

Светлана Стойчева, Юлиана Стоянова

РОМАНИТЕ НА ДИМИТЪР ДИМОВ – КУЛТУРА НА ОСЪЗНАВАНЕТО

*Постигането на осъзнатост е култура
в най-широкия смисъл на думата...*

К. Г. Юнг. Автобиография

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

Може би това е причината досегашното тълкуване на Д. Димов да попада все в клопката на една и съща инерция на четене – в миметичната принуда на реализма, който насочва вниманието на критиците към псевдовъпроси като: „Откъде младият писател ще има достатъчно наблюдения, за да опише убедително и достоверно своите немски, австрийски и френски офицери? Да отсени типичното за начина на мислене и световъзприемане у всекиго от тях. Да съпостави съзнателно или не представители от българското офицерско съсловие – няма ли да изглеждат те недоразвити и доморасли, обидно изостанали и пр.“¹ Не е ли парадоксално, че точно тези въпроси не се задават във връзка с историческите романи, в които авторът неминуемо е поставен пред задачата да опише действителност, която е недостъпна за личния му опит?! Не е ли парадоксално, че се вдига толкова много шум около „личния

¹ Георгиев, Л. Стихията на анализатора. Поглед към ранното творчество на Д. Димов. – В: Георгиев, Л. Критически претворения. Проблеми и портрети. С., 1974, 121–151.

опит“, който по време и пространство е така ограничен, а по дълбочина на прозрението така неуловим? Именно подобни въпроси, или, както се изразява самият Д. Димов, „втвърдени критерии за художественост“, са довели до изолация и „капсулиране“ на писателя Димов спрямо литературната традиция, разглеждана в рамките на един реалистичен проект. Причините за това едва ли могат да се сведат единствено до идеологическата поръчка на литературознанието през социализма. Тук има по-дълбоко неразбиране. Този предразсъдък, създаден от буквалното тълкуване на понятието „реализъм“ и от неспособността да се интегрира в него психическият опит, води до пълно отчуждаване на творбата по отношение на автора ѝ. Не външната, а вътрешната фабула е цел на изображението във всички Димови романи: външната фабула е само пътят към нея.

За Димитър Димов с ѝ з н а н и е т о заема водещо място като философска категория, въз основа на която той осмисля света: в своето „Изказване-отговор за романа „Тютюн“² той поставя съзнанието в основата на всички обяснения, които дава за творчеството си. Но в самото му творчество съзнанието се проявява чрез „съзнаване“ – т.е. чрез психическия процес на осмисляне на цялата външна и вътрешна реалност от конкретни субекти.

Динамичната теория за психичните процеси се основава на представата, че границата между съзнавано и несъзнавано е твърде неустановена. Доразвивайки Фройд, Юнг определя несъзнаваното като: „всичко, възприето от моите сетива, но за което не мисля в момента; всичко, което съм познавал някога, но съм го забравил; всичко, възприето от моите сетива, но неотбелязано от съзнаващия разум; всичко, което, без да искам и без да му обръщам внимание, чувствам, мисля, спомням си, искам и правя; всички бъдещи неща, които се оформят в мен и в определено време ще стигнат до съзнанието.“³

Установен биографичен факт е, че Д. Димов е бил добре запознат с психоанализата. Кръстьо Куюмджиев привежда споме-

² Вж. Д и м о в, Д. Съчинения. Т. 5. С., 1975, 219–249.

³ Ю н г, К. Г. Избрано. Книга първа. Плевен, 1993, с. 61.

ни на Борис Койчев, според които Димов още в VI гимназиален клас започва да чете Фройд⁴. Между първите му публикации е статията за Фройд в списание „Ученически подем“ – „Подсъзнателното в художественото творчество“. Но този интерес, характерен изобщо за модерното мислене на века, е недостатъчен да обясни по-същественото: че Димов превръща фройдистките психологически интерпретации на човека в свое виждане за него и фройдисткия жаргон в свой художествен език. Ако се върнем към цитираното по-горе описание на отношението между съзнавано и несъзнавано, ще видим теоретичните параметри, в които Димов изгражда психологическата дълбочина и обемност на персонажите си. Търсената релефност на образите му намира израз в непрекъснатото съотнасяне между физическо и психическо. Изграждането на героите от писателя ни подсказва истински художествен „превод“ на основни психоаналитични понятия като „Аз“, „То“ и „Свърхаз“ в тяхната динамична връзка със съзнанието. Съзнанието е свързано с Аза; той е „душевната инстанция, която контролира всички душевни процеси...“ Казано по-традиционно, Азът репрезентира разума и трезвомислието, докато в То се помещават страстите⁵. В крайна сметка, обяснява Фройд, конфликтите между Аза и азовия идеал отразяват „противоречието между реално и психично, между външен и вътрешен свят“⁶. А това е основният конфликт в романите на Д. Димов.

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

Окончателното изграждане на образа у писателя Димов е задължително маркирано със самопознание – разказвачът сякаш инсценира външните ситуации, които водят героя до самохаракте-

⁴ Вж. К у ю м д ж и е в, К. Димитър Димов. С., 1987, с. 21.

⁵ Ф р о й д, З. Отвъд принципа на удоволствието. С., 1992, с. 163.

⁶ Пак там, с. 178.

ризиране, до онова саморазголвашо осъзнаване на самия себе си, при което изчезват илюзиите на маските и социалните роли, за да се стигне до безпощадния предел: (той/тя) „съзна“.

Нито един от персонажите на писателя, даже епизодичните, щом са открити, не може да прескочи този тест за вътрешна екзистенция. За всички тях е валидна перифразата: „Съзнавам – следователно съществувам.“ Някои от героите „съзнават“ един-единствен път в живота си – преди да се простят с него (Чакъра); други през цялото време проблематизират „съзнатото“ – и тъкмо тази тяхна способност ги прави толкова интересни за автора и ги сближава помежду им: Елена Петрашева, Фани Хорн, Ирина, Мария, поручик Бенц, Борис Морев, Костов и т.н. В този смисъл те изпълняват предназначението на човека такова, каквото е формулирано от К. Г. Юнг – „да създава все повече и повече съзнание“⁷.

Съзнаването на реалността у героите на Д. Димов съвсем естествено минава през сетивността. Затова и множество употреби на глагола „съзнавам“ са свързани с възприемането на зрителни и слухови образи. Разбира се, героите си дават сметка, че това е най-примитивната степен на „съзнаване“: така Бенц „... продължаваше да седи неподвижно, слисан и немислещ, сякаш цялото му съзнание бе сведено мигновено до най-прости зрителни усещания“ („Поручик Бенц“, С., 1987, с. 112). В други случаи „съзнаването“ отразява етапи в процеса на „пробуждане“ на личността: при Елена Петрашева то постепенно обхваща във фокуса си женствеността ѝ, волята ѝ, националната ѝ принадлежност. Според писателя Димов обаче истински съдбоносно в живота на човека е „съзнаването“, проявено като свободен избор: „Аз останах при него! Съзнателно!“ – заявява Елена в „Поручик Бенц“ (с. 164).

Но психологическото проникновение на автора може би най-ярко се проявява в предаването на редуванията между съзнаване и несъзнаване на едно и също психологическо съдържание (явление, за което Фройд използва метафората за светлина и сянка): „Сега не ѝ минаваше през ума, че Мюрие бе дошъл тук заради нея ... макар че друг път го съзнаваше, макар че след малко щеше да го съзнае пак“ („Осъдени души“, т. 1, 1975, с. 463).

⁷ Юнг, К. Г. Автобиография. Плевен, 1994, с.321.

Основно качество, което сближава централните герои на Димитър Димов, е тяхната подчертана мисловност. Интелектът като инструмент на съзнаването е присъщ в особено висока степен на тези герои, независимо от социалната и националната им принадлежност. Но макар понякога да изглежда, че писателят Димов се прекланя пред „мисловността“ у човека, той твърде ясно показва ограничеността на критическия ум в тон със следдекартовите търсения на философията: „Колкото повече доминира критическият разум, толкова повече обеднява животът.“⁸ Така Фани Хорн използва философската си ерудиция, за да провокира „осъзнаването“ от страна на отец Оливарес, че интелектът е безсилен да даде насока, смисъл и радост на човешкото съществуване. Способността за „интелектуално усилие“ (Бергсон) е изключително важна, но не е решаваща – съдбоносните си решения героите на Димов вземат под влияние на несъзнавани импулси. Осъзнаването им само ги рационализира и драматизира съдбите им и сблъсъка между характерите им: Фани Хорн се оставя да бъде водена от инстинктивните импулси на страстите и любовта си, докато Ередиа се блиндира зад свръхазовите си защити, подплашен от стихията на непонятни за него емоции. Така Фани се оказва лице в лице срещу регулите на йезуитския орден, срещу Лойола у Ередиа. Конфликтът между двамата се превръща не в борба между два „Аза“, а между мощните „То“ у Фани“ и „Свръхаз“ у Ередиа.

Интелектът и разумът, страстта и нравственото чувство могат да останат изолирани – или да бъдат обединявани в различни констелации. За Димов е особено важно прехвърлянето на мост между разума и емоцията върху основата на етиката. Защото според автора нито интелектуалното, нито чувственото начало у човека могат да се развиват безнаказано извън моралния смисъл. Като следствие от това в „Тютюн“ се противопоставят „нравствена тъпота“ у Борис и „нравствена смелост на мисълта“ (С., 1991, с. 190) у Стефан. Барутчиев се произнася за Борис: „Кажете му, че той е морално тъп и че това ще докара гибелта му“ (с. 173).

Трагичната обреченост на героите е свързана със способността за морална самооценка, стигаща до унищожителна морална

⁸ Ю н г, К. Г. Пак там, с 321.

присъда, до гибелно самоотричане. То поставя екзистенциалната граница, отвъд която героят е мъртъв – духовно или физически (Фани Хорн, Ирина, Мария, Стефан Морев, отец Оливарес и т.н.).

Обединени посредством „съзнаването“, трагичните герои на Димов се различават помежду си по силата на характера си, по психическата си устойчивост и жизненост. Така Мария е най-крехка в редицата на съзнаващите герои от „Тютюн“ (физически тя е надарена с най-малко жизненост и психически е най-нестабилна), затова и „съзнатото“ от нея се оказва непосилно бреме за личността ѝ. Борис се опитва да удави „съзнатото“ в алкохола, когато съдържанието на „съзнаването“ надхвърля възможностите на Аза му да го побере и осмисли. Така се опитва да избяга от моралната си несъстоятелност и умира с помрачено съзнание. Изтласкването на „съзнатото“ изсмуква жизнената му енергия, и без това ограничена от недоимъка в детството му.

Ирина е героинята в „Тютюн“ с най-подчертаваната сила на характера, с психическа издръжливост и виталност, които отчаяно привличат по-слабите (фон Гайер, Костов) с надежда за спасение; затова и агонията на „съзнаването“ трае при нея най-дълго; затова не животът я елиминира, а тя сама привежда в действие моралната си присъда, като се самоубива.

„Съзнаването“ в романите на Димитър Димов има структурираща функция и би могло да се анализира на различни равнища. Едното равнище е маркирано от доминиращото съзнание на разказвача, което няма психическа самостоятелност, тъй като разказвачът у Димов по принцип не е изведен до персонаж. Затова твърде често някой от „съзнаващите“ герои „води камерата“; така съзнанието му функционира като психическа реалност, побират останалите, „външни“ спрямо него (психически) реалности. „Упълномощеното“ съзнание на някои от тези персонажи пречупва, от една страна, своята реалност чрез самосъзнаване, а от друга, прониква в съзнанията на другите персонажи, провокира тяхното „съзнаване“ и диалогизира с тяхната самопреценка. В този смисъл не бива да ни учудва, че Фани изведнъж, сякаш от „нищото“, изважда изключителни познания по философия, за да може, надскачайки себе си, да поеме бремето на „всеобемашо съзнание“.

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

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

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

Най-голямото наказание за героя е да п р и т ъ п и или з а г у б и с ъ з н а н и е т о си. Райхерт, за да се превърне в „хладнок-

ръвен и жесток убиец“ по време на бойните си полети срещу врага, изпада „в някакво *полусъзнание*“. Малко преди Елена Петрашева да премине в „задкулисна“ героиня (за предателството ѝ спрямо Бенц научаваме косвено), тя за момент *з а г у б в а с ѝ з н а н и е* и като че ли с това – способността си за реална преценка и самооценка; оттук нататък в нея взема връх отмъстителното, деструктивното начало – логиката на нейния характер е изчерпана докрай. Затова най-нечовешката ситуация в „Тютюн“, изтезаването на човек от човека, е маркирана с „деградиране на съзнаването“ и у палачите, и у жертвата: изтезанията *з а м ъ г л я в а т с ѝ з н а н и е т о* на затворника, а тези, които го докарват до това състояние, са с *п р и т ъ п е н о* от ракия съзнание (Лукан в затвора, „Тютюн“, с. 233).

Другото лице на съзнаването в романите на Д. Димов е лудостта. Значението, вложено от автора в тази семантика, може да се прояви, от една страна, като осъзнато отстъпление на разума пред страстите („Той съзнаваше лудостта на постъпката си и ужаса, който можеше да ѝ причини“ – „Поручик Бенц“, с. 228), а от друга – като „взривяване“ на разумните граници чрез силата на емоцията (разказвайки за отношенията си с немската девойка Лорелай, Елена Петрашева споделя, че двете са били „луди от любов“; смътното подозрение на Бенц, че Елена се готви да му изневери, го докарва до състояние, близко до лудостта) или като загуба на разсъдъчната мярка в поведението (Фани Хорн в пристъп на „бесния припадък на истерията повтаря на себе си „Луда съм!... Луда съм!“ – „Осъдени души“, с. 285). Но най-внушително се разкрива лудостта в една от заключителните сцени на „Осъдени души“ – при срещата на Фани Хорн с генерал Бартоломео. Тук лудостта трябва да се интерпретира като крайна степен на обобщение, символизиращо един „йезуитски“ свят, в който нормалното и патологичното абсурдно са разменили местата си („където някой бе отключил и пуснал лудите на свобода, които от своя страна бяха взели по някакъв начин властта и сега преследваха нормалните хора“), свят, в който човек е лишен от алтернатива и няма шанс да избере да бъде нормален: Фани „... съзна изведнъж, че сякаш бе полудяла на свой ред и сега говореше тъй от глупав и подъл страх“ (492–493).

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

В своето изследване на съзнанието Бергсон си задава въпроса: Кой са миговете, в които съзнанието е най-жизнено? Отговорът му е формулиран отново чрез въпрос – но риторичен: „Дали това не са моментите на вътрешна криза, в които се колебаем да изберем между две или повече решения, в които усещаме, че бъдещето ни ще бъде това, което бихме направили от него?“ В романите на Димов способността на героите за съзнаване особено се изостря в граничните екзистенциални ситуации: този, който в граничния момент не може да направи категоричния си избор, уми-

ра. В такива ситуации са представени Фани Хорн след заболяването на Мюрие, Бенц след решението да дезертира, отец Оливарес преди самоубийството му, Чакъра преди последната му акция, Стефан Морев, Макс и Барутчиев преди смъртта им.

В романите на Димитър Димов всеки остава верен на себе си, т.е. докрай разгръща логиката на своя характер. Въпросът е доколко „индивидуалната енергия“ (в смисъла на Бергсон) може да се влее в енергията на социума. Фаталната грешка на Ирина, заради която тя бива изхвърлена от „логиката на живота“, е свързана със заблудата ѝ, че като избира света на Борис, тя е избрала да бъде в средоточието на живота: „Истинският, действителният живот идеше само от Борис.“ Има трагична ирония в избора ѝ, тъй като много скоро се оказва, че този „свят на Борис“ все повече се отдалечава от „центъра“ на живота – от любовта, от човешкия дълг, от самореализацията. Изборът ѝ я обрича да заживее в този свят на псевдоценности, на фалшива мощ, на измамна любов. Чувства като самота, умора, пресита, леност, досада маркират в романите на Димитър Димов откъсването на индивида от социума и отчуждаването му от самия себе си.

„Съзнаването“ в романите на Димитър Димов задава ключовата им проблематика. Всяко друго проблематизиране е свързано с нея. Семантиката и прагматиката на „съзнаването“ у Димов са толкова богати, че ни дават основание да заговорим за култура на съзнаването. Чрез „съзнаването“ писателят тълкува света във философски смисъл, а човека – и в психологически. Неговата еволюционистка философия подкрепя идеята за движението на човечеството от по-ниска към по-висока степен на осъзнаване като цел на съществуването.