

„ТЮТЮН“ – МЕЖДУ ПОЛИТИЧЕСКИТЕ ПРИСТРАСТИЯ И БИБЛЕЙСКАТА ПРОБЛЕМАТИКА

Велика Гюлемерова

Професионална гимназия по компютърно програмиране и иновации – Бургас

Резюме. В „Тютюн“ е очертана схемата на колизията баща – синове, но и между синовете. Романът отразява не просто края на заедността в дома (подложено е на съмнение дори и някогашното добруване в родовото пространство), но и разпада на света в неговите физически и духовни измерения, представен като край на един политико-икономически строй и начало на друг. Димитър Димов представя свят, в който децата са съгрешили, защото отказват да се подчинят на установената рамка за живот. В романа децата не просто не споделят ценностите на своите родители, но и оценностяват поведение, заклеено до този момент като неморално. В друг случай младите стигат до фанатизирана крайност в утвърждаването и „проповядването“ на новия ред. Парадоксът в романа на Димов се открива в осъзнаването на падението, но и в отказа на героите да извървят обратния път към разкаянието.

Ключови думи: блудния син; позор; покаяние; колизия; пристрастие

Настоящият текст проследява вариациите на блудността в романа „Тютюн“ и се опитва да отговори на въпроса има ли въобще норма, спрямо която някой от героите все пак е в Дома, или всички са „чужденци“, обречени на „вечно скиталчество“. Акцентът в наблюденията ни ще бъде не върху конкретните изменения в двете версии на романа, а ще попадне върху това как героите изграждат своя собствена визия за свят и дали този виртуален модел на живот се оказва уютен. Къде е точката, в която се срещат хората, и дали има пространство на заедността, в което различията отпадат. Работим с проблематиката на незавръщането в дома, видяно като невъзможно, отказано, забранено. Блудността в романа „Тютюн“ е експлицирана на всички равнища и тук не става въпрос само за провокативното или пък откровено разблудно битие на персонажите, но за далеч по-сложното ѝ вплитане във възприемателната бледа, в менталността на хората, лишени от усещането за дом, мислен като материални измерения, или като Дом – в духовен аспект. Както отбелязва Татяна Ичевска, „Димовите герои „чужденци“ са белязани от своята непринадлежност

към родовото време, към родното място, към семейната обич. [...] Отказът от родния дом обрича героите на вечно „скиталчество“ – тяхното спиране е само миг пред поредното пътуване (София – Чамкория – Варна – Германия – Кавала – о. Тасос). В същото време за тях това е движение без опорна точка, устремено към края, към очаквания покой...“ (Ichevska, 2005: 152). Цитатът много ясно очертава чуждостта на персонажите, тя е на всички равнища – те не се асоциират с принадлежност към споделима визия за морал и не са подвластни на императивите на християнската етика. Напротив – светът, в който живеят, взет и в материален, и в психосоматичен план, е свят на разрухата, на регреса. Така значимото в притчата за Блудния син завръщане в Дома тук е невъзможно, защото домът в посочените вече две измерения отсъства, той е само местообитание, изпразнено от духовен потенциал, прикритие на убогото екзистирание на своите обитатели. Пътуването не е път към завръщането. Както обобщава Ичевска: „Изгубването на любовта към ближния върви паралелно с изгубването на любовта към Бога. В романите на Димов Бог е отдавна забравен нравствен императив“ (Ichevska, 2005: 164).

Библейски и приказни модели, вписани в романовата структура. Проблематика на не/религиозността

Въпреки изтъкнатите по-горе наблюдения можем да твърдим, че християнската мисловна матрица стои дълбоко неизкоренима в съзнанието на персонажите и болезнено рефлектира в душевните им страдания всеки път, когато са изправени пред морален казус. Това проличава особено ясно при Ирина. Съвестта, макар и прегоряла от многото разврат, смущава съзнанието на героите, разколебавайки устоите на техния безпътен живот, като им разкрива убогото им поведение, лишено от мисъл за *другия*. Ще акцентираме върху заглушаването на християнската менталност за сметка на меркантилния стремеж у част от персонажите. Интерес представлява не само притчата за Блудния син, но и откриването на приказни модели. Както забелязва Ичевска, в романа „животинският код води до пренаписването и на един известен вълшебнопrikazen сюжет – става дума за алюзивно припомнения в романа сюжет за „тримата братя и златната ябълка“. За разлика от приказните герои братя Мореви се стремят не към опазването на „златната ябълка“, а към постигането на своите „златни“ миражи: за Борис „златна“ е треската за печелене от тютюна, за Павел и Стефан – „златно“ е бленуваното комунистическо бъдеще“ (Ichevska, 2005: 123). Подобни наблюдения прави и Светлозар Игов, който определя приказния модел „тримата братя и златната ябълка“ като основен структурен модел на повествованието¹⁾. Игов забелязва, че архетипната повествователна структура се наблюдава и в повестта „Гераците“ на Елин Пелин, но анализът му не продължава в тази посока. Логично е да си поставим въпроса с какво предложените тези спомагат за темата, която

конкретно ни интересува. По какъв начин влиза във взаимовръзка притчата за Блудния син с приказния модел? На преден план се очертават различията: притчата предполага наличието само на двама братя, докато на приказката са ѝ необходими трима. Но броят на братята се оказва незначителна разлика в сюжетите, когато акцентът се постави върху идеята за опазването на бащиното наследство (на дара в притчата) и на „златната ябълка“ в приказката. От друга страна, в приказката отсъства бащата, ключова в нея е фигурата на майката – символ на женското начало, на уюта на дома. За разлика от малкия брат в притчата за Блудния син, водещ греховен и разпуснат живот (по думите на своя брат) в далечната страна, малкият брат от приказката извършва серия от добри дела и навсякъде преобразява лошия свят към добър, побеждавайки злото. Докато големият син в притчата роптае и не разбира радостта на своя баща от завръщането на брат му, по-големите братя в приказката открито извършват грях спрямо малкия си брат, оставяйки го в долната земя. В „Тютюн“ „Никотиана“ е определена от Костов като „само куп злато“, но по-важно е твърдението му, че „златото няма никакъв смисъл, ако не се превърне в човешко щастие“ (Dimov, T.1, 2004: 171). Но докато в приказката отсъства напрежение по отношение на наследяването (конфликтът е заради красивата девойка) – то не е обект на обсъждане в сюжета, в притчата наследството е и за двамата братя. В този смисъл, смущаващо е това, че „Никотиана“ може да бъде дар само за единия от братята, но не и за останалите двама. На това ниво на осмисляне двете съпоставяни схеми влизат в противоречие, въпреки това приказният модел стига, макар и по различен път, до основната интенция на притчата: дарът е важен не сам по себе си, а като способ за разбирането на човешкото щастие като заедност, като добруване в рамките не само на частния дом, а на големия общностен Дом. Ако приемем да мислим ябълката за дар, то най-малкият син я дарява на майка си. Той не я желае за себе си, а за благо на дома. И в двете сюжетни матрици ключов момент е напускането на дома и изпитанията в чуждата страна, но по-важно се оказва поведението на най-малкия брат, който преодолява заблудението си и се завръща в дома, осъзнал стойността не само на дара, но преди всичко на Дома като универсален кодификатор на ценностната система и поведение. Написаното не цели да преекспонира връзката между архетипните наративни модели, а се стреми да покаже, че основната интенция е ценността на дара и връзката с дома в неговите физически и духовни измерения.

Какво е отношението към дома в романа, а и в повестта на Елин Пелин, която също отработва по специфичен начин притчата. В „Гераците“ духовното преобръщане, „идването в себе си“ не се осъществява, а домът е подложен на операция по неговото разграждане, парцелиране – всяко обособено пространство се превръща в затвор за своите обитатели. В това отношение съдбата на персонажите в „Тютюн“ е сходна. Създава се впечатление за тяхната тотал-

на обездоменост. Пространствата са лишени от уюта и хармонията на заедността. Те са само временни обиталища на изгубени в духовен аспект хора.

Ключов за осмислянето на целия роман е топосът на пътя²⁾. Неслучайно в началната сцена Ирина и Борис се срещат не къде да е, а на пътя. Валери Стефанов предлага интересен подход при осмислянето на символиката на пространството: „Пътят като житейски път. Пътят като път към Рим. Рим като място на греха“. Т.е. критикът подсказва, че „римският път“ в първите страници на романа кодира изначално представата за грехопадението, за разблудното битие на героите или както самият той го определя, „римското“ е нещо като митоисторически субстрат“ (Stefanov, 2004: 276). От друга страна, тази начална сцена имплицира и друг съществен момент – гроздобера. На едно дълбинно равнище гроздоберът, или лозата сама по себе си, носи смисловия потенциал на Христовия образ: „Аз съм истинската лоза, и Моят Отец е лозарят. Всяка пръчка у Мене, която не дава плод, Той отрязва; и всяка, която дава плод, чисти я, за да дава повече плод“ (Иоан. 15: 1 – 2). От друга страна, гроздоберът имплицира бог Дионис, бакхическото начало, а то е амбивалентно в сюжета на романа. Асоциира се с изпития алкохол, с опиянението на героите и в буквален, и в метафоричен смисъл – всеки един от тях е опиянен по различен начин от прелъстяващата сила на богатството. Сблъскването на двата семантично натоварени образа – този на римския път и на гроздобера, задава скрития конфликт, носещ дълбинния смисъл на романа. Срещата между Борис и Ирина бележи началото на тяхното „опиянение“, а отдалечаването им от християнската норма и грехопадението им позволяват да бъдат видени през библейската метафорика на безплодната пръчка, която трябва да бъде отрязана. Жертвеността, с която латентно са обвързани персонажите обаче, не реферира пътя към спасението им, напротив – всяко отдалечаване от родното пространство е откъсване и от етичните норми на патриархалността. Пътят е особено конотирано пространство на прехода и изпитанието, но сюжетът показва персонажите в един метафоричен план, сякаш трагично закотвени там – в ничията земя, въпреки или тъкмо поради многото фиктивни домове, които обитават. Сугестивно се наслажда усещането за липсата на домове, разбираани като споделеност, като място на духовно единение, като заедност. Светът в романа е белязан от знака на изгубеността между копнежа по съграждането на свой дом и обречеността на сбъдването му. Усещането за чуждост, непринадлежност към нищо и никого е перманентно състояние на персонажите. Светът, който са съградили, е твърде крехък, неустойчив и неадаптивен спрямо политическите катаклизми. Макар текстът на Димов да е определял предимно като семейна сага, любовен или социален роман, според нашето виждане романът „Тютюн“ дълбоко преосмисля проблемите на бездуховността, на загубата на божествен императив, на пропадането в заслепението на разблудността.

Не можем да подминем без коментар и обстоятелствата, свързани с погребението на Борис. Ярко се очертава образът на попа: „И ровейки горчиво сметта, този служител на Христа постепенно бе престанал да вярва в Господ, в православието и в небесната правда, така че на всичко отгоре генералният директор на „Никотиана“ щеше да бъде погребан от един озлобен, отчаян, невярващ в нищо поп“ (Dimov, T.2, 2004: 347). Преди да коментираме по-детайлно предложението цитат, ще приложим още един, който особено ясно описва картината: „Никой не бе съчувствал приживе на генералния директор на „Никотиана“ и никой не се развърлува от мизерията на погребението му. Една безразлична съпруга стоеше до гроба му, една истерична сводница се бе погаврила с плача си над трупа му, един пиян слуга му беше намерил ковчег и един озлобен от глад и невярващ в Христа гръцки поп щеше да го опее“ (Dimov, T.2, 2004: 355). Подбраните цитати недвусмислено разкриват травестирането на ритуалната практика – попът, намерен от пияния Виктор Ефимич, е пределно озлобен от глада и мизерията, лишен от религиозно чувство, забравил силата на божествената промисъл и спасението на любовта и прошката. Ритуалът не е свещенодействие, а досадно задължение за всички участващи в шествието. Изпразнено от съдържание и сакрален смисъл, погребението на Борис се превръща в гротескно представление, което все пак има за цел да заяви някаква, макар и фиктивна, почит към мъртвия. Безразличието на Ирина разкрива и собствената ѝ обреченост и убогост. Нравствената ѝ смърт предхожда физическата на съпруга ѝ – от деня, в който тя приема безвъпросно ролята на метреса, спомагаща за бизнес шантажа и забавляваща бъдещите партньори на „Никотиана“, Ирина умира в метафоричен аспект. Картината на погребението обема в себе си блудността на отиващия си свят. Истеричният плач на сводницата Калисто е всичко друго, но не и мъка, породена от загубата на Борис. Гъркинята оплаква себе си, но не и мъртвеца. Нито един от присъстващите не страда всъщност за смъртта на Борис, в негово лице всеки вижда господаря манипулатор, отнел човешкото достойнство на хиляди бедни семейства. Дори и в смъртта си той е лишен от прошка.

Родният дом и семейството

Семейството, като социална единица, обема идеята за споделимостта, за заедността и любовта. В романа любовта почти винаги е невъзможна, а дори когато героите преодолеят пречките, тя вече е опорочена. Любовта е невъзможна не само за Ирина и Борис – тук може да се впише и несподеленото чувство на Варвара към Динко, отношенията Павел – Ирина и Павел – Лиля и т.н. Светът в романа е пространство на невъзможната заедност в идеен и емоционален аспект.

Асиметричността на домашните светове се внушава и от факта, че Димов пропуска и в двете редакции на романа сватбата като ритуал. Не е описана

нито сватбата на Борис и Мария, нито на Борис и Ирина, нито на Павел и Лиля. Това е ритуалът, който носи идеята за хармонизирането на света, за възможното му възвръщане към първоначалното равновесие. Едновременно с това наблюдение не бива да забравяме, че хармонията и дисхармонията не са само в сватбата, а в това на какво се явява резултат тя, съответно на типа акценти в романа – в битовоописателен или нравствено-психологически план.

Нарушаването на статуквото в дома от децата е съпроводено с особен драматизъм, бележеш не само тяхното съзряване, но и разчупването на традиционните устои на почит спрямо авторитетите вътре в родовата единица. Героите заявяват свободата си и чрез отказа си да се подчинят на властта в рамките на семейството, олицетворена от образа на бащата. В семейството на Ирина властта на бащата е силно проявена – не само поради авторитетната му фигура и тежък характер, но и още по-явно експлицирана чрез социалната му позиция на полицейски началник. Въпреки това Ирина се противопоставя явно на волята му.

Ако по отношение на притчата за Блудния син голяма част от интерпретациите се занимават с осмислянето на алегоричния заряд на наследството и го поставят в средишна позиция не само по отношение на релацията *баща – син*, но и във връзка с колизията *брат – брат*, то в „Тютюн“ се наблюдава обратна тенденция. Ирина усеща като бреме наследството, получено след смъртта на баща си, и с облекчение го продава. Наследството, което обикновено е разковничето на семейното неразбирателство, в случая е тотално negliжирано, девалвирано, лишено не само от материална стойност, но и от сантиментална. Бреме е и всяка връзка с родовото пространство и близките, които със своето присъствие провокират срам и копнеж за изличаване на селската биография. Наследството е отхвърлено и в духовния му потенциал – Ирина обръща гръб на семейните устои и възпитанието.

По противоположен начин стоят нещата с Борис: текстът нееднократно акцентира върху бедността на семейството на Редингота, т.е. бащата е лишен поради социалния си статус от възможността да остави материално наследство на своите синове. Учителят по латински може да бъде мислен в перспективата на неосъществеността, т.е. той е пародиен вариант не само на учителя (мислен в професионален аспект), но и на Учителя, разбиран като духовен водач. Посредством латинския език Редингота се асоциира по специфичен начин с римското, с миналото, което, от своя страна, подчертава особената му изолираност. Бащата не е показан във функцията си на обединител на семейството, но това не предизвиква дискомфорт у него, напротив – той е заслепен от собствената си фигура. Наследството му не само че не е достатъчно, неналично, но и нежелано от синовете му. И тримата братя уважават майката, но не и бащата. Показателно за ниския социален статус на бащата е и всеобщото мнение в града – макар и да е учител, той не провокира уважение и респект,

напротив – надменността и високото му самомнение пораждат присмех и го превръщат в обект на подигравка. Текстът изгражда образа на самобламиралия се баща, неспособен да бъде опора – в материален и духовен аспект, на своето семейство. Избраната наративна стратегия го назовава чрез прякора му – Редингота. Налице е компенсиране на безличността на персонажа посредством странността му, превръщаща се в нарицателно, детерминиращо цялостното му присъствие в обществото. Името на бащата буди насмешка и се асоциира с крайна бедност – неслучайно Чакъра засяга гордостта на Ирина, казвайки ѝ, че излиза с просяк. Самият Борис се самопредставя на първата си среща с Ирина: „Аз съм Борис Морев, син на Редингота – представи се той, като че беше решил да се забавлява с баща си. – Познаваш ли Редингота?“. Синтагмата скрито напомня библейския родословен код, в който синовете се разпознават чрез бащите си. Тук обаче назоваването на бащиния прякор цели не заявка за авторитетна генеалогия, а иронизиране на отеча, оневиняващо и снемашо тежкото социално бреме на сина. Ето защо прозвучават и думите: „Аз не се срамувам от баща си – каза тя твърдо./ – Нито пък аз от моя – заяви той също. – Но не мога да му простя, че е *смешен*“ (Dimov, 2004, T1: 12 – 13) (к.м. В.Г.). Неудовлетворението от бащиното поведение и от социалния му образ отблъсква още по-силно синовете, отколкото бедността. Текстът много ясно показва, че бедността е преодолима, че израстването в йерархията е възможно, когато човек притежава качествен потенциал и владее способите за манипулация, но липсата на авторитет е по-болезнената част от нелекото социално битие. От съществено значение е, че не бащата дарява синовете с наследство, а Борис дава пари на своя баща. Посредством тях Редингота затвърждава още повече смешния си облик, използвайки средствата за абсурдни, ненужни дейности в града.

Съвсем различно е отношението към майката. Както забелязва Ичевска, „в семейството на Борис царува *озлоблението*. Единственото нещо, което продължава да свързва през годините синовете на Редингота, е „сентименталната сила на спомена“ и уважението към майка им, превръщащи отношенията им в „театрално представление на несъществуваща братска търпимост“ (Ichevska, 2005: 71) (к.а.). Само фигурата на майката и уважението спрямо жертвите, правени от нея в името на семейството, могат да съберат заедно всички в дома на Редингота. Друг важен момент, който ясно очертава позициите в рамките на дома, представя следният цитат: „...тя почувства отново мъката по своята загубена власт, която някога ѝ позволяваше да поддържа съгласие между синовете си *чрез авторитета и нежността* на майчините ласки“ (Dimov, T1, 2004: 285) (к.м., В.Г.). Впечатление прави, че никъде в текста не се говори за авторитета на бащата, такъв има майката. Този авторитет обаче е далеч по-различен от авторитета на властната баба Марга в „Гераците“. В повестта на Елин Пелин фигурата на жената е положена в сферата на привично мъж-

кото битие и поради това тя изема функциите му. В „Тютюн“ авторитетът на майката е от различен порядък – той е в корелация с нежността. Т.е. макар и домът на Редингота да е пространство на мизерията и идейната нетърпимост, той притежава особена стойност, превръщаща го в притегателен център за скитащите синове, докато в „Гераците“ домът на дядо Йордан, макар и богат, е изначално обречен да се разпадне. Привидно щастливото семейство Морев може да бъде видяно в своята цялост единствено като временен компромис, целящ да не нарани майката. Не бащата, а майката със своята жертвоготовност събира макар и само фиктивно синовете и баща им на една обща трапеза. Използваме думата фиктивно, защото споделената храна в дома на учителя по латински не е всеобщ празник на единението на семейството, на покаянието и прошката, не е знак за завръщане. Домът съществува като наличност, но не и като заедност – общата трапеза в дома на Редингота събира на едно място отчуждени едни от други хора. Бащата е болезнено вгълбен в миналото, обричащо го на тотална неадекватност спрямо света, който обитава.

В романа е отказана християнската смиреност като път към спасението – героите са неспособни или са лишени от възможността за покаяние и връщане към устоите на Дома. В романа не е представен нито един дом в неговата идеалност. Това е причината, поради която Костов и Ирина слагат край на живота си. За разлика от Ирина обаче Костов прави опит да съгради свят от останките на миналото. Чрез образа на умиращото гръцко момиченце тютюневият експерт копнее да даде смисъл на живота си, съграждайки дом не толкова за Аликс, колкото за самия себе си. Пред прага на разрухата Костов осъзнава безсмислеността на суетата си, изпразнеността на живота и трупането на пари, които не създават уют, а разрушават света на другите. Аликс се превръща в мисловен конструкт, основа на един утопичен свят, в който детето трябва да пресътвори света в неговата идеалност, но болезнеността на тази визия за бъдеще произтича от факта, че Костов осъзнава, че не познава алтернативен начин на съществуване, а проектирайки бъдещето на Аликс, повтаря собствения си порочен модел.

В това отношение Ирина е много сходна с Костов. Опитът ѝ да намери утеха в Павел Морев, получава само студен отпор. За разлика обаче от тютюневия експерт Ирина не страда от липсата на дете. Напротив, както обобщава Ичевска, „в романите на Димов дъщерите не просто бягат от повтарянето на живота на своите майки, но и сами *отказват да бъдат майки*. Невъзможното майчинство за Димовите героини е доброволен и съзнателно направен избор, а не изпитание на съдбата. [...] драмата на жената, че не може да бъде майка, тук се заменя от ужаса, че би могла да стане майка“ (Ichevska, 2005: 74 – 75) (к.а.). Парадоксалността на този ужас е показателна за духовния разпад на обществото, в което майчинството се асоциира с нещо ограбващо живота, а не като божествен дар. В „Тютюн“ завръщането, мислено като спасение, е

отказано. Невъзможното завръщане се предопределя и от нежеланото майчинство. Майчинството се асоциира с представата за заедността, за продължението в генеалогичен план, с идеята за дома. Домът в двете си измерения – материално и духовно, в романа е опорочен, той е невъзможен, несъградим или осакатен. Деформацията му е само външен изразител на по-дълбоките вътрешни катаклизми в духовността на хората, опустошени от комерсиалните си стремежи. Ирина вижда в майчинството не дар от Бога, а наказание, отнемашо ѝ прерогативите на съблазнителка. Голямата ѝ трансформация започва с напускането на родния дом³⁾. В определен аспект Ирина повтаря стъпките на малкия син от притчата за Блудния син – напуска бащиния си дом и попада под въздействието на развратния живот и неговите изкушения. В романа буквално е сбъднато пребиваването в чуждата страна. В Гърция обаче героите не са на дъното на социалната йерархия, напротив – те са господари. В материален аспект Борис, Костов, Ирина и цялата икономическа върхушка не сбъдват съдбата на малкия син от притчата, но в алегоричен план достигат дъното – в духовно отношение всеки един от героите там намира своя собствен екзистенциален ад. На остров Тасос Ирина достига предела на своето прелюбодеяние – не само че изневерява явно на Борис с Фон Гайер, но изневерява и на любовника си с различни мъже.

Срещата на Ирина с Борис в София и отиването ѝ в дома на Мария е повратна точка в отношенията между тях. Този момент заслужава по-специално внимание, защото тук най-ясно можем да забележим невъзможността да се съгради нормален дом, защото лудостта, неадекватността бележат домовете в романа по специфичен начин. Ичевска отбелязва, че „за разлика от Ирина, от самото начало на романа Борис се чувства като чужденец в дома си. И ако Ирина мечтае за пътешествия и екзотика, Борис мечтае да има хубав дом. Тази мечта той ще осъществи само частично, защото „неговият“ дом всъщност е чужд – той просто влиза в дома на татко Пиер“ (Ichevska, 2005: 78). За Борис домът е значимо пространство. Представата за него е не само в корелативно отношение с материалното благополучие, тя се асоциира преди всичко с любовта. Мизерията и нищетата както в материален, така и в духовен план, бележат детството на семейство Мореви. Важно е описанието на дома им: „Редингот и семейството му живееха *към края на града*, близо до гимназията, в една малка паянтова къща, чийто наем, плащан нередовно, беше източник на постоянни раздори между учителя по латински и собственика ѝ. Къщата беше едноетажна, грозна, с олющена фасада и стрехи, които висяха като *крила на прилеп*“ (Dimov, T1, 2004: 87) (к.м., В.Г.). Маргиналността на семейството спрямо социалния живот в малкия провинциален град е на всички равнища – ето защо не е изненадващо, че и къщата им е в края на града. Граничността е част от характеристиките на семейство Мореви – тя се свързва не само с позиционирането на дома спрямо ключовите ориентири в града, но се асоциира и

с морталната семантика на родовото име, което сякаш намира визуализация в сравнението „крила на прилеп“, задаващо особена перспектива на осмисляне на дома през потенциите на тъмното, хтоничното, отвъдното. Домът на Редингота сякаш едновременно *е* и *не е* в града, *е* и *не е* част от своето пространство. Ще си позволим да цитираме още един пасаж, онагледяващ нищетата на дома и отвътре, контрастираща на строгата и все пак уютна подредба на дома на Чакъра: „Стаята беше почти гола, с неравни напукани стени и нисък таван, който през цялото детинство беше потискал душата и радостта у Борис. В нея имаше само едно просто дървено легло, маса, покрита с вестници, и окачалка за дрехи. От малкия отворен прозорец с железни пръчки и олющени черчешета лъхаше миризмата на *помийната локва в двора*. Същата бедност, същата отчайваща голота царуваше и в другите стаи“ (Dimov, T1, 2004: 90 – 91) (к.м., В.Г.). Курсивираната част от цитата препраща смислово към момент от повестта „Гераците“ на Елин Пелин. Позволяваме си да правим подобна микроаналогия, тъй като още в началото на този текст посочихме имена на авторитетни критици, които забелязват сходства на нивото на имплицирания приказан модел на „Тримата братя и златната ябълка“ в сюжетната матрица на текстовете. Тук обаче ни интересува друг модел на сюжетиране, в основата на който може да се припознае притчата за Блудния син и в случая спецификите на изграждане на пространството на дома. В притчата домът е проекция на Царството небесно, на неговото съвършенство – в текстовете обаче е налице преобърнатата схема на притчата, т.е. домът като коректив, задаващ императивите в света, не съществува, той не е пространство на добруването, а на мизерията, на пределното страдание и унижение. В „Гераците“ домът е богат, но това богатство е само материално, не и духовно. Там помийната яма се появява в самия финал на текста, ярко контрастираща с чистотата и подредеността на дома в началото (поне привидно е така) – тя метафорично описва краха на семейството като заедност и девалвацията на красивото в света – визираме дървото, ненужно отнемащо пространство от така жадувания имот. В „Тютюн“ помийната яма е част от настоящето на семейството, тя не актуализира болезнен спомен за някогашен просперитет, напротив – тя е знак от миналото и сегашното на героите. Борис се изправя срещу прокобата ѝ, стремейки се към по-добър живот, но не успява да намери баланса, тъй като е човек на крайностите. Макар и в материален аспект Борис да се измъква от „помийната яма“ на своя дом, той затъва в „блатото“ на порока и бездуховността. Още нещо обаче прави впечатление в романа – училището като топос на науката, на духовността, също е изместено в периферията, ето защо светът на „Никотиана“ е свят на грубост и духовна нищета.

Когато най-сетне Борис сбъдва копнежа си за дом, домът отново се оказва чужд, несвой: къщата на младото семейство всъщност е бащиният дом на лудата Мария, чийто дух продължава да се усеща дори и след смъртта ѝ. Ге-

незисът на лудостта на Мария може да бъде търсен в развратното минало на бащата⁴). Без да е подробно разкрито, това се подсказва от поведението му в романовото настояще. Флиртът със Зара препотвърждава низостта на бащата и безскрупулността на приятелката. Ако все пак се абстрахираме от експлицираната порочност, фигурата на бащата отново не е безпроблемна. Какво се опитваме да кажем? Романът назовава героя непрестанно „татко Пиер“ – спецификата на името създава усещането за чуждост, далечност спрямо сякаш грубо звучащите типично български имена. Френското подчертава светското, от една страна, но и екстравагантното, от друга. Но по-важното в случая е първата лексема от синтагмата, с която персонажите се обръщат към тютюневия бос – „татко“. Търсеното и откривано бащинство далеч не се свързва само с образа на Мария, напротив – тя е изтикана в периферията на случващите се събития, а в определен момент се превръща дори в декор и едновременно с това и в участник в зловещия спектакъл на собствената си лудост. Бащинството се асоциира с „Никотиана“, която се мисли като негово дете, далеч по-обичано от детето, негова истинска плът и кръв. Т.е. тук става въпрос и за едно условно бащинство, което обаче се свързва не с любов и загриженост, с морал и проповядвани устои, а с комерсиални стремежи и ловкост в манипулацията. Домовете и вилите на „татко Пиер“ са всичко друго, но не и дом-уют, прислоненост. Мария не притежава семейство в истинския смисъл на думата – не само баща ѝ е обсебен от красотата на Зара и нагло флиртува, но и майка ѝ води развратен живот и поддържа млади любовници. Образът на Мария е особено драматичен, тъй като тя е на два пъти лишена от усещането за семейство – провал се оказва и бракът ѝ с Борис, макар че знае това изначално. За Борис тя е необходимото стъпало нагоре в социалната йерархия, но това не я превръща в жертва – напротив, текстът много ясно показва, че действията на Мария са добре осъзнати и целенасочени. Драмата на бледата девойка произтича и от факта, че тя е особено чувствителна и ранима, носителка на свод от ценности, рязко конфронтиращи се със средата, в която е принудена да живее. Сблъсъкът на Ирина със страшната картина на лудостта отваря нови пътища за дъщерята на Чакъра. Това е и моралното оправдание на Борис, за да повлече Ирина със себе си в лабиринтите на духовната изгубеност.

Домът на Мария, или по-точно на татко Пиер, макар и притежаващ всички удобства, е лишен от най-важното – любовта и децата, т.е. отново се сблъскваме с проблема за несъстояло се семейство. Липсват обаче излъгани, бракът между Мария и Борис е добре премерено решение, даващо и на двамата това, от което се нуждаят.

В очите на Чакъра Ирина се превръща в олицетворение на пропаднала жена: „Какво значение имаше стачката сега, когато собствената му черга гори, когато дъщеря му е станала изтървано момиче, развратница, парцал...[...] А кошмарният сън за змията, която не бе никой друг освен дъщеря му, го нака-

ра да се събуди още по-мрачен и съсипан сутринта“ (Dimov, T. 1, 2004: 354). Не съществува морално оправдание за поведението на блудната дъщеря – нито любовта, нито високото йерархично положение на Борис Морев могат да смекчат греха ѝ. За Чакъра Борис остава недостоеен човек, подмамващ дъщеря му по пътя на разврата. Сънят прокоба, подсказващ падението на Ирина, е разчетен изцяло в библейски план. Змията изкусителка е тази, която довежда злото в дома на околийския началник и опорочава доброто му име. Домът райска градина, мислен като пространство на семейното благополучие, любовта и строгите норми, е девалвиран. Впечатлението за идеалността на дома се засилва ненатрапчиво от съвсем незначителни на вид детайли като „клокоченето на реката и тихото шумолене от листата на ореха“ (Dimov, T.1, 2004: 388), които са част от характеристиките на т.нар. locus amoenus. Оттук насетне домът на Чакъра няма да бъде равен на своето някогашно, а Ирина, макар и негласно, едновременно по свое желание и сякаш морално отстранена, бламирана от своите близки, ще бъде само/прокудена и само в моменти на душевна нестабилност у нея ще се поражда копнежът по завръщане. Особено болезнено въздействат думите на една от стачкуващите: „Моревчето направи щерка ти гювендия, а ти си дошел да ни биеш!...“ (Dimov, T. 1, 2004: 380). Общественият говор жестоко санкционира постъпката на Ирина, обрича я на изолация, но нито тя желае да бъде част от своя роден градец, нито той е готов да толерира поведението ѝ. Смъртта на Чакъра в тютюневата стачка е колкото трагична и ненужна, толкова и терапевтична – избавяща го от срама и одумките на хората. Сблъсъкът със самия себе си е най-болезненото преживяване за персонажите в романа, осъзнаването на собствената им убогост и изгубеност, неспособността за връщане към себе си: „Да, тя беше вече друг човек!... Принадлежеше към друг свят и това беше светът на „Никотиана“... [...] Към този свят принадлежеше тя сега, духовно и физически, и затова не се беше трогнала достатъчно от смъртта на баща си, затова усещаше скрито и несъзнателно облекчение от нея, затова тази бедна стаичка, коравото легло и хъркането на роднините от село я дразнеха“ (Dimov, T. 1, 2004: 396). От същите терзания страда и Борис, който намира утеха и наказание в алкохола, притъпяващ мислите за мерзостта на бизнес сделките. Във финала на романа поривът по отминалото детство е трагично осъществен, за да осъзнае Ирина, че възвръщането към миналото е невъзможно, защото не може да се смири и да намери покой никъде. В скромната стаичка от детството героинята осъзнава непроменимостта на материалния свят и собствената си духовна деградация, безвъзвратно обричаща я да бъде чужденец без значение на мястото, което обитава. Ирина разбира, че продадената плът е най-малкият ѝ грях, всъщност тя се е отказала от душата си, опорочила е всичко най-смислено в живота си, като е обърнала гръб на ценностните императиви на своя дом. Ето защо в романа прозвучава сухо констатацията: „Светът на тютюна беше превърнал

Ирина в Зара“ (Dimov, T. 1, 2004: 468). Светът, който я е трансформирал по своя модел на правилност, е погубен, а в новия среща само презрението на онеправданите, които доскоро е подминавала с безразличие.

В отношенията между Борис и Ирина любовта бързо отстъпва място на омразата и омерзението, а героинята намира облекчение от терзанията си в разврата, даващ ѝ мимолетното усещане за любов, бързо отминаващо след страстта и заместено от усещането за празнота и безсмисленост на живота. „Егоизмът и развратът ѝ се бяха превърнали в навик“ (Dimov, T. 2, 2004: 22) – цитатът обобщава само в едно изречение цялата безпътност на Ирина, пропадаването ѝ в летаргичното състояние на безцелност, в която алтернатива за нещо различно и вълнуващо е флиртът без обвързване и без чувства. Борис е трагично обездомен персонаж, неговото скиталчество е обречено на неуспех, защото, където и да се намира, не намира утеха и мир за изтерзаната си душа. Колкото и да изглежда болезнено парадоксална и на моменти дори мазохистична, любовта му към Ирина е единственото истинско нещо, което обаче не успява да съхрани недокоснато от покварата на света. „Алкохолът и нейното присъствие – това бяха последните убежища, в които можеше да се скрие от кошмарните призрци през нощта. Достатъчно бе да я види спяща до себе си и това го успокояваше“ (Dimov, T. 2, 2004: 97). Въпреки безбройните изневери и омразата, Ирина е единственото вярно същество, което, макар и да го презира, остава докрай с него. Тя е онази връзка с миналото, която пази спомена за бедното, но амбицирано да покори света на богатите момче, ходещо на срещи до стария параклис. Любовта между персонажите е ключът към спомена за чистотата във физически и духовен аспект. В този смисъл, казано метафорично, единственият „дом“ за господаря на „Никотиана“ се оказва Ирина, тя е тази, която може да му предложи спасение или да го довърши с безразличието си. За разлика от Ирина, която макар и само физически се завръща в родния си дом в края на романа, Борис е обречен на перманентно пребиваване в чуждото. Дори и смъртта му отнема възможността да бъде погребан на родна земя. Малко преди да умре, тютюневият бос осъзнава, че не парите са важни, а любовта, човешката близост: „Цялата „Никотиана“ и всичко, което беше постигнал, не струваше повече от Ирина. Най-сетне той бе съзнал една истина в живота си. Но този живот беше вече разбит и осакастен, а самата истина – безполезна. Дори поривът на любовта му, така мрачен и закъснял, бе покварен от егоизма – основното чувство, което управляваше живота му“ (Dimov, T.2, 2004: 147). Поривът към търсене на любов се оказва обречен на безответност. Ирина, макар и негова законна съпруга, отдавна е притъпила духовните си терзания и копнежа за истинска любов, а се е отдала на порочната, физическа любов – успешно средство за материален просперитет и издигане в социалната йерархия (нещо, което Зара така и не успява да овладее докрай). Развратът за Ирина се превръща в средство за преодолява-

не на скуката, самата тя осъзнава, че е мъртва, много преди да се самоубие. В нощта на сражението между партизаните и германците тя за пръв път стига до разбирането, че всичко, което се случва, има своето основание и че това е част от тяхното изкупление. Срещата на Ирина с ранения Динко е особено важна, защото в този момент тя разбира колко чужда е вече спрямо отминалите дни на душевен мир и безрезервна любов. По-страшното е, че разбира, че това, което е изпитвала тогава, е невъзвратимо. Завръщането в дома, колкото и утопично красиво да е проектирано в съзнанието ѝ, е лишено от стойност. То е възможно само в смъртта, защото само тя приравнява хората. Смъртта на Динко я вълнува не сама по себе си, а като усещане за тотална загуба на миналото, на неговите устои, на връзката с дома. „Няма да те оставя да помислиш, че съм както по-рано... надута глупачка, която се срамува от роднините си“ (Dimov, T. 2, 2004: 306). Срамът от предишното срамене разкрива дълбочината на осъзнатия грях, нуждата за макар и частично изкупление. За пръв и единствен път Ирина не скрива роднинската си връзка с Динко, а гордо казва пред бойните му другари, че е неин братовчед, без с това да цели протекции.

Блудността спрямо партията

Идеята за партията присъства и в двата варианта на романа, но особено отчетливо прозвучава във втората редакция посредством образите на Павел и Лиля. Чрез тях се онагледява сблъсъкът на любовта с идеологическите постановки и праволинейността, стигаща до фанатизъм. Лиля – дъщерята на Шишко, не следва сляпо пътя на баща си, а открито се противопоставя на неговите похвати за борба и посочва грешките му. В този вариант на романа се създава впечатление за много по-ясна конфронтация на синовете и дъщерите спрямо бащите и майките. Отношенията на Лиля с баща ѝ са белязани от особената студенина и строгата формалност на партийната комуникация, в която обект на обсъждане е само конспиративната дейност. Признанието пред бащата за любовта ѝ с Павел предизвиква не радост, а огорчение: „Посрами партията!“ (Dimov, T2, 1981: 39). В света на романа любовта и личните взаимоотношения са на заден план, те са в пряко отношение с партийните пристрастия. Това особено ясно проличава в думите на Шишко: „Ти не си вече моя дъщеря, а човек на партията... И нека тя те направлява и съди“ (Dimov, T2, 1981: 40). Борбата не може да бъде съчетана със семейното щастие. Абдикирацията като че ли от бащинската си функция Шишко вярва в надпоставеността на партията дори и в приватното пространство на дома. В отношенията си с Павел Лиля е също толкова студена и безкомпромисна, както и в партийната си дейност. Предложението за брак е посрещнато от нея с враждебност. Редките случаи, в които Павел и Лиля са показани под общ покрив, не създават усещането за уют, дом и бъдещо семейство. Напротив – всеки подобен епизод създава впечатление за идейна непримиримост, за конфронтация. В оптиката на нейното

мислене Павел е „блудният син“, опитващ се да сее раздор и опортюнизъм в средите на партията. Тя остава фанатично заслепена за чистотата на чувствата му и безкористността му. Тук е засилена мнителността спрямо образите на Макс Ешкенази и Стефан Морев, това е за сметка на първата редакция, в която акцентът е поставен върху вътрешната диалектика на персонажите.

В дома на Редингота партийните пристрастия също бележат отношенията в семейството. Всеки от тях живее в свой коренно противоположен свят, в който е невъзможна споделимостта на ценностите. Представата за живота на най-малкия брат Стефан е повлияна от утопичните идеи на комунизма и екзотичния образ на големия му брат Павел. Героите са белязани по особен начин от блудността. Образът на Павел Морев и неговата богата скиталческа биография намират сходства с библейската схема на притчата за Блудния син. Напусналият дома син се запилява в пространството, почти приказно в книгата се споменава за пребиваването му на различни континенти. Но докато синът от притчата се завръща в дома, защото е осъзнал ценността на изгубеното, то завръщането на Павел в родината цели нейната трансформация, провокирано е от неудовлетвореността му от нейната същност. От своя страна, срещата с бащата не е следствие от разкаяние и копнеж по интегриране в изгубеното някогашно. Напротив, Павел изначално мисли дома родина и дома бащино огнище като несъстоятелни, това е и причината да се опита да ги преподреди, да зададе нов модел на живот. Както пише Ичевска, „Партията е истинското семейство за комуниста, а целият свят е негов дом и негово отечество. [...] Именно защото отдавна „живее“ в новия си дом и с новото си семейство, той не се разстройва от поведението на родния си баща, който – след победата – отказва да го припознае за свой син („Вън от къщата ми, нехранимайко! ... [...] Аз имах един син и това беше Борис“). В представите на Редингота Павел не е герой, а „човек без отечество“ (Ichevska, 2005: 149). Във втората редакция на романа Павел разпознава Лила като „неговата родина“, т.е. родината се осмисля през образа на любимата жена, знак за споделимостта на ценностите. Думите на бащата, припознаващи Борис като единствен син, са в очевиден контраст с поведението му – единствено майката вярва в способностите му. Бащата отказва да приеме първородния си син въпреки високото му положение в йерархията. Новият социално-политически ред го определя като народен враг, поддържан от враговете в лицето на мъртвия вече Борис. Редингота обаче сякаш остава верен на симпатиите си към Борис, осигурил му парите, респективно – властта, за която е копнял, докато Павел му отнема точно прерогативите на политико-социалната неприкосновеност. Новата обстановка обезличава за пореден път бащата, лишавайки го от претенциите му за надпоставеност и значимост в обществения живот.

Стефан Морев, който, също както своя по-голям брат, се вдъхновява от идеите на комунизма, далеч не така безвъпросно приема и се отдава на ка-

узата на проповядвания нов ред. Стефан се измъчва от множество противоречия и се чувства разпънат между два свята – този на Борис, предлагащ безпроблемен и охолан живот, и света на социално онеправданите. Усещането му за непринадлежност към света и болката на бедните се засилва и от отношението спрямо него, изолиращо го от същинската дейност на партията и конспирациите по организирането на тютюневата стачка. Подобна е и ситуацията с Макс Ешкенази⁵⁾. В това отношение двамата са сходни като колебания между семейното битие и негодите на борбата. Аналогични терзания разкъсват вътрешно и Симеон след женитбата – семейното щастие и частният дом влизат в конфликт с теоретичните постановки на комунизма, проповядващи, че над всичко лично стои Партията, т.е. сблъскват се две коренно противоположни представи за свят, като втората се оказва изключително императивна, изличаваща правото на лично щастие. Смъртта на Стефан е лишена от ореола на традиционните представи за героичност. Страхът пред болестта и смъртта отключва рефлекс за самосъхранение на всяка цена. Писмото на умиращия в затвора младеж е явен опит за връщане в света, който до този момент героят е демонстрирал, че е напуснал. Всичко това проблематизира и компрометира героичното. При Макс Ешкенази героиката също е под въпрос – действията му са резултат от безизходицата, в която е поставен, а не от вяра. Героичното преживяване в „Тютюн“ се проигрива по познатите от Възраждането насетне модели – героична е само смъртта в истински бой, като ценностно маркирано отново е високото пространство (такава е смъртта на Шишко и Динко, но не и на Стефан Морев). Борис се превръща в непредумишлен убиец на своя брат. Безразличието, с което посреща новината за смъртта му, е потресаващо – показател за духовната му пустотата и *края на братството*, мислено като кръв, като заедност, като минало, но и като бъдеще.

Макар и „Тютюн“ да е роман за безпътицата и безприютността, има персонажи, които са непоклитими в своите убеждения и представи за свят. Такъв например е Мичкин, който нито за миг не се изкушава да отстъпи и да се спаси в сраженията (подобен на него е и Лукан). Той вярва безрезервно в правотата на партията и не подлага на съмнение смисъла на саможертвата. Ето защо напълно логично звучи и наблюдението на Ичевска, че „в критични моменти героите на Димов чуват не майчиния глас, не гласа на родината, а гласа на Партията – този глас посочва грешките на Динко, него чува и Шишко в предсмъртния си час“ (Ichevska, 2005: 74). Партията измества парадигматичната триада образи на любимата, майката и родината, заемала средищно място в мисловността на Възраждането и след Освобождението. Можем да обобщим, че в романа представата за Дом от ценности и дом като подслон, семейство, уют, е строго индивидуална. Домът е превърнат в хетеротопия на някогашното свое, а героите не намират утеха никъде в света.

В творбата се конфронтират две генерално протворечащи си концепции за екзистенцията – романът умело борава с представата за разпадащия се, деградиращ под напора на комерсиалните интереси свят и с визията за новия, „прераждащ“ се сякаш от пепелта на разрушения свят, в който особено настойчиво се спекулира с утопичната вяра за свободата и равенството. Въпросът тук може да бъде поставен амбивалентно – кой и спрямо чия преценка е блуден? Борис и тютюневите босове (макар и да се вписват безвъпросно в парадигмата на разблудността по отношение на манипулациите, разврата и отдаването на различни пороци), погледнато в перспективата на политико-икономическия интерес, изглеждат така, сякаш защитават интересите на родното производство. Спрямо установения политически режим стачниците са съгрешили, те са извън рамките на закона. В гледната точка на комунистите и туберкулозните тютюневи работници силните на деня са палачи, разкъсващи не само собствения им живот, но и обричащи родината на робство пред чуждите интереси, обгрижвайки единствено собствените си комерсиални страсти. Т.е. и едните, и другите се чувстват чужди спрямо света, който са принудени да обитават – всеки се опитва да прекрои действителността според собствената си визия за правилност. И двете стратегии игнорират същността на добруването в общия Дом от ценности, тъй като „общ дом“ не може да съществува, след като има идеологическо разслояване. Заедността е изтикана в периферията на приоритетите – комунистите, макар и проповядващи равенство и справедливост, изолират миналите си врагове, лишавайки ги от алтернатива за нов живот, изначално обричайки ги на невъзможност за покаяние и прошка. Всъщност справедливостта в техните разбирания включва отплата, възмездие, а не прошка. Греховете от миналото не могат да бъдат изкупени в настоящето, ето защо главните персонажи в романа трябва да намерят своята смърт по един или друг начин.

Точно невъзможността греховната биография да бъде заличена, е пътят към суицидното намерение на Ирина. В лицето на Павел героинята вижда алтернатива на живота, който е можела да има. Павел е огледалната другост на Борис и паралелно с това носи същата упоритост и самоувереност. Първата среща между Павел и Ирина във вилата в Чамкория е особено емоционално белязана. Чамкория е единственото пространство, за което Ирина мисли с умиление и в което намира утеха за изтерзаната си душа. Нито бащиният дом, нито къщата в София дават на героинята усещането за подслон, единствено сред усамотението на гората тя изпитва покой въпреки зловещия призрак на мъртвата Мария, смустващ разстроените ѝ нерви. В циничната откровеност на Ирина спрямо Павел, признавайки му без никакъв свян физическото си влечение към него и назовавайки се метреса на брат му, скрито прозвучава желанието ѝ да предизвика отвращение, а не съ-

жаление. Въпреки язвителния тон на разговора в него прозвучава желанието да се познае *другият* отвъд шампата, която му е сложило обществото. Павел не съди Ирина, но безразличието му предизвиква у нея нервен пристъп на безпомощна униженост. Той се оказва неподвластен на опитите ѝ за манипулация. Съзнанието му е обладано единствено от мисълта за делото, за борбата срещу олигарсите и тяхното потисничество. Сякаш за да се издигне в очите му, Ирина разкрива истината за смъртта на Стефан, но остава учудена от студенината, с която Павел я посреща. Той се оказва изцяло чужд на терзанията ѝ, обзет от своите идеали. Бидейки под един и същи покрив, Павел и Ирина обитават противоположни светове, в които няма място за другия – дори в привидно осъществения разговор комуникацията не се случва, срещата между тях има физическо измерение, но не и духовно. Наблюдаващите отдалеч действията на Павел във вилата изпитват раздразнение от проявената близост с жената от враждебния свят, а самият той изпитва срам от това. И в двата случая връзката, било тя и само разговор с някого от т.нар. „хайлайф“, провокира усещането за предателство.

След победата на комунистите Ирина губи не само материалните си облиги и позициите си в обществото. По-болезнено се оказва разкритието на Павел за порочния ѝ живот. Мисълта за разкритите тайни и погнусата, която ще породят у него, разкрива дълбочината на падението ѝ. В неговите очи тя вижда отразен истинския си образ. „За какво ѝ беше това красиво и запазено тяло, което всеки развратник пожелаваеше, това гладко като слонова кост лице без никаква бръчица и петно от годините? За нищо. Мъжът, когото тѝ жадно и несъзнателно бе търсила и най-после срещнала, не можеше да я обича“ (Dimov, Т. 2, 2004: 416). Макар и текстът да подсказва, че Павел не е напълно безразличен към нея, героят е непоклатим по отношение на своите устои. Флиртът с Ирина би го компрометирал като Герой, като носител на новите идеи. В този смисъл, любовното чувство е изначално обречено на невъзможност. Простите дрехи, които Ирина облича, прибирайки се за последен път в бащиния си дом, са своего рода ритуално преобличане преди смъртта, знак за духовния прелом – за покаянието на героинята, която знае, че новият режим никога няма да ѝ прости прегрешенията. Партията отказва прошката като възможност за нов живот. В това се открива и голямото различие спрямо библейския сюжет, който дарява на своите блудни деца безвъпросно опрощение и ги приласкава в лоното на дома. В романа съгрешилиите задължително подлежат на санкции – или от властта, или от собствената си проговорила съвест. В притчата за Блудния син съвестта е имплицирана в разкаянието на малкия син.

Сюжетът на романа затваря съдбата на Ирина между началната сцена на есенния гроздобер, наситен с романтика и надежда за любов, и финала, където отново властва есенното настроение, знак за умирация живот. В алегоричен план кръговата композиция, използваща символиката на сезоните, работи

с мотива за „изпепеляващото лято“ на Ирина – за оргиите, разпуснатия живот и егоизма, контрастиращ с „равносметката на есента“ и края на живота.

За първи и последен път в романа се споменава пролетта в самия финал. С нея се асоциира образът на Павел и края на войната, т.е. новият строй (според изискванията на критиката, предопределена от политическата конюнктура) по презумпция се приема за идеален. Подобна идеалност обаче е невъзможна. Това особено ясно проличава в реакцията на Павел, когато научава за самоубийството на Ирина: „Той си спомни докосването на пръстите, които правеха последен, отчаян опит да задържат ръката му. Ала после той съзна, че Ирина трябваше да умре, да бъде забравена заедно с „Никотиана“ (Dimov, T. 2, 2004: 440). Първото изречение от цитата недвусмислено отразява първично неподправената реакция на персонажа, в него сугестивно се подсказва мъката от трагичното им разминаване в живота, обречеността им на различни светове. Второто изречение създава усещането за дисбаланс в настроението. То скрито задава партийния дискурс, който манипулативно е вложен в съзнанието на Павел.

Заключителни думи

Сюжетното платно на романа „Тютюн“ отразява не просто невъзможността на персонажите да открият любовта и да я запазят неопорочена, а неспособността им да живеят в един цялостен свят на общите ценности. Тук дори класовите различия и борби не са най-важното, най-разделящото, колкото загубата на морален императив, на вяра в доброто, на християнска етика, защото религията е отречена не само от комунистите, но от всички герои. Бог е изместен от парите и властта. В романа жените са лишени от способността си да раждат поради различни причини, но преди всичко заради прекаляване с любовните удоволствия; те са изхабени, духовно опустошени. Но по важното въсъщност е, че им е отнето правото да бъдат „Богородици“⁽⁶⁾, т.е. няма спасение, защото няма и нов живот, знак за ново начало, за чистота и непоквареност. Валери Стефанов обобщава невъзможното и нежеланото майчинство: „Жената-празнота и мъжът-труп задават могъщия образен комплекс на безплодието, на несъстоялото се Рождество“ (Stefanov, 2004: 287). Финалното изречение на романа: „И тогава той съзна, че всичко, което ставаше, не можеше да бъде друго и че хората се бореа, страдаха и умираха, а *животът вървеше неспирно напред*“ (Dimov, T. 2, 2004: 440) (к.м.), предрича устремеността на живота към бъдещето и неговата „светла вяра“, но според нас носи и имплицитно усъмняване, породено от загатнатата безалтернативност. Въпреки апокалиптичното усещане за разпад краят на романа се стреми да създаде оптимистична визия за новата епоха, настанала след победата над капитализма, но текстът е лишен от образи на деца или на бъдещи майки, т.е. „новото време“ няма как да се случи със старите хора.

Димитър Димов пресъздава един изключително богат откъм образи и събития роман, в който персонажите по различни пътища напускат своите домове, за да се запилят в пространството и да се поддадат на покварата. В „Тютюн“ героите, попаднали веднъж в капана на разблудното битие, намират спасение само в смъртта. Представата за свят, която рисува текстът, е силно фрагментаризирана. Всеки един от персонажите пресъздава своя собствена визия и модел на екзистирание, който влиза в конфликт с представата на другите за идеалност. Романът създава впечатление за невъзможно сговаряне на световите, за изгубеност в многоезичието на различните идеали – този на златото и конфронтиращата се с него утопична представа за социалното равенство. „Играйки“ с основния мотив в притчата за Блудния син, текстът на Димов показва различни версии на невъзможното завръщането в Дома.

БЕЛЕЖКИ

1. Игов, Св. Тримата братя и златната ябълка. Романът „Тютюн“ като „приказка“. – В: Електронно списание LiterNet, 06.10.2009, № 10 (119). <<http://litternet.bg/publish/sigov/d-dimov-tiutun.htm>> [прегледан 17.07.2015].
2. Ичевска също отбелязва особеното присъствие на пътя в романа: „В Димовите романи срещата на пътя е не просто завръзката на действието (едно потвърждение на класическия романов модел, колкото и относителен да е той по думите на Бахтин), но оттук нататък реалното движение на героите в пространството се дублира и от тяхното метафорично пътуване – пътуването им към познание и самопознание (според Д. Лукач точно пътуването на индивида към себе си може да се приеме за вътрешна форма на романа)“. Цит. по: Ичевска, 2005: 67.
3. Както пише Ичевска: „В „Тютюн“ Димов се опитва да покаже връзката между дома и неговия обитател. В самото начало на романа е дадено описание на стаята на Ирина, в което акцентът е поставен върху царящата в нея чистота, след което повествователят преминава към сравнение с душевността на Ирина – тази стая е „чиста като душата ѝ до вчера“. Това сравнение сякаш предсказва каква ще бъде по-нататък съдбата на Ирина – прекрачването на прага на чистата стаичка води до постепенно изгубване на чистотата в душата ѝ“. Цит. по: Ичевска, 2005: 78. Тази връзка е особено контрастна при завръщането на героинята в края на романа в дома – стаята е същата, но Ирина не е запазила нищо от детската си невинност. В този смисъл завръщането в дома е болезнен сблъсък със собственото убого Аз, което не намира подслон никъде в света и естествен изход от това лутане в пространството е смъртта.
4. Подобно твърдение откриваме завоалирано в недоизказаността на разговора между Павел и Ирина при първата им среща в Чамкория:

„От що се помина?

– От тежка и продължителна болест.

– Да не е от греховете на баща ѝ?

– О, мълчи!... – избухна тя. – Мъртвите заслужават повече уважение“ (Dimov, T.2, 2004: 55). Намекът подсказва мълва, която за разлика от конвенционалната медицина не крие срамната наследствена диагноза под воала на нервното разстройство.

5. „Той беше станал безполезен именно за това, че носеше от другия свят остатък от суетността да се възхищава на себе си. И всичко това раждаше в душата му някакъв тежък конфликт, който го омаломощаваше вътрешно и правеше неспособен за действие или съпротива“ (Dimov, T. 1, 1981: 315).
6. Всяко време, което се свързва с катаклизми в духовен и социален аспект, създава текстове, които чрез специфични сюжетни похвати се стремят да екстремизират безалтернативността, експлицират невъзможното бъдеще. В това отношение романът на Димитър Димов се оказва сходен с „Хоро“ на Антон Страшимиров. И двата текста изговарят драматизма на историческия прелом посредством метафората за неслучилата се „Богородица“. В „Хоро“ Мичето (умалителният вариант на обръщението скрито подсказва основната именна форма Мария, което несъмнено препраща към Божията майка) е опорочената, изнасилена девица, която е прокълната от баба си да няма деца. В „Тютюн“ Ирина е преситена от любовни похождения и не може да има деца. Нито една жена в романа на Димов не сбъдва функцията си на майка. Т.е. и двата романа успяват да покажат безалтернативността, края на личната история, мислен като родова генеалогия и духовно опустошение, проектиран върху разпада на социално-икономическото статукво, посредством разгърнатата метафора за невъзможното спасение чрез образите на яловите жени.

ЛИТЕРАТУРА

Димов, Д. (1981). *Съчинения в пет тома. Тютюн*. София: Български писател.

Димов, Д. (2004) *Тютюн*. София: Захарий Стоянов.

Ичевска, Т. (2005). *Романите на Димитър Димов*. Велико Търново: Фабер.

Стефанов, В. (2004). Римският път (Руини и болести в романа „Тютюн“) – В: *Творбата – място в света*. София: Диоген, с. 276 – 290.

REFERENCES

Dimov, D. (1981). *Sachinenia v pet toma. Tyutyun*. Sofia: Balgarski pisatel.

Dimov, D. (2004). *Tyutyun*. Sofia: Zahariy Stoyanov.

Ichevska, T. (2005). *Romanite na Dimitar Dimov*. Veliko Tarnovo: Faber.

Stefanov, V. (2004). Rimskiyat pat (Ruini I bolesti v romana “Tyutyun”) – In: *Tvorbata – myasto v sveta*. Sofia: Diogen, p. 276 – 290.

„TOBACCO“ – BETWEEN POLITICAL APPEARANCE AND BIBLE PROBLEMS

Abstract. In „Tobacco“ is outlined the scheme of collision father – sons, but also between sons. The novel reflects not only the end of the occupancy in the home (doubt even the former good in the generic space), but also the decay of the world in its physical and spiritual dimensions, presented as the end of a political and economic system and the beginning of another. Dimitar Dimov presents a world where children have sinned because they refuse to obey the established framework for life. In the novel, children don't simply share the values of their parents, but also value conduct that has been denounced so far as immoral. In another case, young people come to a fanatical end in affirming and „preaching“ the new order. The paradox in the novel of Dimov is revealed in the awareness of the fall, but also in the hero's refusal to walk back to repentance.

Keywords: prodigal son; disgrace; repentance; collision; partiality

✉ **Dr. Velika Gyulemerova**

Vocational High School in Computer Programming and Innovation

Zahari Stoyanov Blvd.

Meden Rudnik,

8009 Burgas, Bulgaria

E-mail: vgyulemerova@codingburgas.bg