

МОДЕРНИЯТ НАРАТИВ. ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ПРЕСИЧАНИЯ*

Навътре към чуждото – стратегията на едно творчество

Светлана Стойчева, Юлияна Стоянова

Едва ли има български писател, който до такава степен да експлоатира „чуждото“ в творчеството си, както Димитър Димов. Трудно ще намерим негово произведение, в което поне един от героите да не е чужденец; което да не е съотнесено с чужди географски, исторически и културни реалности. Затова първият рефлекс спрямо писателя и творбите му както у читателите, така и у критиците е свързан тъкмо с „чуждото“.

Впечатляващо е, че читателят се оказва по-готов, по-малко предубеден, по-отворен към чуждото в Димовото творчество, отколкото българската критика. Критиката чете чуждата действителност като фактология – затова непрекъснато си задава въпроса, до каква степен авторът е верен на тази действителност. Читателят се интересува единствено от човешките страсти, а тях намира в изобилие в творчеството на писателя – любов, омраза, изневяра, предателство, все архетипни човешки проявления. В крайна сметка се оказва, че българската критика и българската читателска публика като че ли си поделят Димитър Димов. Докато тя се занимава с това, доколко той е (не)реалистичен, читателите го приемат като резониращ на масовия глад за емоции. Тази подялба пропуска адекватната основа – философско-психологическа, – която поражда романната действителност у Д. Димов, дистанцирана както от традиционния реализъм, така и от сюжетното клише на масовата литература.

По този начин „чуждото“ у Димитър Димов отключва проблематика, „диагностична“ за българската критика: първо, свързана с противопоставянето между „реализъм“ и „нереализъм“ и, второ, с опозицията родно–чуждо.

Големите произведения на българската литература се оказват по традиция базирани на родното. Тъкмо затова Димов е бил толкова проблематичен за българските критици и литературни историци. Неговото място

* Статиите са включени в подготвян за издаване сборник под същото название, посветен на юбилея на проф. Елка Константинова.

в литературата ни, заявено още с появата на първия му роман, се изяснява едва след излизането на „Тютюн“ – произведение, в което авторът дава достатъчно доказателства, че има дълбоко отношение към българското – като бит и история. Романът „Тютюн“ задоволява претенциите на критиката като „достатъчно български“, доколкото в него се отразява нашироко материалният български свят. Завръщането в лоното на българското е като завръщане в българската литература. Сравнявайки „Тютюн“ с „Под игото“, Кръстьо Кулумджиев прилага към Димовия роман най-безспорния критерий – лакмуса на българското. Едва с „Тютюн“ Димитър Димов е допуснат до редицата на българските класици и бива издигнат в ранг на „христоматиен“ писател.

В края на 30-те години, когато се появява „Поручик Бенц“, вълната на родното е особено силна – да пишеш в тази вълна означава да бъдеш модерен; не просто модернист, а български модернист. Със специфичния си подход към „чуждото“ „Поручик Бенц“ се оказва „чужд“ както на тази литературна тенденция, така и на традицията.

* * *

Новата българска литература още от Възраждането формира отношението си към чуждото, като се съизмерва с него; създавайки многостепенна скала на оценка, тя или се оттласква от чуждото, или го интегрира, но никога не го игнорира. Така и в двата случая е немислимо да се стигне до неутрализиране на бинарната опозиция между „родно“ и „чуждо“ в българския културен контекст.

Българският модернизъм още с появата си заявява своя стремеж да преодолее бинарността родно–чуждо на базата на универсални (философски) идеи. В „Епически песни“ Пенчо Славейков нагледно демонстрира два начина за художествено реализиране на универсализма. Според първия модерни философски идеи се персонализират чрез канонизирани в европейската култура образи. Вторият начин предписва стилизация на тези идеи посредством естетиката на българската фолклорна песен, при което универсалното зазвучава в български стилистичен „аранжмент“. Достатъчно е да напомним включването на поемите „Бойко“ и „Ралица“ наред с „Фрина“, „Сърце на сърцата“, „Cis mol“ в една поетическа книга. Така Славейков илюстрира двата подстъпа към универсалното – през родното и през чуждото. Но в тази опозиция и българското, и чуждото участват като недиференцирани – приема се една обща европейска отправна гледна точка, еднородна сплав от класическа античност и неоромантизъм.

През 20-те и 30-те години – периода, в който трябва да търсим формирането на Димитър Димов, – върху руините на Първата световна война Европа постига културната си интеграция. Свикнали сме да гледаме на този период като на кризисен, катастрофичен за България, но в културен план той означава окончателното ни приобщаване към Европа. За първи път нашият културен живот се съизмерва непосредствено с мащабите на Запада. Българският модернизъм, директно свързан с актуал-

ните философски и естетически идеи на Европа, още повече накланя везните към родното. Линията „назад към родното“ е добре известната естетическа програма, особено ярко заявена в Гео-Милевите естетически текстове. Обяснението на този феномен е в подхода към чуждото: универсалното се търси в самото естество, в самите корени на родното. Актуализирането на приказката например като жанр на модернизма е един от начините за отключване на „родното универсално“. Така, творчеството на Николай Райнов е мост между Славейковия подход и този на експресионизма. За Райнов не е проблем да превключи от „Вечни поеми“ към сборника „Самодивско царство“. „Поемите“ съживяват, отчасти по модела на Пенчо Славейков, вечните образи, персонализиращи световната духовна традиция, докато „Самодивско царство“, на базата на едно експресионистично модернистично мислене, жанрово съчетава родното и универсалното посредством притчата.

По това време се създава и универсалната урбанистична проза на Чавдар Мутафов, Владимир Полянов, Георги Райчев, Светослав Минков, която в чуждото търси противовес спрямо стремежа към родното. Тази проза очертава другото лице на българския експресионизъм – диаволизма¹. Художественото естество на „чуждото“ у тези автори обаче не провокира реакция срещу него, защото то е по-скоро метаморфоза на родното, постигната в театралната жестовост на един имагинерен свят, в който всичко е пародирано или доведено до гротеска. Художественият модел на градска действителност тук е построен чрез абстрахиране от всяка реалност и по този начин неутрализира противопоставянето между „родно“ и „чуждо“. Но този тип авторска стратегия за създаване на „българска“ универсална литература никога не става напълно легитимен от гледна точка на литературния ни процес и в най-добрия случай бива окачествен като експериментаторско писане, подготвящо следващите превъплъщения на българското.

В 30-те години се появява и друг тип отношение към опозицията родно–чуждо, в което се вписва Димитър Димов. Негов адепт се оказва Борис Шивачев, чието творчество специално е обърнато към чуждото. Идеята за космополитичното изкуство е творчески репетирана в романа му „Изобретателят“ (1931) и програмно заявявана в есетата му. Той разглежда движението към културна интеграция („стандартизиране“) като неизбежно: „днес са невъзможни вече китайските стени“². Шивачев вижда смисъла на обръщането към космополитизма, водещо до „загубата на националното“, в постигане на „по-голяма дълбочина и по-голяма човечност“. Само чрез духа на космополитизма „българският писател ще стане глашатай на новото. На една „Пан Европа“ или на едни „Универсални Щати“. Ние нямаме вече нужда от доморасли писатели и древни идеи.“³ Подобна е и стратегията на Димитър Димов.

¹ Константинова, Е. Въображаемо и реално. С., 1987.

² Шивачев, Б. За старите къщи и за новия дух. – *Мисъл*, год. 1, 1930, бр. 31.

³ Шивачев, Б. Космополитизъм и литература. – *Идеи*, год. 2, 1932, бр. 6.

* * *

Чуждото в творчеството на Димитър Димов не е маргинализирано спрямо българското и – най-важното – то трансцендира, надхвърля опозицията родно–неродно.

Чуждото е структурообразуващо за творбите на Димов, а не външно и формално, както в повечето случаи е било възприемано.

Многозначността на термина *чуждо* включва поне две основни значения: първо, *неродно, несвое, далечно*; второ – *дистанциращо, враждебно*. Първото значение маркира реални граници – етнически, културни, географско-исторически. Второто, свързано с понятието за отчуждение, маркира психически граници. Разликите между двете значения могат да се различават (*неродно* като *близко*) или да бъдат подчертавани (*свое* като *дистанциращо* и *враждебно* – достигащо до *самоотчуждение*). Полисемията на *чуждото* предопределя необходимостта от многостранно разглеждане на набелязаната проблематика в творчеството на Димов – както в конкретен план, така и във философско-психологически.

Чуждото в наративната стратегия на Димов е градивният материал на една фикционална действителност, която притежава привидна пластичност, неотделима от реалистичното изображение, но без да служи на целите на реалистичния мимезис.

За българското литературознание, което тълкуваше литературата през призмата на реализма (и на соцреализма), реалистичният пласт в Димовия тип изображение дава достатъчно основание, за да бъдат издигнати претенции към автора за реализъм. След като произведенията му не могат да бъдат вписани в познатите структурни модели на „нереализма“ – пародия, гротеска, притча, научна фантастика и пр., – остава да бъдат интерпретирани в привидно лесната парадигма на реализма. Докато реши спора за реализма или отклоненията от него в Димовото творчество, българската критика загубва няколко десетилетия.

Още в първите критически прочити на „Поручик Бенц“ чуждото става обект на внимание: или толерантно квалифицирано като „необикновена тема, герои и конфликти“⁴, или заклеймено като антибългарско: „Защо е игнорирана България с нейните битови и човешки проблеми, защо г. Димов е намерил убежище в чужда среда, за да излее цялата си душа на българин-самотник?“⁵. Препоръката към автора на романа „да се вгледа дълбоко в нашата действителност и да открие други, здрави сюжети на своето вдъхновение“ имплицира тълкуването, че „Поручик Бенц“ е извън хоризонта на очакване и попада направо в сферата на митичното възприемане на чуждото като болно, опасно, отклоняващо се от нормата.

⁴ Атанасов, Н. в. „Вчера и днес“, г. 1939, № 58.

⁵ Ликов, Ал. Вж. „Изкуство и критика“, 1941, № 4–5.

Появата на „Поручик Бенц“ отприщва верига от нестихващи и през следващите десетилетия риторични въпроси: „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.“⁶ Претенциите за реализъм се отнасят както към познавателния, така и изобщо към житейския опит на писателя. Кр. Куюмджиев например цитира въпрос на Димов роднина, хвърлящ съмнение върху опита му с „фаталната жена“: „Откъде ги знаеш тия неща за мъжа и жената, като не излизаеш от стаята си?“⁷ Куюмджиев чувства необходимост да оправдае писателя – разбира се, от позициите на реализма: „Забележката е несериозна, защото никой не може да каже откъде художникът черпи познанията си за живота. От него ние искаме да бъде убедителен и това, което изобразява, да изглежда така, както изглежда в живота“⁸. Подобни въпроси не се задават относно произведенията на автор като Георги Райчев например, който също разсъждава за „неотразимата стихия на ... освободената женска плът“ и „бездънната пропаст, която винаги е лежала и все още лежи между нас и жената“ („Карнавал“ на Г. Райчев).

И авторите на тенденциозните питання, и онези, които се опитват да защитят Димов от негативизма на въпросите, се оказват „съавтори“ на доминиращия тип прочит на чуждото у писателя – през призмата на претенциите за реализъм. Докато заявеното деформиране на реалността при експресионизма прави подобни въпроси безпредметни, Димов, изплъзвайки се от хоризонта на критическо очакване, не може да бъде безпроблемно поместен в която и да било литературно-историческа ниша. Още повече че самият автор не дава експлицитен ключ към интерпретирането си – такъв ключ намираме у екзистенциалиста Унамуно, който му е особено близък с философско-психологическата си нагласа към литературното творчество (вж. например пролога към „Три поучителни новели и един пролог“, където Унамуно противопоставя реализма – „нещо чисто външно, привидно, кортикално и анекдотично“ – на „вътрешната реалност“ в творчеството, разбираана като пресъздаване на психичната същност на човека⁹).

⁶ Георгиев, Л. Стихията на анализатора. Поглед към ранното творчество на Д. Димов – В: Критически претворения. Проблеми и портрети. С., 1974, 121–151.

⁷ Вж. Куюмджиев, Кр. Димитър Димов. С., 1987, с. 44.

⁸ Пак там.

⁹ Унамуно, М. de. Tres novelas exemplares y un prylogo. Madrid, 1968.

Ако сравним критиките спрямо „Поручик Бенц“ с тези към „Осъдени души“, ще установим приемственост по линията на претенциите за реалистичност. На тази основа Иван Богданов пророкува краткотрайния живот на романа „Осъдени души“, защото героите са „изключителни, парадоксални, и следователно – нереални“.

След 1944 година воплите по недостига на българска реалност в творчеството на Димов са заменени с претенции за социално-политическа призма на реалистично отразяване. Позовавайки се на клишето за интернационализма, социалистическият реализъм при прочита на „Осъдени души“ се оказва по-компромисен към *чуждото*, отколкото критиката преди 1944 при тълкуването му в „Поручик Бенц“. Сега вече на критика е подложен не „българинът“ Димов, а „идейникът и гражданинът“ Димов: под ударите попада не толкова *чуждото*, кодирано чрез испанската действителност, а подходът към тази „чужда действителност“.

Прекаран през иглените уши на клишетата на соцреализма, романът „Осъдени души“ успява да получи както етикета „творба с актуално политическо звучене“ и „нов успех на нашата прогресивна литература“¹⁰, така и обратната оценка – на аполитична творба. Все пак трябва да си дадем сметка, че Испания от времето на Гражданската война не е маркирана като изцяло „чужда“ в идеологическия канон. Но „оправдаването“ на чуждото по линията на интернационализма е не по-малко враждебно спрямо вътрешната мотивация на Димов да посегне към него – в търсене на универсалното, на архетипна база и психологическа дълбочина за образите си.

В еволюционисткия подход към творчеството на Димов „Тютюн“ се разглежда като завършек по отношение на всичко, писано от автора до този момент¹¹. Но това става едва след като писателят заплаща безпрецедентна цена – пренаписване на романа под контрола на цензора Яко Молхов, за да се покрият всички „норми“ на критиката „за пълна победа над антиреалистичните влияния“ (според заглавие на статия от Пантелей Зарев). Наистина този компромис, предприет от автора с цел спасяването на романа, остава подозрителен и за тези, на които трябва да угоди, и за онези, които презрително ще го нарекат „угодник“ (и тогава, и днес). И все пак втората редакция на „Тютюн“ разрешава задоволително не само дилемата свое–чуждо, но и претенциите за реализъм според „повелите на времето“.

* * *

Очевидно е, че чуждото в творчеството на Димов не може да бъде неутрализирано и не се нуждае от „оправдание“. За да постигнем същ-

¹⁰ Руж, Ив. Един премиран роман. – Работническо дело, № 148/5 юли 1946.

¹¹ Вж. Куюмджиев, Кр. Цит. съч.

ността му, достатъчно е при интерпретирането му да се освободим от стеснения, ригиден подход, който е давал основание за всякакъв вид подвеждащи мнения.

Парадигмата на чуждото у Димов се изгражда на няколко равнища.

Най-външно е използването му като хронотоп. „Чуждото“ структурира – разбира се, в различна степен и по различен начин – времето и пространството в трите издадени романа, в незавършения „Роман без заглавие“, в драмата „Почивка в Арко Ирис“, в три от четирите му разказа, във всички пътеписи. В това отношение най-изолиран от българското е романът „Осъдени души“ – изцяло подчинен на чужд, испански хронотоп. И в по-късните си творби („Почивка в Арко Ирис“ – 1963, „Анатомът да Коста“ – 1955, „Задушна нощ в Севиля“ – 1949) Димов не се отказва от склонността си да пренася изцяло топоса и/или времето на действие извън родните предели. Но хронотопът не играе решаваща роля в усещането за „чуждост“ в Димовото творчество.

Провокацията на чуждото в „Осъдени души“ не е по-драстична от тази в първия Димов роман, където действието се развива в пределите на България. И в двете творби усещането за значимо отдалечаване от българското се дължи на факта, че българската гледна точка в тях отсъства. В този смисъл „Поручик Бенц“ и „Осъдени души“ се противопоставят на „Почивка в Арко Ирис“, „Анатомът да Коста“, „Задушна нощ в Севиля“, в които вече е прокарана „своята“ гледна точка, носена от герой българин.

Чуждото като сериозна провокация намираме у героите на Димов. Докато в хронотопа то може да се разглежда като външно, „епидермално“ (по изрза на Унамуно), у персонажите е решаващо за проявлението на тяхната същност. В чуждото у героя Димов не търси разликите с българското – иначе би тръгнал по онази добре позната линия на бинарно противопоставяне между „родно“ и „неродно“, известна ни от Възраждането, а тъкмо тази възможност за автора е дълбоко безинтересна. Това, което истински интересува Димов, е психическата природа на човека, която се проявява отвъд националната и социалната му принадлежност – авторът не игнорира етноса, а го изолира в Персоната (в смисъла на Юнг), за да може по-ярко и пълноценно да открие Индивида. Затова героите му не оставят впечатление за „оголени“ психики, биологизирани по модела на Фройд (въпреки че писателят добре го е познавал).

Ако в много случаи Димов предпочита герои небългари или полубългари, то е за да мине по най-прекия път към онези проявления на човешкия характер и психика, които носи човекът на всички времена – страстите. Така авторът посвоему решава дилемата, стояща пред българската литература след Освобождението: „българинът в човека“ или „човекът в българина“. Чрез интереса си към дълбинното в човешката психика той превръща в несъществуващо и това противопоставяне, подобно на опозицията родно–чуждо. Никой от героите му не е тясно обвързан с националната си принадлежност (оттук предпочитанията към етнически смесени или към извадени от националната си среда персонажи). „Космополитизмът“ на героите (който често е бил критикуван, и то

с политическо пристрастие) не е „буржоазният“ космополитизъм на безразлични към обкръжението си хора, а маска, която лесно може да се смъкне, за да остане човекът насаме преди всичко със себе си, с изначално човешкото в себе си. Затова акцентът често е поставен не толкова върху действията на персонажите, колкото върху тяхната способност да осъзнават, да рефлектират и да се саморефлектират.

Но макар и само маска, етническата принадлежност на даден персонаж може да бъде доста усложнена или провокирана. В романите на Димов срещаме, първо, чужденци в България (германски, австрийски, френски офицери в „Поручик Бенц“; германци, австрийци, гърци в „Тютюн“); второ, българи в чужда среда (например когато действието във втората част на Тютюн“ се пренася в Гърция); трето, герои със смесен етнически произход (Елена Петрашева и брат ѝ) или възпитани в чужда етническа среда (Елена Петрашева, Адриана и Мария от „Роман без заглавие“); четвърто, транспониране на отношението чужденци–нечужденци изцяло отвъд пределите на българското. Така, в „испанския“ свят на „Осъдени души“ „чужденци“ са англичанката Фани Хорн, французинът Мюрие, американците Клара и Джон Уинки. Естествената за един български автор (и читател) координатна система българско–небългарско тук е изцяло изместена. Това изместване, заедно с пълното елиминиране на българската гледна точка, предлага на нашия читател възможността за максимално дистанциране и абстрахиране от проблематиката родно–неродно, като блокира възможното „българско“ пристрастие. Още повече, че поради геополитическата отдалеченост на Испания от България българската читателска публика не разполага със свои стереотипи за тази страна. Доколкото ги има, те са отражение на европейските стереотипи, при това проникнали единствено по книжен път. Есетото на Борис Шивачев „Трагична и друга Испания“ коментира същия факт: „Тези Испании (описани от чужденците писатели) живеят още във въображението на лековерни и наивни читатели от целия свят. И когато пристигнат в Испания, така осветлените чужденци, те се ограничават да виждат това, което идва да потвърди вече създадените впечатления.(...) Нещо подобно се случва с модерните писатели, които се интересуват от Испания... Те не описват това, което виждат, но това, което са знаели преди.“¹²

Същевременно, наскоро приключилата Испанска гражданска война е придала на Испания социално-политическа актуалност, която е обвърнала погледите на цял свят към нея. Това съчетание между неизвестност и интерес превръща испанската действителност в особено подходящ за фабулиране литературен обект. Тъкмо затова българският читател безпроблемно възприема този „испански“ роман. Разбира се, „испанският комплекс“ на автора (по израза на Кр. Куюмджиев) изиграва решаваща роля за избора на испанския сюжет в „Осъдени души“.

¹² Шивачев, Б. Трагична и друга Испания. – В: Съчинения, т. 1. Космополитизъм и литература. С., 1947, с. 12.

Етническият произход има значение и за отношенията между персонажите. Димов изправя един срещу друг герои от различни етноси, за да подчертае, че контрастът между тях и допълнителните препятствия в междуличностните отношения се неутрализират в любовта. Върху основата на етническите (и социални) различия Димов всъщност търси да открие по-релефно общото, архетипното във и между персонажите си.

Доколкото фабулизираните отношения между персонажите отразяват вътрешни, интрапсихични отношения, Димов подбира за усложнените в психологически план герои „сложни“ партньори. Поставянето на даден персонаж в широкообхватно етническо и социално пространство корелира с повишена способност от страна на този персонаж да възприема и осмисля чуждото в собствената си психика. Поливалентните връзки на индивида с външния свят са израз на склонността му да влиза в контакт с различни свои – съзнавани и несъзнавани – интрапсихични аспекти. Например Ирина е „зададена“ чрез любовта си към Борис и Павел, но и чрез сантимента си към чужденеца фон Гайер. Така се проявява онази широта и многоплановост на нейния вътрешен свят, която ѝ помага да осъзнае противоречията си и в този смисъл я прави по-цялостна. Вътрешната неопределеност на Елена Петрашева (експонирана на първо място чрез нейния смесен етнически произход) е усилена чрез връзките ѝ с различни по националност мъже – германци, австрийци, французи и на последно място българи. Много интересен е внезапният изблик на бащински инстинкт у заклетия самотник и егоист Костов. Пробуждането на бащинството е отключено от срещата с двойно „чуждото“ дете – от други родители и от друга националност. В психически план това чувство е било така дълбоко изолирано и неосъзнато, че за да може да завладее изцяло личността на персонажа, е била нужна тъкмо такава силна външна провокация.

Пристрастието на Димов към преобръщане на видимото, към демаскиране на явното, към задаване на контрасти и снемането им, към сближаване на различното и раздалечаване на сходното създава усложнения и в етническото припознаване на някои от героите му.

До недвусмисления германец Бенц Димов не поставя недвусмислена българка. Елена Петрашева е потомка на българин и францужойка (освен това превъзходният ѝ немски я представя като приобщена към германската култура), така че читателят е изправен пред дилемата – как да я идентифицира. Но пред същата дилема се намира и самата героиня. В крайна сметка у нея надделява не българското, не френското, което е зададено чрез кръвта, нито германско-австрийското, с което я свързва езикът, а левантинското, към което я приобщава детството и юношеството ѝ в Цариград и което най-добре кореспондира с тъмната страна на архетипната ѝ женска природа.

Двойката Фани Хорн – Рикардо де Ередиа на пръв поглед изглежда достатъчно ясно дефинирана етнически: англичанка и испанец. Но ако в жилите на Ередиа тече кръвта на испански благородник, то испанското у него е силно неутрализирано от принадлежността му към йезуитския орден, който е част от наднационалната „католическа империя“. На то-

зи персонаж е противопоставена „ясната“ англичанка Фани Хорн, която в стремежа си да постигне любовта на Ередиа все повече се отдалечава от „английското“ в себе си. Всъщност тя е започнала да се отдалечава от „родното“ още преди срещата си с испанския монах – след като напуска Англия и обикаля Европа с французина Мюрие, за да попадне в Испания в компанията на американските си приятели.

* * *

Дотук говорихме главно за първото значение на понятието „чуждо“ в творчеството на Димов. Маркирахме и връзката между „външното“, „етническо“ проявление на „чуждото“ и корелацията му с интрапсихичното. Но същностното метафоризиране на „чуждото“ се осъществява чрез „отчуждението“.

Алиенацията като лайтмотив на ХХ век маркира всички направления на модернизма, а екзистенциализмът дава философските измерения на тази проблематика. Именно в такива философски и културни параметри трябва да се разглежда отчуждението в творчеството на Димов. Това е духът на времето, на който Димов откликва. Безсмислено е да търсим корените му в родни или чужди източници. Каквото и изобилие от готови образци да намираме например у Херман Хесе, Томас Ман, Кафка и т. н., все пак Димов е тръгнал по свой път. За него най-важна е не социалната изолация – за разлика например от знаменитите аутсайдери на Хесе или Кафка, неговите герои са вградими или вградени, – а неспособността им да постигнат пълноценна междуличностна връзка. Отчуждението е цената, която героите на Димов плащат за това, че са ярки индивидуалности. Кр. Куюмджиев интуитивно е усетил интереса на Димов към „изключителни характери“: *„За Димитър Димов хората са интересни и трагични, когато се откъснат от средата си, когато се превърнат в космополити и в известна степен в несретници“*. Но всъщност те се откъсват, тъй като вече са белязани с изключителност (в каквато и среда да попадне, колкото и да се приспособи към нея, Ирина винаги се откроява – не като аутсайдер, а като личност). На това се дължи усещането им за трагична изолация, а не на „арктическа самотност, характерна за човека в буржоазния мир“ – израз, с който Кр. Куюмджиев¹³ характеризира Фани Хорн.

Колкото повече осъзнават себе си като различни и затова самотни, толкова по-силно героите на Димов се стремят към преодоляване на алиенацията чрез любовта. Но търсейки достоен партньор за себе си, те закономерно биват привлечени единствено от равни на тях в самотата, ярки личности. Тъкмо затова двойката не успява да постигне единение.

¹³ Куюмджиев, Кр. Цит. съч., с. 248–9.

Изоляцията на единия се мултиплицира у другия. В избора си героят се насочва към партньор, който не е в състояние (Елена Петрашева, Борис Морев) или няма право (отец Ередиа) да обича.

Отчуждението е външно проявление на самоотчуждението в интрапсихичен план. Кр. Куюмджиев прозира новаторството на Димов в изобразяването на „тая раздробеност на съзнанието и мисълта“, у модерния „нецялостен, неединен човек¹⁴. Ако продължим тази линия на разсъждение, ще достигнем до извода, че не симптоматиката на „раздробеното съзнание“ е израз на модерната личност, а диагностицирането му, едновременно с осъзнаването на неспособността да се намери лек за „болестта“. У Димов отчуждението и самоотчуждението получава морални измерения. В този смисъл не споделяме мнението на онези, които виждат в отношението на автора към човешките истории само хладното любопитство на учения и естета, които допускат, че у него моралната гледна точка е заменена с естетичната¹⁵.

* * *

Нека обобщим: чуждото в творчеството на Димов е базисно за наративната му стратегия. На него се крепят и фабулата, и образите, и разказваческата гледна точка. Без да се включва в опозиция с родното/българското, то е директен подстъп към най-значимите философско-психологически търсения на автора.

То е заложено и като стратегия на прочита на творчеството му. Ако читателят се размине с „чуждото“ – ако го омаловажи или интерпретира погрешно, значи се е разминал с Димов. Нещо повече: „навътре към чуждото“ предлага рецептивна стратегия, през която възприемащият може да „чете“ собственото си интрапсихично. Теоретично осмисляне на подобен тип отношение автор-творба-читател дава немският изследовател Карл Пицкер в рамките на психоаналитичния херменевтичен подход към литературата. Комуникацията на читателя с автора посредством творбата Пицкер разглежда като аналог на психоаналитичната ситуация, пораждаща пренос и контрапренос. На „преноса“ от автора към творбата читателят откликва с „контрапренос“, при което наслажда своя психологическа проблематика върху това, което авторът е вложил в текста.

И ако в творбите си Димов принуждава героите да се саморефлектират, към подобна процедура подбужда и читателите си – поне онзи, които са способни и готови да се изправят пред собствените си психически бездни.

¹⁴ Куюмджиев, Кр. Пак там, с. 253.

¹⁵ Пак там, с. 37.

За изследвателя обаче това е подтик да осъзнае и осмисли своята комуникативна ситуация в светлината на „табуизиращите граници на културно-историческия контекст, на „литературната идеология“, на индивидуалните психични съдържания“ (Пицкер, 1992). Само така той може се абстрахира както от тенденциозните наслоенията на „Димовото време“, така и от клопката на най-новите клишета.