

„ТЮТЮН” - ДИМИТЪР ДИМОВ

ИСТОРИЯ И ЛИТЕРАТУРЕН КОНТЕКСТ НА РОМАНА



Романът „Тютюн” на Димитър Димов има драматична съдба - също толкова драматична, колкото са и съдбите на неговите герои. Публикуван за първи път през 1951, на следващата година той бива заклеймен на дискусия на Съюза на писателите за политически „неправомерно” съдържание. Въпреки че Д. Димов получава поздравителна телеграма за романа си от тогавашния министър председател на България - Вълко Червенков, казионната критика под предводителството на Пантелей Зарев оказва натиск върху писателя да промени текста си. Така се ражда Втората редакция на „Тютюн” (1954 г.),

която десетилетия наред се чете като официалната версия на романа.

Основното обвинение засяга персонажите - „Димов остава в плен на буржоазнореакционното фройдистко схващане за човешката личност”. Съветите са да се „изравнят” двата лагера - на обречените и на комунистите, да се придаде по-съществено значение на „новия” - оптимистичния свят. Димов успява да промени творбата, запазвайки като цяло композиционната ѝ структура (не я пренаписва). Двойката Борис - Ирина бива уравновесена от своето „положително” съответствие: Павел - Лиля. Разширено е описанието на работническия свят, някои от героите от първата версия са въведени по-рано в действието.

Във връзка с промените в романа и традиционното окайване за неговото принудително прекрояване Никола Георгиев отбелязва критично едно явление, което е твърде важно както за крайната фактология на произведението, така и като проява на авторската личност, но обикновено бива спестявано:

Добър роман ли е „Тютюн” днес, всеки може да решава за себе си, но никой не може да отрече, че той беше много добър рецептурен образец, как да се пишат приемливи и добри романи според тогавашната мяра за литературата.

И наистина сравнението на двете версии е чудесна илюстрация на това, как работи възприетата от автора цензура (автоцензурата) в моделирането на художествения свят. Един остроумен пример, отново даден от Н. Георгиев, напомня, че в „Тютюн” пушенето е вредно за представителите на „стария свят”: за татко Пиер, Борис Морев, Костов, Барутчиев. „В същото време - отбелязва изследователят - представителите на здравите пролетарски и партийни сили пушат, та пушек се дига - и нищо им няма.”

ГЕРОИТЕ НА ДИМИТЪР ДИМОВ

Оказва се, че ефектът от нововъведенията е по-скоро обратен, защото новите ходове водят до неорганични тезисни „кръпки” (положителните образи на комунисти те), на чийто фон още по-силно се откроява притегателната сила на „обречените” герои. Така персонажите, които са се оказали „най-ужасяващата” за марксистката критика слабост на този роман, всъщност не търпят промени. Откъде обаче идва тази нетърпимост към Димовите герои? Никой от тях - нито Ирина, нито Борис Морев, нито

Костов, нито Мария, нито татко Пиер - не е мислен като „добър“, „положителен“ в текста на романа. Въпреки това Всички те са изпълнени някакъв притегателен вътрешен живот, който лесно може да бъде припознат като „свой“ от читателя, тъй: като изкушава със своята психична уплътненост. Те интензивно преживяват, осъзнават, анализират. В това е голямата заслуга на Д. Димов към българската художествена проза. Но това е и уязвимата страна на текстовете му (уязвима не само заради политическата конюнктура, но понякога и чисто художествено - когато анализите и експериментът с душевното стигнат до крайност и самоцелност). И Все пак без „Поручик Бенц“ (193в), „Осъдени души“ (1945) и „Тютюн“ българската психологическа проза би била немислима.

Има няколко черти на Димовите герои, които биват неизменно изтъквани във всички литературоведски разработки върху творчеството му. Те са герои космополити - без род и без корен, и по-точно - скъсали с рода и корена си. Те са хора на градския бит. Те са трагични същества -- водени от някаква силна страст, която превръща живота им в обречен устрем към някаква фикция, стремително заличавайки нормалното, уравниовете многообразие на света около тях като безинтересно.

В един или друг вид тези творчески търсения не са чужди и на други български прозаисти. Димовите космополити, дамгосани от пагубните си страсти, са съизмерими с Йовковите грешници - и едните, и другите са в известен смисъл вън от битовия свят и от традиционния морал. Страстта на Йовковите герои обаче им носи някаква, наистина - нестандартна, но силна вътрешна хармония. И Албена, и Индже, и Женда се удържат в битието си, изпълват го с необичаен, но несъмнен смисъл. Елена Петрашева, поручик Бенц, Фани Хорн, Ередиа, Ирина, Борис Морев - напротив, стремително вървят към края си, и то към своя опустошителен край.

В паралела с Йовков особено ясно изпъква и най-съществената характеристика на Димовите герои - те са интерпретирани като психични същества - описани са преди всичко чрез психологически анализ (често и самоанализ). Душевността на Йовковите герои, напротив, е пресъздадена изключително по пластичен път - чрез „външни“ описания. При това те не са социални по начина, по който са социални хората в романите на Д. Димов, те не са значещо обвързани с класата, етноса, мястото си. Димов създава героите на големия град, на безродната столица (както той я осмисля) в българската проза.

Тази тенденция е особено изразена в „Тютюн“, където драматичният стремеж на двамата централни герои да напуснат патриархалния свят на провинцията определя както спецификата на образите, така и съдбите им.

Тук възниква още един възможен паралел - и Георги Стаматов и Георги Райчев имат урбанистични сюжети, при това развити по посока на гротескното изкривяване на нравите и психиката в градското общество. Но те пък не стигат до онази реалност на душевното, която задава пагубната привлекателност на Димовите „осъдени души“. всъщност именно заглавието на втория му роман става нарицателно за неговите типажии. И това не е случайно - „Осъдени души“, като най-радикалния текст на Д. Димов за страстта, се оказва „капката“, в която се оглежда цялото на неговия художествен свят.

Когато се описва литературният контекст на „Тютюн“, освен според типологията на характерите, творбата на всяка цена трябва да бъде мислена и в един друг план - в плана на епическата романова вълна от 50-те години на XX век. Тук тя отново е колкото представително явление, толкова и изключение.

Петдесетте години на миналия век бележат небивал възход на епическата проза в нашата литература (факт, основно изследван от Боян Ничев и Симеон Янев). Тогава се появяват: „Тютюн“; първите три части от тетралогията на Димитър Талев, посветена на живота на българите в Македония („Железният светилник“, „Илинден“, „Преспанските камбани“, „Гласовете ви чувам“); „Обикновени хора“ от Георги Караславов; първият том на „Иван Кондарев“ от Емилиян Станев. Основната характеристика на епоса е широкият план, в който този литературен род осъществява сюжетите си. За разлика от лириката той клони към обективност на описанието; към превес на събитийното; основава се на причинно-следствената схема на сюжета. Лириката - обратно - разработва субективното описание; интересува се не толкова от събитията, колкото от начина на преживяването им; основава се на асоциативна свързаност.

Тези особености на епическото се дължат на неговата породеност от историчното. Епопеята и епическият роман са литературни жанрове, продукт на разтърсващи исторически събития в живота на общността. Те по зададеност „изследват“ някакво голямо, съдбовно историческо случване, засягащо някаква голяма общност от хора (социум). Затова и в основата на всеки епически сюжет стои взаимодействието между историята и човека - преминаването на историята през света на човека. Събитията около 9 септември 1944 г. се оказват факторът, отключил романовата вълна от 50-те години. Българското общество бива разтърсено из основи, налага се преосмисляне на неговото битие. Като се започне от ритуалите на бита и се стигне до емоционалния свят на хората - всичко е засегнато от тоталната промяна в българския социум: преобръщат се неговите стереотипи, налага се създаването на нови устои, на преден план излизат генералните въпроси за човешкото битие в света.

На този фон „Тютюн“ се вписва като „особен“ текст, като текст изключение. Романът се опира на един важен в социално-историческо отношение период за страната ни - от края на 20-те години до деветосептемврийските събития. Това е време на съществени социални промени - най-„европейското“ време на България през XX в. Тогава тя преживява своето болезнено „изравняване“ със света - и с добрите, и с лошите му страни. И романът наистина дава възможност да се съди за тези явления - по сделките на „Никотиана“, отварянето към европейските пазари, социалните отношения на българския капитализъм (който добива един вече космополитен облик, не е неизменно филтриран през спецификите на националното).

Как обаче Димов осъществява социално-историческия план на романа си? Тук именно е неговата „странност“. Героите му (става дума за органичните Димови персонажи, не за насила изобретените образи), макар че живеят в историческия процес, отказват да бъдат негови илюстрации. Отказват да се развиват в него или да му противостоят (да бъдат герои на движението или герои жалони, по класификацията на С. Янев). Вместо това те притеглят сюжета към центъра на собственото си неспокойно съзнание, разчленяват социално-историческия план на психични светове, употребявайки го по точи начин като социална „обвивка“ на страстните си характери, които съвсем не е задължително да бъдат проектирани именно в тази житейска реалност. Тоест Димовите герои битуват в едно постоянно напрежение между социално-историческото и себе си. Оттук произтича и силното сходство между „хората“ от различните романи на Димов, макар че като социална реалност те нямат много общо помежду си.

Другият белег, обединяващ централните персонажи на този автор, произтича именно от отъждествяването им с някаква силно изявена тяхна страст. Това предопределя и устремеността им към гибел, деструктивното начало в тях.

Чертите, които ще станат основа на тази обреченост обикновено са заложени в образите от самото начало. В този смисъл Димов създава не толкова развиващи се герои, колкото задълбочаващи се характери. Така например, от психологическа гледна точка, самоубийството на Ирина е постъпателно подготвяно. В хода на действието тя зачерква едно след друго родните, своите неща, за да изличи в крайна сметка и самата себе си. В началото на романа тя чете „Палми край тропическото море“ и „Гирлянди от Хавай“ - това са нейните бягства в светове екзотични, различни от домашния. Раздразнението от селските роднини е друг детайл на тази отчужденост от „своето“. Дори смъртта на баща и не успява да промени тази нагласа: когато се връща в родното си градче за погребението му, Ирина е все тъй отчуждена от онези, които би трябвало да са й най-близки.

Нейният образ обаче докрай е съпътстван и от самонаблюдението и самопреценката, първоначално заложени в него. Във всеки един момент тя безпощадно си дава сметка за всичко, което се случва с нея.

Борис също е въведен като герой, обречен да скъса с корените си. Той презира мизерията на родния дом, още повече презира баща си - чудатия беден учител по латински с комичния прякор Редингота. Първоначалното презрение на Борис към собствения му произход ще се превърне в амбиция да успее в света на „другите“, в света на парите. Тя на свой ред ще се развива, докато неговата човешка природа не се изличи и той не се превърне в „машина за печелене на пари“. След това неговата смърт зависи само от издръжливостта на отровеното му от алкохола тяло. Но дори и в смъртта изгубването на следата, мотивът за изличаването, продължава да съпътства образа - името на надгробния кръст е „надраскано“ с тебешир и „дъждът ще го измие“.

По аналогичен начин обсебеният от романтическия мит за стара Германия фон Гайер всъщност не принадлежи на реалния индустриален свят, макар да е важен фактор в него. За фон Гайер „горестната легенда за нибелунгите е по-близка от реалната съдба на хората наоколо - от страданията и смъртта им. „Човек трябва да бъде честен само към принципите си“ - така обяснява той на Ирина защо е „безсмислено“ да бъде „честна към хората“. Закономерно тази му отчужденост се е задълбочила в безразличие към собствената смърт. По ирония на съдбата тя идва от ръцете именно на „плебеите“, които цял живот е презирал, които дори не е забелязвал.

Тук специфично е мястото на Мария, в чийто образ деградацията е алегорично въплътена. При тази героиня, донякъде наизидателно, физическото унищожение се слива с разпада на психичния и свят. Реално Мария не е „виновник“, а само „жертва“ в трагичния сюжет. Тя обаче единствена има наготово всичко онова, което останалите герои трябва да придобият в своя индивидуален живот. Така този образ изпълнява функцията на изкупителна жертва на родовата вина. Тя през цялото време е някак вън от случващото се в романа, физически това е подчертано чрез нейната безцветност. Тя е и „безстрастна“, както Димов неведнъж изтъква (за разлика от грешниците в „Тютюн“, всеки от които е обладан от някаква пагубна страст). Така Мария знае повече от всички, наблюдава сякаш отвън онова, което се случва и което потопените в случването герои схващат само фрагментарно, защото то е част от техния живот и те не могат да се

отстранят в позицията на всеразбираещия наблюдател. В тази схема Мария е безстрастният изкупител на греховете, породени от страстите на другите. А това са предците ѝ със своята алчност за богатство и власт, развратната ѝ майка, баща ѝ със своя „грабителски инстинкт“, обсебеният от парвенюшки нагон Борис, който може да мине през всичко, за да надскочи средата си и да забогатее.

На фона на типичните за Димов „осъзнаващи“ герои при Мария осъзнаването е доведено до най-безпощадната си крайност. Персонажите на този автор остават в българската литература като образци на анализиращи и самоанализиращи се хора. В това се състои и едно от големите постижения на Димов - създаването на интелектуална проза, проза на постоянната рефлексия, на неизтощимото самонаблюдение. Именно Мария е образът, благодарение на който се оголва паралелната реалност на осъзнаването, съпътстваща събитийния пласт на романа. Чрез тази героиня е изведена на показ представата за живот, изтъкан от „формули“. Мария е включена в тази условност (поведението и изцяло се вписва във формулите), тя обаче безнадеждно ясно осъзнава наличието им (постоянно си дава сметка за двойствения свят, в който се движи). Затова и психичното заболяване, което „обективно“ разделя реалността ѝ на два свята, освен че е символно осмислено като родово проклятие, е и алегория на нейното „социално раздвоение“. Става дума за раздвоението, което тя възприема като задължение към средата си още докато не е подвластна на болестните халюцинации: *„Целият ѝ живот беше оплетен в мрежа от формули, с които обличаше и маскираше нищожеството, паденията и глупостите на хората, между които живееше.“* Този свят на обречени има и своя организиращ център - призрачното присъствие на „Никотиана“, която от изследователите на романа по един или друг начин бива припознавана като невидим главен герой. Една от най-успешните критически асоциации свързва „Никотиана“ с представата за „съдбата“:

Тя е мълчалива и безучастна, с някаква божествена жестокост приема всички жертви в своето подножие. В своето мълчание „Никотиана“ сякаш ни намеква, че тя е съдбата - пише Кръстьо Куюмджиев. И наистина, Димитър Димовата „Никотиана“ има някакво мистично присъствие, което напомня ролята на съдбата в класическата трагедия. „Никотиана“ наистина се вписва в представата за злото провидение, което обрича героите на гибел независимо от техните индивидуални същности. Всеки от тях е, освен себе си, и функция на „Никотиана“, никой не успява да остане независим от нея.

Коя тъмна сила, кой мрачен жребий бяха направили Борис тъй безмерно алчен и жаден за власт, Костов - толкова смешен молец на модата, и Ирина - толкова студена развратница? Това беше „Никотиана“!... Всичко започваше и свършваше с „Никотиана“, която осакатяваше характери, смазваше достойнства, подкупваше съвести, убиваше хора и заличаваше всичко това с дивидентите на акциите си. И така „Никотиана“ приличаше на смъртоносна машина за печелене на пари, която унищожаваше хората. Тя убиваше не само работниците, но и господарите си.“ „Никотиана“ се оказва онова аморфно чудовище (залегнало като представа във всички архаични митологии), което променя лицата си, разгадавайки скритите страсти и желания на човека срещу себе си, за да въплъти именно неговата най-силна страст и най-голямо желание. За Борис „Никотиана“ се оказва въплъщение на страстта му към парите и социалния престиж. „Никотиана“ косвено увлича и Ирина - поради любовта си към Борис тя парадоксално става жертва на предприятието, което осъзнато мрази. За Мария

„Никотиана“ е разменната монета в отношенията с Борис - тя е залогът за неговата близост. За татко Пиер, а и за Костов, Дружеството е станало начин на живот.

Но по същата мистична логика светът на „Никотиана“ (самото ѝ име съчетава представите за екзотика и отрова, за привличане и гибел.) погребва жертвите си в момента, в който те са „постигнали“ своите стремежи само за да разберат, че те не могат да им донесат никаква радост.

„И тогава Ирина разбра, че в борбата си с живота бе излязла също като Борис само привидно и външно победителка, че този живот всъщност я бе проял и разрушил отвътре и че в душата ѝ не бе останало нито капчица радост. Това бе равностметката на живота ѝ, на победата ѝ в света на „Никотиана“.“

Опитите на героите да се хванат за външния свят закономерно завършват с крах. Вместо да се спасят, те увличат онези части от света, в които са се вкопчили. Така спасенията им биват окончателно отказани. За Ирина такова илюзорно бягство е връщането към медицината; за Борис това е Ирина; за Костов упованието в смисъла и спасението с въплътено в бедстващото гръцко дете Аликс; за фон Гайер тази роля изиграва Вагнерианският мит за рицарството; Мария търси убежище в музиката. Но всички тези „спасения“ се оказват безсилни. Ирина слага край на живота си „с някакво силно лекарство“ (средство именно на медицината). Борис унищожава Ирина (в която се е вкопчил като в последна връзка с живота). Костовите алтруистични жестове остават безрезултатни - въпреки че той влага искрени усилия и пориви в тях, в последния момент умира Стефан, когато той се опитва да измъкне от затвора. Смъртта застига и Аликс: *„И тогава той съзна, че напразно я бе довел от колибата до Херакли в тази къща, че напразно бе обикалял магазините на Солун да ѝ купи кукла, дрешки и обувки и че никога нямаше да я види пораснала...“* Фон Гайер умира от ръцете на онези, които най-силно презира. Мария опустошава музиката, издавайки нестройни звуци на пианото.

Героите на „Никотиана“ се оказват изчерпани за настоящето (и в двете редакции на романа). Те вече са извървели пътя си. Така Димов наистина рисува един умиращ свят. Но това не е само социалният свят на олигархиите. Това е и психичният свят на хората, обречени на страстите си - хората, които са изгубили коректива на здравия разум. Особено показателна в това отношение е предаността на Ирина и на фон Гайер към страстите, които всъщност принадлежат на миналото им - тя, макар и обречена, предопределя целия им понататъшен живот.

В своята отчужденост от променящото се настояще героите на „Никотиана“ са повече трагични, отколкото „отрицателни“ (именно това обръква толкова марксистката критика през 50-те години). Те са отговорни за гибелта си - като такива се и държат, изкупвайки докрай негативите на страстите си увлечения. Те обаче не са „виновни“ за това, което им се случва, защото то е по-силно от тях. И в това именно е трагическата им обреченост (тук сработва механизмът на „невиновната вина“, завещан от класическата трагедия).

Сравнени с тях, образите от „народа“ - Шишко, Спасуна, Блаже, са монолитни, жизнени, без вътрешна драма. Те са успешният контрастен фон за декадентската чувствителност на отиващите си герои. Но те са и самостоятелни, живи образи. И в сравнение с тях отново бие на очи едноплановото, „пришито“ присъствие на Павел (който е важен повече като сюжетен антипод на брат си Борис, отколкото като самостоятелен образ) и на Лиля. В този смисъл дори Барбара е „по-димовски“ образ, защото в „лагера“

на партизаните тя внася онзи страстен фанатизъм и онази обречена любов, които ще я сближат със загиващите герои от порядъка на Фани Хорн, Ередиа, Ирина и Борис (въпреки различията в мотивациите).

В крайна сметка епическата многопластовост, търсена в образите на различните социални прослойки в „Тютюн“, не се оказва най-силната страна на романа. Тя бива засенчена от психологическата задълбоченост на характерите. Епическата „панорама“ при Димов до голяма степен се превръща в своята противоположност - в един от най-важните образци на българската психологическа и интелектуална проза.