обратно, за да се види какво е било в началото на времето, в началото на душевните преживявания на тези персонажи.

Частите на психическия комплекс проникват помежду си и не може да се разглеждат изолирани една от друга. Затова и откриването на подсъзнателния комплекс предполага разглеждането му в неговата *съвкупност*, защото „подсъзнателните преживявания се преливат едно в друго, намират се в непрекъснато движение"[7]. А според Анри Бергсон „движението, разглеждано в реалното времетраене, се схваща само чрез интуицията"[8].

Подсъзнателният комплекс не е някаква застинала същност. В зависимост от умствените способности, доброто възпитание, подсъзнателният комплекс сублимира. Желанията

---

[5] Пак там, с. 46.
[6] Пак там, с. 46.
[7] Пак там, с. 46.
[8] Пак там, с. 46.

се променят във възвишени стремежи „и дават началото на нравствени добродетели и художествено творчество"[9]. При обяснение на процеса на художественото творчество задача на психоанализата е да разгледа тези сублимирани подсъзнателни преживявания.

И тук спираме до втория проблем в коментирания текст – що е *душата на художника.*

Връщайки се обратно във времето, следва да отбележим отново, че Иван Вазов е първият, който в 80-те години в „Поет" обяснява що е душата на художника.

За „Мисъл", както се знае, това е основен проблем. В програмната си статия „Душата на художника" Пенчо Славейков показва как четящият се извисява до избраничеството на художника, съпреживявайки чрез неговите творби настроенията, които е преживяла душата на художника и които са овеществени в стихове.

Как преживява света „душата на художника" при символистичния поет е обяснил в „Тъгите ни" Димо Кьорчев и Иван Радославов – в „Бодлер или Тургенев".

За Атанас Далчев душата на художника, поведението на художника, е носене на кръст в „Ти познаваш този миг". Творчеството, разбирано въобще като носене на кръст, се чете в неговата лирика от това време.

За Димитър Димов „душата на истинския художник е много чувствителна"[10]. Художниците преживяват света с цялата си душа, за разлика от спокойното преживяване на обикновените човеци. И извратеното, и възвишеното художниците „поглъщат с много повече страст, отколкото другите"[11]. Преживяванията през младостта, образували комплекси, при достатъчна нравствена сила може да сублимират и да са творчески порив у художника. „Поети, романисти, в минути на вдъхновение усещат безсъзнателно този натиск. Те измъкват субли-

---

[9] Пак там, с. 46.
[10] Пак там, с. 46.
[11] Пак там, с. 47.

мираните преживявания, разработват ги чрез таланта си и ги въплътяват в различни форми на хубавото."[12]

Това, което Димитър Димов вижда у художника, следва да бъде разбирано и в един широк план. Неговите персонажи обикновено също са чувствителни и преживяващи света не спокойно, а с цялата си душа. И още: те пишат текстове чрез сътворяване на биографията си или чрез някаква деятелност. Онова, което те вършат, е текст, а не реален живот. Зад всяко произведение на изкуството обаче, уточнява той, не може да се търси подсъзнателен мотив.[13]

Същото Димитър Димов вижда и за сюжета на художественото произведение.

Сюжетът не трябва непременно да е „свързан с минали потиснати преживявания у художника, нито този сюжет трябва непременно да носи, макар и слаб, отпечатък от тези преживявания"[14]. Смисълът на творчеството е художникът да се отърси от „натиска на подсъзнателното"[15], което обикновеният човек може да направи чрез волята. Този натиск е неприятен и може да доведе до извратяване на личността или до нервно разстройство.

Въобще психоаналитичната теория за изкуството за Димитър Димов служи като съединително звено между останалите по-стари естетически системи.

В другата си ранна статия – „Възроденатa метафизика"[16], Димитър Димов цитира резултатите от работата на Фехнер и Вунд.

Той не приема представите им за душата като „съвкупност на всички психологически процеси в даден индивид, осветени от фосфоричната светлина на самосъзнанието"[17]. За него

---

[12] Пак там, с. 47.
[13] Пак там, с. 47.
[14] Пак там, с. 47.
[15] Пак там, с. 47.
[16] Димов, Д. Възроденатa метафизика. // Ученически подем, 1928, № 5-6.
[17] Пак там, с. 47.

философите емпирици са разложили душевния живот на „много отделни преживявания, които разглеждат като независими елементи в мъртвото време, за да ги съединят после в неподвижна съвкупност, която е всичко друго, но не самата душа"[18].

За Димитър Димов това разбиране за душата и за душевния живот не е приемливо.

Душевният живот изглежда по друг начин, ако в него се проникне чрез интуицията. „Същинската мисъл на един поет е нежна хармония от преливащи се образи на интуицията, които, изразени чрез стихове, замръзват в неподвижни представи. И все пак тези смразени представи трогват сърцето ни, ако уловим чрез интуицията неуловимото за разсъдъка движение, което съществува зад тях. Изобщо, съзнанието надминава мозъка във всичко."[19]

Интелектът дава на човешкото общество, на човеците в него, „широко поле в индивидуалното творчество"[20]. Затова и обществото прогресира, но само когато членовете му са свободни. Интелектът за Димитър Димов е допълващият фактор при крайното развитие на всяко интуитивно прозрение. Анри Бергсон е оставил на бъдещето по-голямото сближение между интуицията и разсъдъка.

Това знание и виждане за душата е добре проявено в книгите на Димитър Димов оттук насетне. В по-ранните негови работи то е видимо, а в късните пада към дълбинните структури на творбите. Онова, което произтича като деятелност на персонажите му, е из подсъзнателните им натрупвания. То е в конфликт с проявеното подсъзнателно на другия. Така се случват драмата и сюжетът в повествователното време и сюжетът в психичното време на неговите книги.

Мисълта за това е в ранните години на Димитър Димов.

---

[18] Пак там, с. 47.
[19] Пак там, с. 47.
[20] Пак там, с. 71

Александра Антонова
Естетика на вещта в разказите и пътеписите на Димитър Димов*

Уважаеми колеги и приятели,

Настоящият текст се разхожда накратко около предметното изображение в несравнимия Димов разказ, интересува се от това как е изградена вещта и как тази вещ, на свой ред, изгражда.

Разказите си Димитър Димов публикува през 40-те и 50-те г. на миналия век. Драмата на човешкия копнеж по крайност, увлекателната авантюра на разказите – всеки със свой ритъм – са сред основните им естетически постижения. Но особен интерес представлява влиянието, което зрялата неореалистична естетика на *предмета* оказва върху реалистичния рисунък в неговите разкази и пътеписи. Изобразителната функция на предметния детайл е похват, в който се долавя качествено повлияната реалистична традиция от 20-те до 40-те години на XX в.

Естетиката на вещта е художествен феномен с огромен изследователски потенциал. Кое превръща вещта в естетически феномен? От една страна е майсторски постигнатото усещане за материална текстура, от друга – самият факт на превръщането на вещта в тема. Тема на изкуството, вещта става предмет на изкуството.

Естетиката на предмета у Димов е естетика на щриха. Пластиката на вещта поставя нов аспект на отношението „фрагмент-детайл". Естетиката на вещта създава нова роля на фрагмента – прави го детайл. Фрагментът, който функционира като детайл, оразличава Димовия фрагмент от експресионистичния фрагмент, например. Като добива естетическо статукво, предметният детайл става структуроопределящ за повествованието. А пластиката на вещта – основен изобразителен похват на образа и действието. В този смисъл можем да определим

образите на Димов не като фрагментарни, а като сведени до детайла, до предметния детайл.

Димов създава образи посредством *материалния контур на тялото, на цвета, на битовата вещ и аксесоара.* Бледорусото създание от разказа „Севастопол, 1913" е сведено до пластиката на нежния профил и до внушението на цвета: зелени очи, тютюнево сако и чайножълта блуза, които я открояват върху паното на парижката тълпа. Героят от „Карнавал" е умело изобразен чрез колосаните ръкавели и бастунче с дръжка от слонова кост, болната Ани е в пластиката на роклята от черно кадифе, с бели хризантеми на рамото, а русите й къдри хармонират красиво със златните й гривни. Болестта й е изразена в текстурата на начервените устни и мъртвешки ръце. Луксът в дома на маестро Кинтана, пък, ни е внушен само в няколко вещни детайла: пълзящите ясмини и арабеските по колоната до басейна. А бедността на народните казети – в целулоидните гребени и басмени роклици с волани.

Вещната текстура позволява на Димов да създава сцени пособно на *живописни платна*, върху които кожата изглежда като узряла праскова, а устните сияят като разрязан нар. Така оставаме с чувството, че Бразилия от „Анатомът Да Коста" е, заедно с изумително живописните грамади в залива, още и – най-вече – в детайла на жълтия пакет с кафе, който поетесата Жераес носи в плетената си чанта. Особено релефно оживява за читателя образът й в скромната кафява пола и лимоненожълта плетена блуза. Тук-таме се появяват отделни фрагменти от външността й – слабото лице на Анита и мрежата от сини венички около глезените й. А после – на официалната вечеря героинята е щрихирана в старомодна рокля от черно кадифе и елмазена брошка. Ето и мулатът-детектив, който е забележим в розовата си риза и жълтата вратовръзка на точки. Въобще, пластическото присъствие на героите посредством детайли от облеклото им е особено обикнато от Димов.

Чрез умело вградениата естетика на предмета Димов създава чувството за *светското* като аспект на социалната среда. Космополитно светското излъчване – така характерно за героите на Димов – е постигнато посредством детайли-маркери

на светската среда и липса на предметни детайли с етническиродно съдържание, например. Умелият пластически фрагмент, изграден ерудитски, създава и автентично екзотичните локуси в Испания, Бразилия, Париж. Но не само чувството за автентичност, а и чувството за движение е изразено от предмета. И в това е магията на Димовите пътеписи.

Пътеписите на Димитър Димов

Пътепис от ново поколение, Димовият пътепис се отделя от патетиката и рефлексивността на романтическия Вазов пътепис и усвоява най-новаторското от Алековия – културнодокументалната фактура, нюансирана с любопитното, авантюрното, сензационното. Човешкото.

Всеки един от четирите пътеписа на Димов носи свой облик, свой, различен, ритъм, свои повествователни акценти. Но общото за тях е в особеното естетическо присъствие на *битовата вещ,* чрез която пластиката на сюжета се подчинява и гради от пластиката на предмета. Естетиката в Димовите пътеписи е постигната именно чрез обилието от вещи – те носят автентичната среда, човешкото изживяване. Автентично предметното е автентично човешкото.

Тук можем да разберем защо пътеписът като жанр прецизно определя предметността като художествено присъствие: той ясно отграничава художествения смисъл на битовата от природната вещ, прорязва света, създаден от човека и света, създаден от Бога. Пластичният рисунък на Димов вае и двата свята, превръща битовата вещ в тема и обект на изкуството, за да го остави у читателя като предмет на изкуството. Прелестта на битовия детайл се усеща на фона на войната в „Януарска пролет", улицата в Кавала грее с пластиката на плодовете, автентично възпроизвежда силния вкус към живота, който човек развива на път, сладокусното усещане за новото място, създадено от непознатото, небаналното ново място. Вкусът на пътуването е в пърженатa риба и плодовете, с които Димов вкусва от слънчевосиня Гърция в белите крайморски гостилници. Естетиката на предметния контур е и в живописното изображение, в пластиката на цвета. Димов стилизира пътуването си

до Кавала като широко живописно платно, върху което греят огненосиньо, златисти и розови утра се сменят от оранжеви залези, пейзажът е декоративно красив, неговата реалност се развива на границата на приказното. Цветното светоусещане е стилизирано разнообразно: импресионистичното платно става декоративно, а декоративното – по детски наивистично. Виолетовите гънки на Пиренеите с петна от кармин се сменят с улиците на Мадрид с жълтите, сини и червени трамваи, и стражари с бели каски.

Автентичното усещане за мястото е заложено в документалните щрихи, съчетани с любопитните. Защото какво е един пътепис без любопитното? И какво е предметното без живия човешки дъх, който да го нарисува – и себе си в него?

*Всички цитирани произведения са от Димов, Д. Съчинения в 5 тома, т. IV, С. 1974.

Радка Пенчева

ВЛИЯНИЕ НА РОМАНА „ЧЕТИРИТЕ КОННИКА НА АПОКАЛИПСИСА" НА ВИНСЕНТЕ БЛАСКО ИБАНЕС В ТВОРЧЕСТВОТО НА ДИМИТЪР ДИМОВ

Проблемът с творческите влияния и усвоявания на дадена литература или отделен автор винаги провокират интересни наблюдения върху творчеството на чужди писатели и творбите им. Затова преводите на литературните творби стават мостове между отделните култури и тяхното преминаване от една култура в друга спомагат и за взаимното опознаване, за преливането от едно духовно пространство в друго. Изборът на конкретни автори и произведения е индикатор за състоянието и нивото на културните интереси на обществото възприемател спрямо чуждите и непознати художествени автори и творби.

В настоящото съобщение ще се опитам да покажа влиянието на испанския писател Висенте Бласко Ибанес и романа му „Четирите конника на Апокалипсиса" върху творчеството на Димитър Димов. Справка в репертоара на българската книга „Български книги"[1] показва, че до 9. IX. 1944 г. са преведени романите му: „Алфонс XIII без маска" (прев. от фр., 1929 г.), „Кралица Калабрия" (прев. от фр., 1934 г.), „Кръв и арена" (прев. от руски, 1918 г., II изд. – прев. от неизв., 1940 г.), „Куртизанката Соника" (прев. от фр., 1927 г.), „Луна Бенамор" (прев. от неизв., 1917 г.), „Мъртвите заповядват" (прев. от исп., 1931 г.), „Неприятелите на жената" (прев. от фр., 1925 г.), „Плевникът на баба Ева" (прев. от неизв., 1937 г.), „Христофор Колумб" (прев. от исп., 1942 г.), „Четирите конника на Апокалипсиса" (прев. от неизв., преводач Борис Любенов, 182 с., тир. 3500, Библиотека „Златни страници", г. III, кн. 4, 1934 г.). Прави впечатление, че повечето романи са преведени от френски език, един от руски и само два от оригиналния испански език.

---

[1] Български книги. 1878-1944 г. Библиографски указател. Азбучна поредица. т. 1. А-В. С., 1978 г., с. 188.

Интересни са личността и творческият път на Бласко Ибанес. Роден е във Валенсия през 1867 г., преселва се в Мадрид, занимава се с журналистика и литература. През 1881 г. започва да издава вестник „El pueblo" („Народът"). Политическата му дейност често е преследвана от правителството, многократно е арестуван заради участието си в заговори, митинги и съдебни процеси, спиран е и вестникът му. Голяма част от живота си прекарва в затвора, често бяга и зад граница. Сам писателят казва, че е арестуван 30 пъти и окончателно напуска затвора през 1898 г., когато е избран за депутат от Валенсия и е освободен заради депутатския си имунитет. Умира през 1928 г. като изгнаник във Франция, където доброволно се заточва, за да демонстрира опозицията си на военната диктатура на Мигел Примо де Ривера, ден преди да навърши 61 г. Бласко Ибанес е представител на реализма в литературата, а по идеи принадлежи към републиканците и безвластниците. Мотивите на социална критика в творбите му го сближават с група писатели, известни като „Поколението 1898 г.". Голяма част от романите му са екранизирани. Във филма „Четирите конника на Апокалипсиса" на режисьора Рекс Ингрем от 1921 г. една от най-добрите си роли изиграва актьорът Рудолфо Валентино.

Известна е голямата привързаност и интерес на писателя Димитър Димов към Испания и испанския език. Това отбелязват всичките му близки в спомените си за него. Вероятно причината за това се корени в младежката му мечта да отиде да живее и работи в Аржентина, поради което записва да следва ветеринарна медицина. През целия си съзнателен живот той не спира да се занимава с испанския език и го овладява отлично. Като млад асистент отива на специализация не във Франция или Германия, където отиват всички негови колеги, а именно в Испания – в Института „Рамон и Кахал", кръстен на името на големия испански учен и нобелов лауреат по медицина Сантяго Рамон и Кахал, специалист в неврологията и хистологията на гръбначните животни.

Още през първите дни на специализацията си Димов посещава Националната библиотека и няколко дена се опитва да чете първото издание на романа „Дон Кихот" на Сервантес,

което и самите испанци трудно разбират. Този стремеж да опознае чуждите литератури в оригинал, а не чрез преводи, е нещо твърде характерно за писателя. Може би причината за това се крие в психологическата му нагласа на учен, на човек, който иска да опознае света практически, тръгвайки от началата на проблемите. Преводите от своя страна не винаги са правени от оригиналния език на творбите, както видяхме и от справката за преведените романи на Бласко Ибанес на български език, а чрез странстването на текста през един или повече езика. Така творбата е вече силно променена, защото всеки преводач внася нещо свое в превода, превежда, като се съобразява с вкуса и колорита на страната, за която е предназначен.

В книгата „Страници от жизнения и творчески път на Димитър Димов"[2] и в статията „Чуждестранната художествена мисъл в творческия кръгозор на Д. Димов"[3] на един от най-вещите познавачи на живота и творчеството на Д. Димов – Екатерина Иванова, намираме интересни данни за многобройните чужди издания, които писателят притежава в библиотеката си или ползва за творбите си. Тя споменава и за особения му маниер да оставя в тези книги листи в пощенски пликове със записки или непознати думи, което говори и за специфични страни на творческия процес на писателя – прецизност към фактите и събитията, стремеж към максимална точност. Е. Иванова изследва интереса на Д. Димов към чуждите литератури и хронологически – през кои периоди от живота си към кои автори проявява интерес, опирайки се на множество документални свидетелства. Тя цитира думите на литературния и художествен критик Борис Делчев в статията му „Срещи и разговори с Димитър Димов": „За 1946 г.: на предположението му, че в „Осъдени души" се долавят отгласи от „Четирите конника на Апокалипсиса", Д. Димов отговорил: „Да, твърде е възможно.

---

[2] Иванова, Е. Страници от жизнения и творчески път на Димитър Димов. С., 1981 г., 258 с.

[3] Иванова, Е. Чуждестранната художествена мисъл в творческия кръгозор на Димитър Димов. // Литературна мисъл, 30, № 4, 1986 г., с. 115-131.

Бласко Ибанес е мой автор".[4] Посочва още, че в Испания (от януари 1943 г. до февруари 1944 г.) Д. Димов е чел много издания по история на испанската литература, испанска художествена литература, сред която и „El caballero de la Virgen" („Рицарят на девата") от Бласко Ибанес, както и че в библиотеката му под № 2916 е записан романът „Мъртвите заповядват" от същия автор.[5] В пътеписа си „Кастилска зима" Димитър Димов свързва наречието на камериерката в хотела, която едва изговаря буквата „р", със севилското наречие: „Това е севилското наречие, което познавам от романите на Бласко Ибанес".[6]

Още един интересен факт: В книгата си Е. Иванова свързва интереса на Д. Димов към Аржентина и любовта му към испанския език и с „Писма от Южна Америка" на Борис Шивачев, излизали продължително време във вестник „Литературен глас", през 1930-1931 г. За времето си те са събудили голям интерес сред българската интелигенция, особено с отговора на Б. Шивачев на френския писател Анри дьо Монтерлан. Писмата са предизвикали възхитата на испанските републиканци към познанията на Б. Шивачев върху испанската история и култура, а също и от защитата му на испанския народ. Българската интелигенция е знаела за кореспонденцията на Борис Шивачев с Мигел де Унамуно, известен като проникновен тълкувател на романа „Дон Кихот" на Сервантес. Авторката цитира спомените на проф. Ал. Тошков, според който Д. Димов се вълнува от писмата на Б. Шивачев, предизвикали интереса му още през студентските години. Проф. Тошков споменава: „Творчеството на испанските писатели е интригуващо четиво за Д. Димов. Сред

---

[4] Пак там, с. 119. Статията на Борис Делчев „Срещи и разговори с Димитър Димов" е поместена в сп. „Литературна мисъл", кн.4, 1971г., както и в книгата му „Познавах тези хора".

[5] Пак там, с. 122.

[6] Пак там, с. 125.

тях се откроява и творчеството на Бласко Ибанес и някои модерни съвременни творци".[7]

През целия си престой в Испания Д. Димов впечатлява всички със завидното си трудолюбие. Денем работи в Института, а в останалото време чете и се запознава с историята и литературата на Испания. Негов неотменен помощник е приятелят му Хосе Едуардо Сунига. Нему Д. Димов дава интервю за списание „Хувентуд" („Младост") през лятото на 1943 г. В това интервю Д. Димов отговаря доколко испанската литература е позната у нас: „От испанската литература в България са известни великите творби на испанския „златен век". От съвременните автори - Ортега-и-Гасет с „Бунтът на масите" и Бласко Ибанес".[8]

С какво вълнува Димитър Димов романът на Бласко Ибанес „Четирите конника на Апокалипсиса" и къде в романите му се долавя това влияние? Трябва веднага да отбележим, че този роман на испанския писател е най-популярната му творба сред европейските читатели. Защото чрез семейната история на Марсел Деноайе в навечерието на Първата световна война, хода, избухването ѝ и участието на фамилията в нея, Ибанес размишлява върху световната история в началото на XX век.

Марсел Деноайе е скулптор, заминал в Аржентина, забогатял там чрез успешния си брак с Луиза – любимата дъщеря на богатия земевладелец Мадариага. Мадариага оставя голяма част от земите си на любимия си внук Жул, син на Марсел, като наследство. Така започва и романът – Жул се завръща от новите земи, където е бил, за да получи рентите от имотите си. Богатството му дава възможност да води свободен и нелишен от лукс живот. Той основава първата школа по танго в Париж, където семейството му се завръща преди войната. Компаньон и приятел на Жул е испанският художник Анджесола, който живее на негова сметка в дома му. Това е единият клон на семейството, защото Луиза Деноайе има сестра – Елена, различна по

[7] Иванова, Е. Страници от жизнения и творчески път на Димитър Димов. Цит. изд., с. 92.
[8] Пак там, с. 151.

характер от нея. В нея се влюбва счетоводителят Карл Хартрот, германец по произход. Макар и да произхожда от семейството на генерал фон Хартрот, възнаграден от немския император с благороднически титла за участието му във войната от 1870 г., синът Карл извършва злоупотреби и фалшификации и е изгонен от войската. Бяга в новите земи, за да не отиде в затвора, и се надява там да придобие богатство, което да изтрие петното от миналото му. Това постига чрез брака си с Елена и се завръща в Германия след смъртта на тъста си. Влага успешно капиталите си и постига добро положение в обществото. Първородният му син Юлиус завършва хуманитарни науки в Берлин и става доктор по философия. Като млад професор от Берлинския университет пристига в Париж с важна мисия от немските университетски власти. При срещата между двамата братовчеди – Жул и Юлиус, чрез техните възгледи по много въпроси, Бласко Ибанес има възможност да противопостави наблюденията си върху двете нации – френската и немската. Намирам за много интересни наблюденията му за германците, които смятам, че Д. Димов е заимствал от него, за да извае образа на фон Гайер в романа си „Тютюн", както и да създаде образа и обясни възгледите на отец Ередиа за „световната католическа империя" в романа „Осъдени души". Юлиус фон Хартрот е обсебен от идеята за богоизбраността на немската нация, облагородила според него цяла Европа. Нему принадлежат думите: „Германецът, където и да се роди, е все син на Германия."[9] На испанеца Анджесола заявява: „Испания, вашето отечество, дължи на немците най-добрите си качества. Тя е получила от нас култа към честта и рицарския дух, благодарение на това, че е била покорена от готи, вестготи и ван-

[9] Бласко Ибанес, В. Четирите конника на Апокалипсиса. Роман. Прев. Борис Любенов. С., 1934, с. 42. На заглавната страница на този роман заглавието е „Четирите конника от Апокалипсиса". В текста го посочвам навсякъде като „Четирите конника на Апокалипсиса", защото мисля, че така е добило популярност, а и филмът по тази книга носи предпочетеното от мене заглавие.

дали."[10] Уверен е в превъзходството на германската раса – нещо, което ще видим по-късно в идеологията на националсоциализма на Адолф Хитлер за „чистата арийска раса". Мисля, че си заслужава да се цитира откъс от романа:

„Хората се делят на две групи: долихокефали и брахикефали. Долихокефалите са представители на чиста раса и по-висша интелигентност, докато брахикефалите са само мелез с всички белези на израждането. Германците, безспорни дохикефали, бяха единствените наследници на древните арийци, а другите народи, по-специално латинските от Южна Европа, бяха само келтски брахикефали, изродени представители на една по-нисша раса. Келтите, непоправими индивидуалисти, са били винаги невъзможни за управление бунтовници, обладани от мания за равенство и човеколюбие и забавили твърде много напредването на цивилизацията. Германците, напротив, са с властнически дух, поставяха порядъка и силата над всичко друго. Предопределени от самата природа да заповядват на другите народи, те притежаваха всички качества, които отличават родените да началствуват. Френската революция всъщност беше стълкновение между келти и германци. Френската аристокрация беше потомка на германските воини, настанени в галските земи след така нареченото варварско нашествие, а гражданството и средното съсловие представяха гало-келтския елемент. По-нисшата раса, вземайки надмощие над по-висшата, бе разстроила страната и разтърсила света. Келтите измислиха демокрацията, социализма, анархизма. Но часът на германската отплата удари най-после и северната раса щеше да поеме задължението да възстанови реда, щом Бог още проявяваше благоволението да запазва неоспоримото й превъзходство.

– Един народ, – заключи той, – може да се стреми към велики съдбини само ако е напълно немски. Ние сме аристокрацията на човечеството, „солта на земята", както казва нашият император."[11]

Не само немската нация е най-велика според Хартрот. Най-напреднала според него е и немската наука:

„Германската наука, най-напредналата измежду всички други, е завинаги обединена с това, което латинските революционери наричат презрително милитаризъм. Силата, царица на света, единствена съз-

[10] Пак там, с. 43.
[11] Пак там, с. 43-44.

презрително милитаризъм. Силата, царица на света, единствена създава правото и тя именно ще наложи навред нашата цивилизация. Нашите войски представят немската култура и няколко седмици ще бъдат достатъчни да освободят от келтския упадък народите, които ще придобият благодарение на тях втора младост."[12]

Младият немски професор е изпълнен с благоговение пред величието на немската раса, на нейните герои. Боготвори предците си – Вилхелм I, Бисмарк, защото те са обединили Германия и са разширили границите ѝ, а в лицето на Вилхелм II вижда човек и пълководец, готов да осъществи немската световна хегемония:

„Императорът представляваше едновременно традицията и бъдещето, методичността и храбростта; като прадядо си той беше уверен, че царува по Божия милост; но живият му, блестящ ум признаваше и приемаше съвременните нововъведения; ако той беше романтик, феодален, ако поддържаше консервативните земевладелци, той беше заедно с това и човек на настоящето, търсеше практически решения, проявяваше американски утилитарен дух. В него инстинктът и разумът се уравновесяваха. Благодарение на него Германия бе съумяла да обедини силите си и да намери истинския си път. Германските университети го акламираха така възторжено, както и войската: защото световното погерманчване, чийто творец щеше да бъде Вилхелм II, щеше да достави на всички народи неизменни блага.

– Бог е с нас!... Да. Бог е с нас! Не се съмнявайте, че съществува един немски християнски Бог, наш Съюзник, който ще се яви на враговете ни като ревниво и могъщо Божество."[13]

Именно в този цитат не можем да не доловим приликата между идеите на Хартрот и монаха Ередиа за „световната католическа империя". Близки са образите на двамата, сходството между тях е голямо. Като доказателство можем да цитираме част от диалога между Ередиа и Фани Хорн от романа „Осъдени души" по повод отношенията между двамата, които на практика Ередиа използва за целите си:

---

[12] Пак там, с. 44.

[13] Пак там, с. 44-45.

„– Може би фанатизмът е испанска болест, която убива и мъчи, но предупреждавам ви, такъв ще бъда винаги, докато сте тук...

– Зная – каза Фани.

– Не!... Не знаете всичко! – продължи той. – Нашата съвместна работа се наложи от интересите на ордена. Всичко, което допускам – той подчерта думата „допускам", – между нас, се определя от интересите на ордена. Съзнавате го, нали. – Гласът му стана ироничен. – Бих могъл да действам с казуистика, с формализъм, с reservation mentalis, с всички тия похвати, които познавате от черната легенда за ордена и които за нас са обикновено човешко средство към целта, която преследваме. Ние не се спираме пред средствата, защото тази цел ни дава достатъчно морална сила да не ги избираме...Сега мога да ви кажа, че докато сте тук, ще ви използвам за целите на ордена. Тази вечер в Пеня Брава има монархическо събрание, на което ще говоря. Затова исках линейката.

– Значи, болницата е параван? Тя служи да прикрива агитацията ви за дон Луис де Ковадонга?

– Да, между другото – сухо каза йезуитът.

– Монархията? Това ли е целта на ордена?

– И монархията е само средство.

– Към що?

– Към световната католическа империя, към Христа, към Бога!..."[14]

Хартрот е убеден в мисията, която има да осъществи немската нация:

„Понастоящем светът не е нито достатъчно прозорлив, нито достатъчно искрен да разбере и оцени доброто, което му носим. Понеже ние сме най-умните, най-деятелните, най-способните да наложим на другите културата си, всички народи ни гледат със завистлива враждебност. Но ние нямаме право да изменим на съдбата си и затова ще наложим с топове културата си, която човечеството, ако беше помъдро, трябваше да приеме доброволно, като небесен дар."[15]

Убеден е, че войната е необходима, за разлика от Жул, който мисли, че със средствата на дипломацията и преговорите може да се постигне мирно решение на конфликтите. Хартрот смята още, че етиката има смисъл само в отношенията между

---

[14] Димов, Д. Осъдени души. С., 2006, с. 210-211.

[15] Бласко Ибанес, В. Четирите конника на Апокалипсиса. Цит. изд., с. 45.

хората, защото ги прави покорни и дисциплинирани, а в междудържавните отношения е пречка; добри според него са онези отношения, които са удобни и полезни. Ни най-малко не се свени да припомни кои документи е нарушил и пренебрегнал канцлерът Бисмарк – напр. Емската депеша, за да предизвика войната от 1870 г. Според него силата създава законите и дипломацията и понеже Германия притежава силата, тя ще диктува и дипломацията. Негови са думите:

„Историята не иска сметка от победителите и служителите на всички вери благославят в хвалебствените си песни творците на щастливите войни. Победоносците са приятни и Богу дори."[16]

Уверен е в победата на Германия на всяка цена. Най-големият враг на Германия във войната ще бъде Франция, но тя ще бъде пометена бързо, защото няма войнствен дух, а само бунтарски дух, отвикнал от употребата да оръжие поради голямата си любов към добруване. След Франция, смята Хартрот, ще бъде победена и Русия, която е разядена от анархизъм и стачки. Колкото до Англия – „те са един народ от рентиери и спортисти, чийто егоизъм е безграничен", а „армията им е съставена от измета на нацията и е напълно лишена от войнствен дух; също не могат да разчитат на колониите си, които ще ги изоставят".

Писателят Д. Димов заимства това особено отношение на германците към войната и в романа си „Тютюн" при създаването на образа на фон Гайер, директор на немския папиросен концерн. Макар и да става въпрос за началото на Втората световна война, думите на фон Гайер звучат по подобен начин. Ето какво казва той на Ирина:

„...ние чакаме война и се вълнуваме... Но ние сме сигурни в победата си.

– Тогава от що се вълнувате? – попита Ирина.

– От самата война!... Фон Гайер продължаваше да се усмихва и тогава Ирина разбра, че той всъщност се смееше горчиво, но някак гордо на себе си. – Да!... - продължи той. – От самата война!... Така са се вълнували нибелунгите, когато Хаген фон Троние убива сина на

[16] Пак там, с. 46.

Кримхилда!... Така се вълнуват германците, които мислят, възпитават и ръководят!... Така се вълнувам и аз... Светът го нарича варварство, но за нас това е чувство на дух, който се бори за осъществяването си..."[17]

На забележките на Ирина, че във войната средният човек ще се превърне в пушечно месо и тя би го разбрала, ако откаже да воюва, фон Гайер отговаря, че това е невъзможно. Тя цитира и думите на философа Ницше по отношение на обикновените хора, на тълпата. Фон Гайер й отговаря:

„Ницше презира тълпата, но чрез това става най-великият й благодетел. Той иска да я отучи от кренвиши, бира и духова музика... В това се състои великата мисия на немския дух."[18]

И още:

„А в това време фон Гайер крачеше по пътеката за вилите и както винаги, когато оставаше сам, се бе отдал на горестни мечти за величието на немския дух. Хор от философи декламираше патетично поемата за осъществяването му, а надземни звуци от Вагнерова музика я подемаха и разнасяха в безкрая на времето и пространството. Но докато хорът предричаше победа, от музиката, по-безплътна, проникваща и надминаваща мисълта, се откъсваха мрачни дисонанси, в които звучеше грозно заканата на съдбата... В този момент германецът приемаше и желаеше войната както в дните на младостта си, както преди двадесет и пет години, когато в един също такъв, скован от меланхолично затишие, летен ден излиташе за пръв път с изтребителя си срещу врага. Близкият тътнеж на войната сега ехтеше в съзнанието му и събуждаше в него някаква прастара, атавистична възбуда. До избухването й оставаха дни, часове..."[19]

По въпроса за свободата и човешките права Хартрот смята, че „единственият свободен народ на земята е германският, защото умее да се подчинява", както и че германският народ като велик народ има стопанска и просветна свобода. За политическата свобода категорично заявява:

„Само народите в упадък, невъзможни за управление, и нисшите раси, обзети от мания за равенство и народовластие, се грижат

---

[17] Димов, Д. Тютюн. С., 1992, с. 300. Изданието на романа „Тютюн" от 1992 г. се печата по първото издание на романа „Тютюн".

[18] Пак там, с. 301.

[19] Пак там, с. 307.

за политическа свобода. Германците не чувстват никаква нужда от нея. Родени да бъдат господари, те признават необходимостта от йерархия и са съгласни да бъдат управлявани от една ръководна класа, която държи тази си привилегия на благородство по кръв или по дарби."[20]

Виждаме, че и тези идеи на Хартрот отвеждат към идеята за привилегированото положение на немската нация, основано на подчинението и йерархията, към деспотизма и хегемонията, които са в основата на теорията за тоталитарното управление. Теория, която е заложена във фашисткия проект за „всесилната държава". Всички тези принципи, изказани от Хартрот, се откриват в идеите и личността на отец Ередиа от романа „Осъдени души" на Димитър Димов.

За нас са интересни и реакциите на Жул и Анджесола на думите на немския братовчед. Те признават материалните успехи на Германия, но смятат, че те са стигнали до крайни размери. Анджесола отбелязва:

„...страната, която брои толкова философи и мислители, толкова съзерцателни гении и дълбоки теоретици, страната, която законно може да се гордее с миролюбивия Кант, с олимпиеца Гьоте, с божествения Бетовен, стана страна, където се вярва само в материалните постижения и обществената дейност, където мечтаят да направят от човека една производствена машина, а в науката виждат само една помощница на индустрията."[21]

На забележката на Жул, че от приложението на научните достижения германците печелят пазарите на стария и новия свят и скоро ще изместят от там англичаните, Анджесола отговаря, че това не означава трайно превъзходство над Англия и другите страни с висока култура:

„Науката, казва той, дори когато е много напреднала, не изключва непременно варварството. Истинската култура, както казва същият този Нитче, чийто Заратустра разглеждахме, е „стилно единство във всички прояви на живота". Ако, следователно, някой учен се затвори в своите специални изучавания, с единственото намерение да извлече материална полза от тях, той може да направи важни откри-

[20] Бласко Ибанес, В. Четирите конника на Апокалипсиса. Цит. изд., с. 48-49.

[21] Пак там, с. 52.

тия и пак да си остане див. „Французите, казва Нитче, са единственият европейски народ, който притежава истинска и плодотворна култура, и няма човек в Германия, който да не е заимствувал широко от нея."[22]

Цитираният откъс с възгледите на Ницше още веднъж доказва влиянието на немския философ върху творчеството на голяма част от европейските писатели в края на XIX и началото на XX век. Известно е, че и Д. Димов се влияе от Ницше, в семейството му се чете „Тъй рече Заратустра", а съществуват и изследвания за влиянието на немския философ както върху творчеството му, така и върху личността на писателя.[23]

Един от най-интересните образи в романа на Бласко Ибанес е на руския емигрант Чернов. Голяма част от емигрантите в Париж са именно руснаци. По времето на романовото действие те са избягали от каторга в Сибир социалисти и анархисти, а след 1917 г. и белогвардейци, търсещи спасение от „Червената Аркадия". Чернов е избягал от Сибир ерудит, изповядващ социалистически идеи. В Париж той сътрудничи на социалистическите издания. С въвеждането и извайването на неговия образ Бласко Ибанес сблъсква ортодоксалното християнство с някои идеи на западния човек. Чернов носи в голяма степен мистиката, християнския месианизъм на славянството, което най-ясно изкристализира в трудовете на руския философ Николай Бердяев. Самият Чернов не вярва в догмите, но душата му е християнска, каквато според него е душата на всеки революционер. Философията на съвременното му народовластие е едно „мирско християнство". Социалистите обичат смирените, нуждаещите се, слабите, защитават правото им да живеят и добруват, както това са вършели и великите апостоли на религията, които са виждали във всеки нещастник свой брат. Разликата, според Чернов, между апостолите и социалистите е една: социалистите желаят почит към бедните в името на справедливостта, а християните – в името на милосърдието. Но и християн-

[22] Пак там, с. 52.

[23] Виж Иванова, Е. Фридрих Ницше в подтекста на романа „Поручик Бенц". В: Случаят Димитър Димов. Литературни разследвания. С., 2003, с. 133-145.

ните, и социалистите желаят да накарат хората да се разбират, за да се създаде за всички един по-добър живот, силните да направят жертва за слабите, богатите – за бедните, за да се възцари братство в света. Християнството като религия на смирението признава на всички правото да бъдат щастливи, но оставя щастието на небето, далече от „долината на сълзите", а революцията поставя щастието в земната действителност и желае всички хора да получат още тук, на земята, своя дял от щастието. Чернов прави и едно много интересно сравнение между отделните християнски европейски народи и немския. В представата на немците Бог е войнствен, те си създават свой пруски войнствен Йехова, като се възвръщат към езическите си войнствени божества – Тор, Вотан, Один, валкириите, събудени от миризмата на пролятата кръв. Противопоставя немците на французите, които не са войници по душа, а когато воюват, са граждани, които защитават свободите си. Французите са автори на най-справедливата революция и за да възвеличаят това епохално антимонархическо дело, са издигнали Триумфалната арка. Именно Чернов разказва на Жул и Анджесола за четирите конника на Апокалипсиса, дали заглавието на романа, които ще шестват по света със започването на войната. Те ще вървят преди Звяра. Запитан от приятелите си кой е този Звяр, Чернов се позовава на Книга на Откровението и на пророчествата на Св. Йоан, които предсказват всички велики събития в историята на човечеството. Ето и описанието на Звяра:

„Ще се появи от морските дълбочини. Прилича на леопард с мечи крака и лъвски уста; има седем глави, пет чифта рога, с десет диадеми по тях и над всяка глава е написано по едно проклятие. Евангелистът не казва кои са те, навярно затова, защото са различни според времената и се изменят всеки хиляда години, когато се появява и Звяра; но Чернов четеше без усилие проклятията, които пламтяха днес над главите на чудовището; бяха проклятия срещу човечеството, правдата и всичко, което прави живота приятен или поне търпим. Например:

„Силата струва повече от правото".

„Слабият няма право на съществуване".

„За да бъдеш велик, трябва да бъдеш жесток".[24]

Четирите конника описва по следния начин:

„И печатите на книгата се счупват от Агнеца в присъствието на този, който е стоял над нея. Тръбите поздравяват счупването на първия печат; едно от животните вика гръмогласно на халюцинирания поет: „Гледай!" И първият конник се появява на бял кон, и този конник държи в ръката си лък, а на главата си има корона. Според едни той е Завоеванието, според други – Чумата, но нищо не пречи да бъде и едното, и другото.

При втория печат: „Гледай!" – провиква се второто животно, вртейки безбройните си очи. И от счупения печат изскача червеникав кон, а конникът, който го е яхнал, размахва над главата си голяма сабя: това е Войната. С бясно препускане той изгонва мира от света и човеците започват да се самоизтребват.

При третия печат: „Гледай!" – извиква третото око от крилатите животни. И този път се спуска черен кон, а ездачът държи везни в ръката си, за да отмерва храната на хората: и името му е Глад.

При четвъртия печат: „Гледай!" – вика четвъртото животно. И белезникав кон се хвърля напред, а името на конника е Смърт.

И дадена им е власт да погубват хората със сабя, с глад, с чума и с диви зверове...

И четирите конника се впуснаха в луд бяг, а злокобната им низа препускаше като ураган над неизброимите човешки тълпи. Потъмнялото небе възвестяваше буря; безобразни, страховити чудовища хвърчаха витлообразно над ужасяющата „фантазия", като отвратително шествие. Мъже и жени, млади и стари бягаха, блъскаха се, падаха във всички пози на страха, учудването и отчаянието; а четирите конника безмилостно тъпчеха тази човешка настилка под железните копита на своите коне".[25]

Имам основания да предположа, че някои черти от образа на Чернов се откриват в образа на монаха Доминго от романа „Осъдени души" на Д. Димов. Особено по отношение на близостта на идеите на социализма и християнството. Брат Доминго в

---

[24] Бласко Ибанес, В. Четирите конника на Апокалипсиса. Цит. изд., с. 63-64.

[25] Пак там, с. 64-65.

крайна сметка намира своя път на страната на републиканците и заплаща за това с живота си.

С избухването на Първата световна война и миролюбивите французи се намесват, за да защитят родината си и да се спасят от поробване. Бласко Ибанес проникновено и психологически вярно проследява реакциите на всеки от героите си.

Марсел Деноайе носи горчивина и срам в душата си, че е избягал от родината преди войната от 1870 г. Все по-често се разхожда на Източната гара в Париж и наблюдава с мъка как бащи изпращат синовете си в битките, за да изпълнят дълга си към Франция. Неговото патриотично чувство се изостря и взема връх над другите. Той е вече възрастен, за да вземе сам участие в събитията, но решава да замине в замъка си Вилбланш в провинцията и да помага там с каквото може на селяните. И наистина – той се грижи за тях, дава им храна и вино, докато самият замък е пленен, разрушен и подпален от немците. Близо до замъка се водят битки, немците се гаврят варварски и озлочестяват дъщерята на пазача. Всичко това става пред очите на Марсел. Макар и да загубва всичко, той вярва, че с действията си е изпълнил дълга си. Бласко Ибанес е постигнал дълбок психологизъм при сътворяването на този образ; не липсват и чисто човешки чувства на героя му – като страх в отделни моменти. Но в крайна сметка Марсел е доволен от избора си да постъпи именно така. Алтруизмът на този герой навява алюзии с алтруизма на англичанката Фани Хорн в романа „Осъдени души" на Д. Димов, макар нейните подбуди да са от друг характер.

Интерес предизвикват и реакциите на жените в романа „Четирите конника на Апокалипсиса".

Маргарита, любимата на Жул Деноайе, изпраща на война брат си и бившия си съпруг Лорие. Любовта й към Лорие вече е отминала, тя се е разделила с него и в навечерието на войната се готви да се ожени за Жул. Научава за успехите на бившия си съпруг в битката при Вогезите. Решава да се запише в курс за самарянки и до края на войната работи за ранените. Психологически вярно е пресъздадено постепенното й отдалечаване от любимия и завръщането й към ослепения съпруг и грижите за

него, когото смята, че е наскърбила преди войната. По този начин тя също изпълнява дълга си към Франция.

Съпругата на Марсел – Луиза, се моли в църквите на Париж за близките си и за всички френски войници. Именно църквите стават сборни места не само за жените, но и за старците, и за децата. Църковните служби придобиват смисъл на публични събрания, а проповедниците – на народни трибуни, които вселяват митична вяра и очакват от Бога чудо, подобно на онова, с което Света Женевиев прогонва от Париж ордите на Атила.

Дъщерята на Марсел – Луиза (Шиши), изпраща на фронта своя годеник Рене Лакур и се гордее с него; с това, че той също изпълнява дълга си. На фронта заминава и Жул; загива там, защитавайки Франция. След войната Луиза се омъжва за годеника си. Германия губи битките при Марна и Шарлроа, а в крайна сметка – и войната.

От приведените документални свидетелства и текстологични сравнения няма съмнение, че писателят Димитър Димов е ползвал книгата на испанския автор. Отгласи и размишления, които кореспондират с идеите в нея, намираме в двата му най-добри романа, особено при сътворяването на посочените образи. Това транслирано творческо влияние на Висенте Бласко Ибанес обогатява колорита на творбите на Димов, кара ги да звучат едновременно автентично, художествено и психологически вярно и за сетен път доказва, че понякога писателят може да изпревари историка и политика с визията си за човека, народа и обществените явления.

Надежда Цочева

ПРЕОБРАЖЕНИЯТА НА ЕСТЕТА (меланхолии и страсти) в романите на Димитър Димов

Димитър Димов представя живота като произведение на изкуството, създава от текстовете си различни естетически светове – картинна галерия[1], библиотека, музей. Творецът естет синтезира изкуствата (музика, живопис, словесност)[2], разиграва различни митологични и литературни сюжети (историята за Лорелай в "Поручик Бенц", образът на Дон Кихот в "Осъдени души", библейската история за Адам и първородния грях в "Незавършения роман"), за да представи в своята артистична игра противоречивата същност на човека, надникнал в бездната на желаното и непозволеното[3]. Героите на Димов са книжни същества – тяхното прохождане в живота е предхождано от потапянето им в *света-библиотека*, като прочитът на книгите съпътства техните по-нататъшни търсения. На рафтовете на света-библиотека може да се срещнат книги на автори от испанския златен век, от епохата на романтизма, свързани с масовата култура – булевардните любовни романи, екзотиката на приключенската литература, детективски романи; научни издания върху тютюна, флота, католицизма, медицинска литература. Романите на Димов говорят за човешките бягства от баналното ежедневие, от агонията на войната и

---

[1] Вж. наблюденията на Св. Игов върху "Осъдени души": Игов, Св. Романът като картинна галерия. // *Литературен форум*, № 33, 2. XI. 1999.

[2] Музиката на Шопен в "Тютюн", картините на Веласкес, Ел Греко, Гойя, Мурильо в "Осъдени души".

[3] За връзката на Д. Димов с идеите на Фройд свидетелства неговата статия "Подсъзнателното в художественото творчество" (1928): Димов, Д. Подсъзнателното в художественото творчество. // *Ученически подем*, 1928, кн. 4.

историческите процеси в света на естетическото. Те са поредната употреба на образа на героя естет в българската литература. Ако *естетът* от началото на века, потънал в сплин, болезнено отхвърлящ реалността, бележи раждането на модерната субективност (символизмът като болезнено изследване състоянието на печал, отчуждение, различие), то през 20-те години на XX век образът на *естета*, затворен в света на моралните си терзания, иронично се вгражда в декоративна мозайка от психологически състояния ("Покерът на темпераментите" на Чавдар Мутафов), с което се бележи крахът на индивидуалистичната естетика в света на масовата култура. В текстовете на Димитър Димов се появяват поредните превъплъщения на *естета* – човекът с книжно съзнание, свързано със света на масовата култура, опитващ се да вгради изкуството в живота, или естетът аристократ, свързан със света на хайлайфа, като експликация на фройдисткия субект, подвластен на несъзнаваното, надникнал в бездната на желанията. В книжния свят на изкуството дискурсът на изкушаващата и изпепеляваща страст е визуализиран чрез естетическите декорации на привидното – екзотиката на Юга ("Тютюн" и "Незавършения роман"), Ориента ("Поручик Бенц"), Испания ("Осъдени души"). Дискурсът на страстта е обвързан с дискурса на властта, на болестта и на смъртта. Естетическите наслагвания се свързват със засилената употреба на *меланхолните* образи. Обект на изследването е меланхолният образ, едно от лицата на *естета*.

Меланхолията[4] през вековете е възприемана като болестно състояние: униние, безпокойство (Хипократ, 5-4 в. пр. Хр.); като знак за различни състояния на душата: от дълбока тъга до лудост (куртоазната поезия, XII в.); през средновековието присъства понятието леност - *acedia* на латински, като смъртен грях, дяволско изкушение; тиха и неопределена, безпричинна тъга (през XVII в.). Шекспир създава образа на меланхоличния герой (Хамлет), затворен в света на моралните си терзания. За

[4] Задълбочено изследване върху съвременните измерения на меланхолията е книгата на М. Биенчик: Биенчик, М. Меланхолия. За тез, които никога изгубеното няма да намерят. С., 2002.

XIX век е характерно болезненото състояние, наречено меланхолия: унилост поради дълбока липса, която страдащият не може да определи; в клиничния смисъл – психическа болест, свързана с дълбоко отчаяние, отпадналост, синоним на депресия. Мюсе говори за болест на века, като смята, че човекът придобива своето съществуване чрез "вечната меланхолия на мисълта". При Флобер тя присъства като скука, а при Бодлер като spleen. В "Цветя на злото" в цикъла *Сплин и Идеал* сплинът се явява централен поетичен образ – естетическо и емоционално състояние на болезнено отхвърляне на социалната реалност, характерно за човешката участ, на което се противопоставя идеалът и търсенето на красотата. Съвременният субект на меланхолията се появява в текстовете на Бодлер (*"Злочестината", "Вглъбяване", "Бездната", "Сплин")*[5], обвързва се с образа на *естета*, осъзнаващ недостатъчността на света, в който живее, опитващ се да сгради своята въображаема реалност, терзаещ се от провала на непостигането. Меланхолията при Бодлер[6] е разсейване, предизвикано от упоритото задълбаване в загубата, търсене на нарушения смисъл, бездействие пред настъпващото. Светът на *естета* се гради на базата на изкуственото сътворение на живота в изкуството, на меланхоличното изследване на неговата невъзможност. В изследването на меланхолията любовта смислово се съполага с меланхоличното състояние.

Новият фройдистки субект е съдбовно белязан не толкова от безнадеждността на преживения момент, колкото от първичната, никога неутолима жажда – в основата на теорията на меланхолията на Фройд лежи преживяната загуба. Меланхоликът "никога изгубеното няма да намери" и от тази липса и ненамиране той създава своя modus vivendi. Фройд в "Траур и

---

[5] Текстовете конкретизират състоянието на меланхолия: *"Сплин"*: угризения, "досада, пресита", *"Вглъбяване"*: "скръб мъдра, търпелива...", *"Бездната"*: "Всичко пропаст е – дела, мечти стремежи, думи...". Вж. Бодлер, Ш. Цветя на злото. С., 2007.

[6] Текстът "На площад Карусел" на Бодлер може да се приеме като манифест на съвременния субект на меланхолията.

меланхолия" се позовава на несъзнаваното: меланхолията осъществява дейността на тъгата, следвайки подсъзнателния обект. Меланхоликът, според него, се затваря в съзнателното преживяване на загубата, чийто истински мотив не е познал и заради това никога няма да се отърси от това чувство. Като своеобразно продължение на тази идея е разбирането на Киркегор, според когото в меланхолията има нещо необяснимо (откривайки причината, тя преминава).

Естетическите употреби на меланхолията (отчуждение, различие, тъга) могат да бъдат различни: в меланхолията човек може да потърси убежище; тя може да бъде описание на изгнанието и самотата; да свидетелства за моралните терзания на дълбоко чувствителната натура. В текстовете на Димитър Димов се наблюдават отпратки към употребата на Бодлеровия меланхолен образ (*злочестина, сплин, вглъбяване, бездна*)[7], свързан с превъплъщенията на *естета* в българската литература и с трагичните измерения на фройдисткото изследване на "несъзнаваното"(*загуба, липса, ненамиране*). В "Поручик Бенц" меланхолията се свързва със света–убежище, намерен в чувствената страст в опозиция на смъртта във войната; в останалите текстове меланхолията е задълбаване в загубите, лутане сред нарушени смисли, надникване в бездната и бездействие пред настъпващите промени, бележи трагичния път на човека, желаещ да притежава света и обзет от помрачителната празнота на това притежание.

Меланхолията – убежище в "Поручик Бенц"[8]

"Поручик Бенц" е болезнено изследване на човешката природа – човешките меланхолии и страсти, разразили се сред агонията на войната, при срещата на Изтока и Запада: строгият рационален западен тип (поручик Бенц) и *меланхоличната чувственост* на жените от Изтока (Елена Петрашева). Страстта

---

[7] В Димитър-Димовите романи се разпознават цитати от "Цветя на злото" на Бодлер, макар че самото име на Бодлер не се споменава.

[8] Наблюденията върху "Поручик Бенц" са от изданието: Димов, Д. Съчинения в пет тома. Т. 1., С., 1974.

(Сладострастието) и Меланхолията на любовта се явява убежище, извеждащо отвъд войната, но и проглеждане в бездната на човешката чувственост, подвластна на несъзнаваното. Меланхолията като убежище на любовта визира нейната мимолетност, създава предчувствие за възприемането на любовта като живот пред прага на смъртта. В основата на сближаването на *меланхолията* и *ероса* е болезнеността, сензитивността на едно съзнание, което се опитва да заживее в своя свят-библиотека, потопява се в горчиво-сладостната омая на любовта и изчезва (фениксовите трансформации на Елена за *другия* се превръщат в гибелна страст – изгубване на себе си, смърт). В основата на сюжета на текста е легендата за Лорелай, експлоатирана в литературата на романтизма[9], която изгражда книжния хоризонт на Елена. Тя играе ролята на генератор на смисли при възприемане дискурса на страстта (ероса) и смъртта.

Елена Петрашева е еротичният обект (*фатална като Кармен*), пробуждащ желания. Еротичната й чувственост е визирана чрез *парфюма* от ориган и лавандула[10], *лицето*, *погледа* и *гласа*, омайващ чрез тръпките на *неуловима тъга*, изискващ обричане до смърт. От Елена се излъчват мистика и загадъчност – личността й придава фантастичен характер на обстановката. Чрез интериора е представена екзотичната й същност: стаята й в град Х е със старинни мебели от Франция, пълна с рафтове с книги. Ако френският код се свързва с еротичното, то книгите насочват към специфичния поглед на естета, който възприема света чрез схеми: войната за Елена в началото е нещо живописно; разказва истории, чиято материализация търси в живота. Опитът да живее според книгите внася носталгията по непостижимото – разминаване между естетически

[9] Вж. текста на Х. Хайне "Лорелай" от 1823 г.: "...Легенда прастара не дава/покой на ума ми сега....//...Чудно красиво момиче/ на канарата седи ...Песен запява в нощта;/звукът й е сладък и властен...// Лодкаря.../изпълва тя с дива печал...//...Вълните поглъщат/каика с лодкаря накрай...". Брисон, Фр. *Лорелай.* // Речник на литературните митове. Ред. П. Брюнел. С., 2007.

[10] Парфюмът като еротичен знак присъства в "Поручик Бенц", "Тютюн" и "Незавършения роман".

очаквания и реалност, довело до осъзнаване на липсата, загубата (основа на меланхолята). В меланхолното преживяване азът е разрушен, подкопан, което проличава в изказванията на Елена: "сърцето ми е пустиня", "искам да се превърна в *пепел*", търси *"болката в любовта"*; както и в начина на разказване на истории, на провеждане на разговори, свързан с естетиката на монтажа - смяна на различни емоционални гримаси: ужас-скука-учудване-гняв-радост, фрагменти от неуравновесено чувство, разпаднало се, разтеглило се в стотици гримаси, което не може еднозначно да се определи. Изповедите й са ту във форма на шеговита бъбривост, ту на угризения, ту на отвлечени разсъждения. Тя говори за минарета, градини с кипариси, тесни улички, в които царува загадъчна и сънлива тишина, всред която човек очаква да стане герой на някое събитие, *както в романите*[11], образите се материализират, очароват слушателите. Говори с носталгия (историята на живота й е мистично докосване до тайнството на живота и смъртта, загуба на бащата, войната е посвещаване в зрелостта). Чаровната усмивка придава на лицето й нещо *красиво и гибелно, фатално*, наподобява лицата на жени в *тъжни повести за любов и* смърт. Любимата й история е за Лорелай, чиято материализация търси в живота и която се оказва структуроопределяща, смисловонатоварена в повествованието, възприета като романтически стереотип, актуализиращ митологичната версия за русалката Лорелай, стояща на крайбрежната скала на река Рейн, която омайвала с песни лодкарите и те загивали, блъскайки се в скалите. Сладкият и властен звук на песента омагьосва и убива, ерос и танатос се редополагат. Експлицирана е идеята за жената като река: и жените, и реките носят извечната живителна сила на природата, сами по себе си са пагубна стихия.

Отразени са три типа отношения към любовта като потапяне в тайната на живота (пропадане в хаоса на чувствата и нерационалните решения), като оглеждане на себе си в огледалото на любовта и гнева на мъжете. Образът на *естета*

[11] Димов, Д. Съчинения в пет тома. Т. 1, С., 1974, с. 84.

получава няколко конкретизации: пресушеният *художник* Хиршфогел с неговата иронична дистанцираност и любовна омраза, определен от Елена като нейната съвест; *романтикът поет* Андерсон, който служи на красотата и осъзнава нейната недостъпност; поручик Бенц, летецът Райхерт, благородникът фон Харсфелд, погълнати от любовта, умират в изкушенията на Ориента. Съзерцанието на Красотата кара Бенц да погледне в себе си, да проникне в бездната на човешката душа, и да се промени, като саморазруши себе си.

Еротичният смислов код включва: *очароването-омагьосване* чрез гласа, *докосването, отдаването–служене*, като *поглъщане* на личността (еротиката като власт над волята), *тръгване по гибелния съдбовен път на любовта*. За Бенц служенето на любовта е безумно отричане от себе си – отказ от чест, морал, кариера. Знае, че е ласкан, заслепяван, използван и все пак обичан. Любовта им в *меланхолията* на есента-убежище сред благоуханието на тютюн, цветя и гнилост придобива визуалност чрез образа на пеперудите (символи на човешката душа) – "две жалки човешки души се въртяха безумно като пеперуди около пламъка на любовта"[12]. В различните Димови вариации на меланхолията в един смислов ред попадат понятията: *меланхолия – болезненост – чувственост – Ориента*, които разкриват двете лица на Ориента: *екзотично, чувствено-изкусително, греховно и жестоко, гибелно*. Любовта се оказва гибелна страст, изкушаваща човека да потърси убежище в нейната чувственост на фона на смъртта във войната и завладян от нея, да осъзнае болезнено нейната краткост и да поеме към края. След опиянението Бенц минава през гнева, болката, отчаянието, съмненията, ревността, достига до моралната катастрофа и изхабената гордост – процес на бавно разложение на волята. Опитал от горчивия вкус на красотата, той се отказва от Елена, в своя бунт на гордостта напуска град Х, обрекъл се на мрачен аскетизъм. Когато се завръща с цел да я спаси от войнишките бунтове, разбира, че в нея е въплътен духът на Вечната жена с всичката гибелна съблазън на тайните му. Лю-

[12] Цит. съч., с. 146.

бовта и мъките, които причинява, са свързани с непроницаемата тайна на живота. И той *потъва* в думите ѝ, идващи от дълбините на вечността, в сладостта на прегръдката, *погълнала* го като бездна[13]. Преживява миговете на ефимерно щастие, което събужда остра *меланхолия*, изживява любовта като *живот пред прага на смъртта*[14]. В София в стаята в ориенталски стил потъва в източна леност, унищожаваща волята, взема съдбовно решение: да се върне, за да осъзнае факта, че сърцето на Елена прилича на *феникс*, който изгаря и се ражда наново от пепелта. Нейната любов е ефимерна и придобива нови превъплъщения – германският лекар ще бъде заменен от френския офицер, който ще бъде обичан със същата искреност и страст, а другият ще поеме своя път към смъртта.

Меланхолията – бездната на разрушението в "Осъдени души"[15]

Началото на текста разкрива гибелния край на едно приключение в света на несъзнаваното, сближаващ героите Луис Ромеро и Фани Хорн. В романа "Осъдени души" гибелната страст получава декорациите на Испания като страна на контрастите. Луис Ромеро носи духа на Испания: аристократизъм и традиции, придаващи усещане за вековечност чрез позоваване на художниците и книгите; усещане за смърт и разруха чрез кода на болестта – меланхолията, усещане за пропадане. Не случайно двата образа са сближени в своята болестна аристократичност на духа (в своя свят-музей-библиотека в пристъпите на меланхолията). И двамата се движат към пропастта, но ако Луис е в началото на пътя, редуващ пристъпите на страст и меланхолия, то Фани е в края на това пътуване. За себе си контрабандистът Луис, наследник на благородния род Ередия, достига до прозрението, че отива бавно към *меланхолията* на безотечественик, който не съзира никакъв смисъл от

---

[13] Цит. съч., с. 173.

[14] Цит. съч., с. 184.

[15] Наблюденията върху романа "Осъдени души"са по изданието "Д. Димов. Съчинения в пет тома", Т. 1., София, 1974.

съществуването си. В него живее чувството за загуба, за пропуснатост на нещо важно. Затворен в себе си, в своята самотност и пустота, той усеща ледените тръпки на меланхолията. Посещавайки музея Прадо, чрез картините на Веласкес[16] се докосва до испанските традиции и виталност, но чувства, че е пропаднал, обзет от мизантропия и липса на воля. Препрочита "Дон Кихот" и "Ласарильо де Тормес": испански естетически стереотипи, свързани с пикарескoвия роман (пространствени изпитания в сферата на бита, духовни странствания из света на книгите и миналото). В музея и книгите усеща достойнството на народа, прозира испанската благородна кръв, която е осъзната чрез загубата – идалго без меч и пелерина. Той е привлечен от Фани – от нейната интелигентност, неугаснала пламенност, трагични пориви. В основата на словесните декорации при изграждане на меланхолния образ, визиран чрез образа на Фани, е колоритният контраст: *яркост – призрачност, екзотиката на Юга* (виталността, екзотичността на испанската жена) – *призрачната красота на жената от Севера* (бледност, истеричност, нервозност на англичанката). Луис е впечатлен от трагизма, който излъчва фигурата й: "красива в своята меланхолия и затвореност". Метафората – затваряне в себе си, накъсване живота на парчета, свидетелства за меланхолното преживяване, което придобива визуални измерения. Част от меланхолната иконография става жестът с подпряна глава, знак за живота, който не може да се задържи, притиснат от непосилен товар. Лицето на меланхолията може да бъде непроницаема маска, сянка на изображение; може да изчезне – физиономията на загубата (деформирано, застинало в гротескови пози) – Фани се опитва да прикрие болката, но тя разкривява чертите й. Луис е впечатлен от пустите очи, призрачното, безцветно лице: лице на старинен портрет-фреска, избелял от прах, готов да се разпадне (в меланхолното преживяване азът се разрушава). *Меланхолията е мълчаливо про-*

[16] "Картините на Веласкес: "Пияниците", "Перачките", "Менини", го изпълваха с ведрина, с усещане за действителност" (Димов, Д. Цит съч., с. 244).

падане в себе си, затваряне в неопределено, празно съществуване, отхвърляне на нови впечатления. Процесът на меланхолията може геометрично да бъде представен като фигура на повтарящия се кръг на съществуването (връщане отново към преживяната драма, сблъскала любов и смърт), където в движението на регресия, меланхолният аз потъва в мълчание, взиране в бездната, съдбовна среща с изпразнения смисъл на съществуването. Според Луис Фани "галопира" стремглаво към смъртта. Иска да я спаси, но разбира, че е късно, вижда резигнацията на отчаянието, затварянето й в миналото, отхвърлянето на бъдещето, достигането до лудостта на безразличието. Желанието, пробудено от срещата с Луис у Фани, от това, което е от другата страна на бездната – животът, е мигновен израз на собствено разочарование, нещастие, поради невъзможността да се премине от другата страна. Според Чоран меланхолията е най-странното цвете на себелюбието: разцъфва сред отрови, от които черпи соковете и силата на своята слабост, хранейки се с това, което я разяжда, тя крие под звучното си име Скръбта за себе си и Гордостта от провала[17].

Когато маските падат, започва разказът, връщане към началото: животът минава като филмова лента[18], за да отчете бавното потъване в бездната на меланхолното преживяване. Началото е свързано с изкушаващото и гибелно навлизане на Фани в Испания като спасение от аристократичното безделие-отегчение от мълчаливата преданост-любов на провансалския рицар Жак Мюрие, като лекарство срещу сплина, който я обзема в мрачни дни, като трагично задоволяване на любопит-

---

[17] Вж. Биенчик, М. Меланхолия. С., 2002 г.

[18] Животът на Фани в света-библиотека минава през следните превъплъщения: отказ от книгите, донесени от Париж, и от провансалския рицар Жак Мюрие; предварителна представа за Испания чрез книгите на Дюма и Готие, книгите на романтизма, докосване до същността на испанците чрез Бекер, Лопе де Вега; доближаване до Ередиа и разбиране на вярата му чрез книгите за католицизма; на медицинските му познания и болестта – чрез медицинските книги, на същността му – чрез образа стереотип "Дон Кихот"; собствената разруха-болест.

ството й към страната на крайностите. В Сан Себастиан, във вилата на художника Фигероа, чиито картини са подражание на Ел Греко, вижда гротесковите очертания на живота – *Смъртта*, която води хоро към "хоризонта, тънещ в мрак и безнадеждност", на което са се хванали грешниците: император, папа, рицар, куртизанка, като предчувствие за предстоящия й трагичен път в изпепеляващата страст на Юга. При екскурзията до Авиля страстта получава своята визуализация в образа на Ередиа, в чиято личност има нещо, което я привлича като пароксизмите на самата *Испания* – екзотично, тайнствено, красиво, наситено с черен магнетизъм като *мрачните позлатени катедрали* под лазурното небе на Андалузия: "пламенно и страстно, жестоко и зловещо"[19]. Тази среща се оказва фатална, изпълва душата с *меланхолията на непостижимото*. Неподвластното на разума влечение към Ередиа се материализира в смес от чувственост, възвишен порив, желание за притежание. Мечтата за Ередиа е свързана не с мрачния огън на сладострастието, а с някакъв чист, романтичен възторг, но опитът да я постигне е съдбовно навлизане в бездната на изпепеляващата страст. Животът като завладяност от другия е опит да се приближи до неговия свят на вярата[20], да приеме героични роли (в съда проявява нравствено величие като в драмите на Лопе де Вега[21], решението да го последва в Пеня Ронда), разходките из Толедо й говорят за Ередиа – разхожда се до *меланхоличния* площад на поета Бекер[22]. Любовта на Фани е наситено, остро, замайващо чувство, с тръпки на пронизваща *меланхолия*, безнадеждност, свързано с усещането, че от нейната любов ще произлезе *испан-*

---

[19] Димов, Д. Цит. съч., с. 304.

[20] В Толедо, в ордена на йезуитите, изразява желание да навлезе в света на католическата вяра.

[21] Испанският стереотип на драмите на Лопе де Вега за любов и чест, свързани със Златния век в края на 16 – началото на 17 в.

[22] Густаво А. Бекер (1836-1870). Основни теми в произведенията му от сб. "Рими" са любовта, самотата, смъртта и поезията: "на едно сърце стигнах до бездната/ и за момент се наведох,/ и душата ми, и очите ми се смутиха/ толкова бездънно бе то и толкова черно."

ска повест за любов и смърт[23]. В лагера на болестта и смъртта проличава различието между монаха и аристократката – принадлежността им към два различни свята; Фани осъзнава фанатичната му завладяност от мисълта за Бога в пристъпите на лудостта, като го съизмерва с образа на безумния идалго Дон Кихот. Пристъпите на меланхолия се задълбочават – усещане за болезнена наслада от близостта и същевременно недостижимостта на обекта на желанието на фона на смъртта, усещане за липсващия покой в една болна, осъдена душа, който ще я доведе до луминала и морфина. Жак също върви по този път, следвайки мрачния пламък на любовта; в нощта, когато идват да арестуват Ередиа, разбира, че е заболял от най-страшната болест – да не се вълнува от нищо, да се подиграва на всичко. Смъртта и революционните брожения получават декоративен еквивалент – окървавеното лице на Ередия напомня апокалиптичните картини на Гойя в Прадо. Отвъд книжото познание, свързано със загадката, наречена испански характер, Фани разбира, че в основата на кървавите испански революции лежи конфликтът на самия живот, безумието, с което алчността и егоизмът разделят хората. Оттук започва битката – "Фани срещу Лойола", за да мине през възхищението, гнева, метафизиката, самотата, страха, неврастенията, раздвоението, да разбере болестта на духа, самоизмамата на любовта. В началото представите за това, което желае, са оцветени с екзотиката на Юга, сега въображението рисува гротесковите сцени на прелъстяването: желание да вземе няколко часа от най-дивното опиянение на духа, след това да си замине, да му отправи за сбогом отегчението си и *меланхоличната* си усмивка. Проглеждайки отвъд любовта след смъртта на Жак, Доминго, тя вижда истинския Ередиа: *черковен Дон Кихот*, говорещ чрез думите на Св. Августин и Тома Аквински, за да обясни отказа си от всичко човешко и накрая да загине от ръката на тази, която го е обичала до такава степен, че е била готова да жертва себе си. Осъдените души на Димов достигат до трагичното познание за илюзорността на желанията си, за

[23] Димов, Д. Цит.съч., с. 365.

гибелните страсти, които довеждат човека до бездната на саморазрушението.

До тази бездна достигат и героите на Димов от *"Незавършения роман"*[24] (Адриана) и *"Тютюн"* (Ирина, Мария, Варвара). За Адриана аристократичната болест на духа става modus vivendi – завладяна от неизлечима досада, обхванала душата като плесен, прояла всяко удоволствие и радост. Тя разголва светската душа до най-отвратителните й кътчета, като инсценира спектакъл, благодарение на който е в състояние да се издигне над света и да се отдели от тъгата си, сменяйки различните маски на иронията[25]. Киркегор говори за съществуването *между* (основно състояние в меланхолията), в пролуката между отчаянието, че не си друг (смаляването на аза като обезценяване; изопачаване представата за себе си като автоагресия) и невъзможността да бъдеш себе си. Меланхолията на Адриана се изразява в кошмарното усещане, че денят трябва да започне отново, в завладялата я мисъл, че не е още мъртва, която като отрова разяжда душата й, в болестните състояния (болезненост на възприятията, тежка неврастения от сплин, болезнена скука, завладяност от пустота), в потърсените причини за разлагането й: леността, свободата; модерните методи на възпитание, западният морал, унищожил здравите български традиции, high life, въведен от парвенютата след войната. Меланхолията се подсилва, подклажда се страшното *сам със себе си*, в което продължава непрестанната тъмна убийствена борба със себе си, разкъсвана от факта на собственото съществуване. В този граничен момент, когато душата се

---

[24] Роман без заглавие и без край е намерен в бюрото на Димов, за който се предполага, че е започнат непосредствено след романа "Поручик Бенц". Авторът се е връщал към него години наред. В: Димов, Д. Съчинения в 6 тома. С., 1967. Наричаме го за улеснение "Незавършен роман".

[25] За играта в меланхолията пише Киркегор – меланхоличният смях може да бъде олицетворение на маската. Автоиронията може да бъде продължение на меланхолния опит, но не отменя болката, не носи свобода.

изправя пред собствената си гибел, терзае се от чувството за невъзвратимост, се въвежда и темата за спасението, свързана с образите на Адамов и Мария, което в крайна сметка е отказано. Самият Адамов става жертва на гибелната страст. За Мария Адриана е жена, за която тя е чела в книгите – съблазнителна, отровно красива, която ще вкуси от първобитната свежест на Адамов, а той – от фината отрова на лукса и сладострастието. Текстът разиграва историята за грехопадението и гибелта на чистата душа в света на цивилизацията, представена чрез опозицията *природен, естествен* (алюзия с библейския Адам) – *цивилизован* (съвършенство, преливащо в разруха и падение; схващане, усвоено от книгите). Всеки, който навлиза в бездната на желанията, неминуемо върви към своята гибел.

Светът на падналите души постига своята обобщеност в романа *"Тютюн"*, който разказва историята за човека, искащ да притежава света и обхванат от помрачителната празнота на това притежание (Борис), за неговата болка като погнуса от света (Ирина), за невъзможността да сътвори свят, в който да помири своите естетски желания със съвестта (Костов)[26], да постигне естетическата невъзможност на въображението (Мария). Книгите формират хоризонта на очакване: героите навлизат в тютюневия свят, в света на екзотиката, Ориента, любовта, чиято липса застива в маската на меланхолното лице, в пристъпите на неврастенията. Мария е истинско въплъщение на меланхолното присъствие в света на тютюна (свят на лукса, аристократизма на high life, който изкушава и убива). Тютюнът, алкохолът, опиатът – прогресиращият ред на гибелта се оглежда в благоуханието на парфюмите от ориган и лавандула, мента и розмарин, цветовете на палмовите и маслиновите дръвчета (любовта и живота). Девойката ("от сивите й очи лъха *меланхолията на дъждовен ден*"), водеща живот във формули, маскиращи неговата неприемлива страна в света, към който

[26] Костов е Естетът (живот уникат), чиято елегантност се превръща в modus vivendi. Опитът да посвети живота си на другия довежда до осъзнаване на собствената невъзможност, безполезност, до края.

принадлежи, съзнава с *тихата ирония* на философ, че е само *сива, никому непотребна вещ*, от която се интересуват само заради парите на баща й. Присъствието се заменя от отрицанието, обезценяването, автоагресията, която накрая води до лудостта и смъртта. Бягствата в света на миналото, на музиката изострят *меланхолните й настроения. Неврастенията и сплинът* скриват от погледа й вечната красота на живота. Тя живее в собствен свят от звуци и невесели настроения, нямащ нищо общо с удоволствията, с жестоката действителност на складовете – *музиката (на Шопен) звучи меланхолично,* тихо, като оплакване или бурно, страстно като протест срещу *неизбежната й гибел*. В самотните часове на *сплина и меланхолията* тя мечтае за мъж като Борис, привлечена от стоманената воля, хладнокръвието, острата увереност, изпитва към него *сива, студена, нерадостна и потисната любов*, която животът поднася на разядената от сплинове и неизлечима болест – наказание заради греховете на баща й. Женитбата на Мария и Борис е опит за спасение от пропадането в болестта. Мария става все по-меланхолична, по-саможива, обзета от "донкихотовска глупост", болестта й с пролуки на безумие се задълбочава, докато накрая се затваря в своя свят (на собственото си изгнание), като прекъсва връзките си със света на другите и си отива незабележима, за да направи място за поредната жертва на "Никотиана" – Ирина. Романтичната мечтателка, следвайки любовта си към Борис, заплаща навлизането си в света на тютюна с разруха, неврастения, меланхолия. Сблъсъкът на жестоката истина за Борис (жертващ близките си в името на собствените цели) и любовта й са в основата на житейската й драма. Разбирайки илюзорността на любовта, тя изпада в потрес, светът й бавно потъва в обезверяване, че ценното в живота е смислено, че животът би могъл да има по-възвишен смисъл. Става жертва на очакванията си и на тютюневия свят. Меланхолията и неврастенията не са подминали и "железните воини на революцията". Варвара е въплъщение на болестта - чувството за ненужност, загуба, тъга, което я връхлита изведнъж, за изчезналата радост, любов и красота, но с което се опитва да се пребори чрез дълга към партия и идеал (в духа на идеология-

та). Оказва се, че без значение на идеологическата си принадлежност човекът, подвластен на несъзнаваното – гибелната страст на любовта, поглежда в бездната и не може повече да отклони погледа си от нея. Завладян от взирането в нея, той е обхванат от пристъпите на меланхолия, на загубеното или непостигнатото, осъден на гибел.

Изводи: Меланхолното преживяване се основава на опита на аза за пресъздаване на пожеланото, изгубеното; за отчаяно търсене знаците на новата цялост в разпадналите се фрагменти на живота. Чертите на меланхолията-чувствителност, деперсонификация, неясни граници на индивидуалната идентичност на собствения аз, склонност към повторения (неопределеност, регресия, непоследователност), определят формата на модерното съществуване като болезненост, като подвластност на несъзнаваното в себе си, което в крайна сметка довежда до разпадането на субекта, от което се интересува Димитър Димов.

Справка за авторите

Александра Антонова е доктор, гл. ас. в Института за литература, БАН. Защитава дисертация на тема „Чавдар Мутафов – в търсене на художествения лик" (2009). Автор е на едноименна монография (2011) и на научни статии. Професионални интереси: българската литература между двете световни войни, модернизъм.

Анна Свиткова е филолог, гл. уредник на къща-музей «Д. Димов». Съавтор е на книгите: „Прокълнатият ангел" и "Случаят "Тютюн" 1951 - 1952" ("Другият "Тютюн" - II ред.); съсценарист е на документалния филм „Триптих за Димитър Димов". Автор е на публикации за живота и творчеството на писателя, за музея и музейните фондове.

Георги Чобанов е филолог. Автор е на статии за българската литература от XIX-XX в. Създава специализирания портал LiterNet (1999), гл. ред. на издателство и електронно списание LiterNet. Професионални интереси: приложение на съвременните технологии в областта на литературата и хуманитаристиката, електронно публикуване, реклама и маркетинг в интернет.

Диляна Ковачева е доктор, преподавател по българска литература в университета в Гранада, Испания, преводач. Защитава дисертация на тема „Испания в живота и творчеството на Димитър Димов" (2005). Автор е на книгите: „Испанската гражданска война в българската литература" (2002) и "Димитър Димов. Произведения, свързани с Испания" (2008). Професионални интереси: българо-испанската литературна комуникация.

Димитър Веселинов е доктор, професор в СУ „Св. Кл. Охридски". Защитава дисертация на тема "Активен учебен речник на френските глаголи за българи" (2001) и хабилитационни трудове: "История на обучението по френски език в България през Възраждането" (2003) и "Българските студенти на Фердинанд дьо Сосюр" (2008). Автор е на книгите: «История на обучението по френски език в България през Възраждането" (2003), „Възрожденският урок по френски език. Лингводидактическа рекон-

струкция" (2005), „Българските студенти на Фердинанд дьо Сосюр" (2008), „Летописна книга на Факултета по класически и нови филологии (1888-1965)» (2008); на статии, студии и речници.

Емилия Алексиева е доктор, гл. ас. в Института за литература, БАН. Защитава дисертация на тема „Проблеми на поетиката на А. И. Куприн" (1994). Автор е на монографията „Реката на живота (Поетика на творчеството на А. И. Куприн)" (1998), на научни и критически статии и студии. Професионални интереси: руска литература на XX в., нова българска литература, компаративистика, поетика.

Иван Иванов е доктор, доцент в СУ "Св. Кл. Охридски". Защитава дисертация на тема "Индикации на постмодерното в българската проза през последната четвърт на XX в." (2005 г.) и хабилитационен труд „Белетристични предвестия на постмодерното" (2008 г.).

Михаил Неделчев е почетен професор на НБУ, ръководител на Литературноисторическата школа към департамент Нова българистика. Автор е на литературоведски, критически и културологични изследвания: „Критически страници" (1978), „Социални стилове, критически сюжети" (1987), „Три студии" (1992), „Раздробяване на наивния консенсус. Критика на политическото и негови медийни образи" (1998), „Краевековните тъги на България" (1998), „Етюди за Яворов" (1998), „Личности на българската литература" (1999), „Писатели-преображенци и техни спътници" (1999), „Радикалдемократизмът. Опит за либерално политическо поведение в България" (2000), „Размишления по българските работи" (2002), „Яворов. Литературна личност, истории на книги и стихотворения" (2004), „Сюжети от литературната година" (2010), „Апология на литературната история" (2011), „Литературноисторическата реконструкция" (2011).

Надежда Цочева е доктор, ас. в ШУ "Еп. К. Преславски". Защитава дисертация на тема "Прозата на Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни" (2007). Автор е на едноименна монография (2007), на научни статии и студии. Професионални интереси: история на новата българска литература, модернизъм, културология.

РАДКА ПЕНЧЕВА е доктор, завежда музей „Емилиян Станев" във В. Търново, филиал на НЛМ. Защитава дисертация на тема „Творческият архив на Емилиян Станев и визиите му за историята в романа „Иван Кондарев" (2008). Автор е на книгите: „Емилиян Станев. Разкази за деца"(2000), „Литературният архив – недоразказаната памет"(2003), „Творческият архив на Е. Станев и визиите му за историята в романа „Иван Кондарев" (2009), „Сюжети на забравата. Реванши на паметта"(2011); на научни и критически статии. Професионални интереси: литературна архивистика, литературна история и музеология.

Сава Сивриев е доктор, доцент в ШУ "Еп. К. Преславски". Защитава дисертация на тема "Стиль прозы Леонида Андреева и стилевые искания в русской литературе к. XIX – н. XX в." (1986, МУ „М. Ломоносов"). Автор е на монографиите: "Чудесното раждане (Работи по литературна история)" (1995), „Митос и техне: Опит върху българската литература от миналия век" (1999), "Книга Псалтир и българската поезия" (2004), "Литературна археология" (2006); на статии и студии. Професионални интереси: възрожденска и нова българска литература, историческа поетика, руска литература от кр. XIX – н. XX век, християнство и култура.

Светлозар Игов е дфн, професор в ПУ „П. Хилендарски". Защитава дисертация на тема "Иво Андрич – творческо развитие и художествена структура" (1978). Автор е на монографични и критически книги: „Високо, при извора" (1974), „Хуманизъм и творчество" (1978), „Грозните патета. Критическо ежедневие" (1984, 1989), „История на българската литература 1878-1944" (1990, 2001, изд. до 2010), „От Ботев до Йовков" (1991), „Иво Андрич: Творческо развитие и художествена структура" (1992), „Българската литература. XX век" (2000), „Книга за Пенчо Славейков"

(2006), "Бай Ганю" и Бай Ганю. Загадъчната творба за проблематичния българин Бай Ганю" (2008) и др.; на множество статии, студии, очерци, есета, както и на художествена литература.

Татяна Ичевска е доктор, доцент в ПУ "П. Хилендарски". Защитава дисертация на тема "Функционално-семантични аспекти на митичното в новата българска литература (1999). Автор е на монографиите: "Митичното в българската литература – светове и форми" (2000), "Библейското слово у Йовков" (2003), "Романите на Димитър Димов" (2005); на статии и студии. Професионални интереси: българска литература, сравнително литературознание, антропология, музеология.

Франциско Хавиер Хуес Галвес е доктор, доцент по българистика и славистика в Мадридския университет "Комплутенсе". Автор на научни изследвания и преводач.

Цветана Георгиева е дфн, професор в Университета по библиотекознание и информационни технологии. Защитава дисертации на тема: „Сатирическият модус на човека и света (върху творчеството на М. Салтиков-Шчедрин)" (1992, МУ „М. Ломоносов") и "Мистиката в творби на българските символисти" (2007). Автор е на монографиите: „Българска митологична проза" (1999), „Текст и памет" (2003), „Евангелието в литературата на българския модернизъм" (2005), „Йордан Радичков: между нагледа и мита" (2006), „Unio mystica и българският символизъм" (2008), „Емануил Попдимитров. Поезия и философия" (2010), „Съвременна българска литература" (2011), "Мистиката в творби на българските символисти» (2011); на учебно помагало, статии и студии. Професионални интереси: българската литература в контекста на митологията и религията.

Институт за литература, БАН

Димитър Димов – век по-късно

Юбилеен сборник с нови изследвания
по случай 100 години от рождението му

Съставителство и редакция:
Доц. д-р Мариета Иванова – Гиргинова
Доц. д-р Елка Димитрова

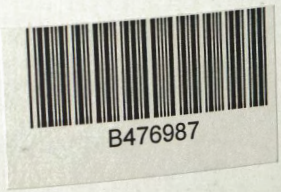
60/90/16
Печатни коли: 12,5
Тираж: 300

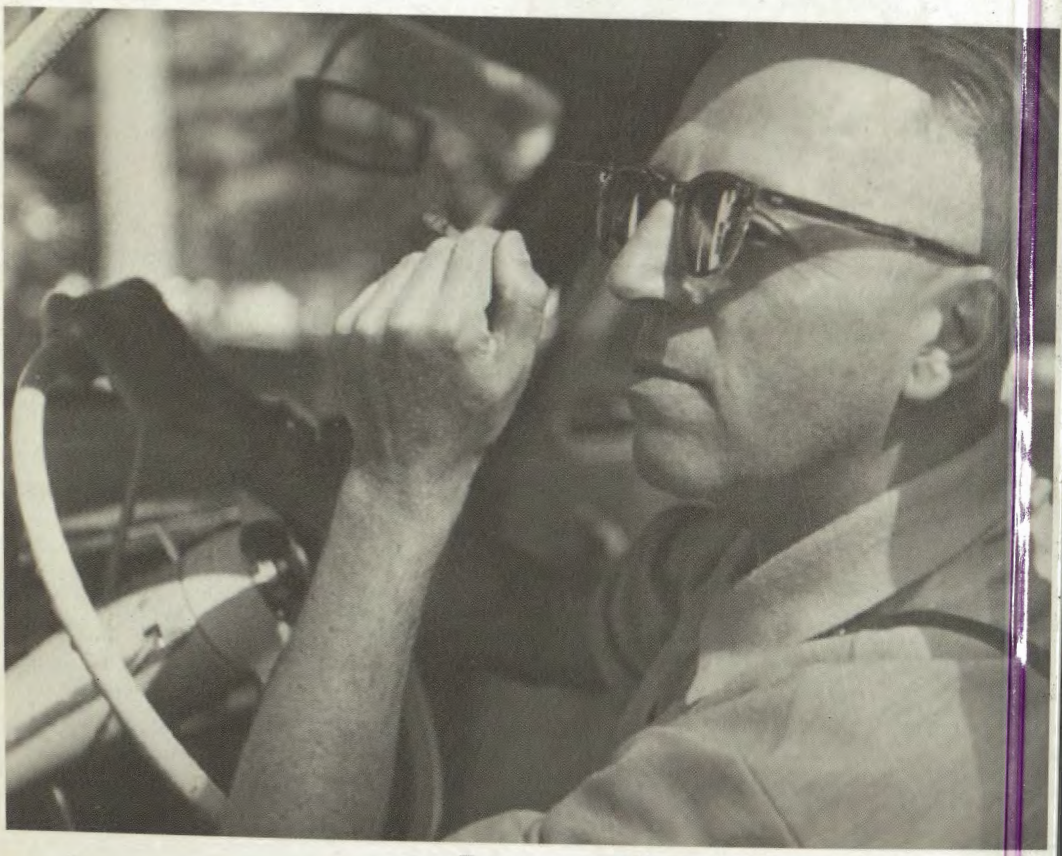
Издателство „Карина-Мариана Тодорова"
ISBN 978 954 315 070 0

karinam@dir.bg
www.karinam.com

Изданието е спечелило конкурс
към Министерството на културата, София.

Печатница „Изток-Запад"


B476987



Димитър Димов, 1962-1963 г.

ISBN 978 954 315 070 0

цена 10 лв.