

Романите на Димитър Димов – стратегии на прочита*

Татяна Ичевска

Настоящото изследване центрира вниманието си не към конкретни Димови текстове, а преди всичко към част от съпътстващите ги паратекстове. На анализ ще бъдат подложени кориците на Димовите романи, излизали като самостоятелни издания¹, като в хода на наблюденията ще се опита да видим не само как кориците „четат“ Димовите творби, но и доколко те участват при формирането на определена възприемателска нагласа спрямо тях.

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

В определени периоди издателите на Димов очевидно схващат корицата като достатъчен гарант за успешното битуване на неговите книги в социалното пространство. От 80-те години на XX век обаче се оформя друга тенденция – функциите на корицата настойчиво започват да се допълват или дублират от други пара- и метатекстове като коричната анотация, снимки на автора, части от негови статии, критически предговори и/или послеслови, разясняващи на читателя творческата история, композицията, основните колизии, особеностите на поетиката и т.н. В този смисъл задължително е да се види и това в какви интертекстуални

*Настоящият текст е част от работа по проект „Битието на книгата (Диктатурата на духа и конституцията на злоупотребите)“, подпомаган от фонд „Научни изследвания“ (поделение НПД) при Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“.

Специална благодарност към библиотекарите от читалня № 1 на НБ „Иван Вазов“ – Пловдив, и г-жа Анна Свиткова, директор на къща музей „Димитър Димов“ – София, за указаното ми съдействие при събирането на снимковия материал.

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

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

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

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



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

³ Фуко, М. „Камериерките“. – В: Думите и нещата. С., НИ, 1992, с. 47.

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

Как изглеждат следващите издания на романа?

Второто самостоятелно издание на „Поручик Бенц“ се появява чак през 1971 година⁵. Става дума за изданието, осъществено от „Български писател“, чиято корица е поверена на художника Румен Ракшиев. В случая неговата задача се оказва изключително сложна, защото корицата е първото нещо, което трябва да привлече читателското внимание към Димовия текст, измъквайки го от почти 40-годишната забравата, на която е бил осъден. Художникът залага на изящната женска фигура с пишно раздиплена рокля и стелеща се по раменете ѝ буйна коса. Първото впечатление е, че графиката на Ракшиев се опитва да спечели масовия читател – визуалното послание за него е, че „Поручик Бенц“ е книга за красива жена, биографията на която (вероятно) включва поне една страстна любовна история. Казано с други думи – за тази категория читатели корицата има преди всичко прелъстителна функция.



Ако обаче гледаме на рисунката от позицията на вече запознати с текста на Димовия роман (респ. с цялото му творчество), ще видим, че тази корица е изключително добре промислена. Трите основни елемента в графиката – жената, цветето, къщата – непрекъснато преливат един в друг, визуализирайки основните метафори в романа: жената е отровно, но замайващо и убиващо с красотата си цвете; пълна с тайни къща, която те кара да прекрачиш прага ѝ и да потънеш – пропаднеш в гибелните ѝ „обятия“.

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

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

Художникът – съзнателно или не – се отказва да „облече“ жената в модните по времето на Първата световна война дрехи (доста подробно описани от самия Димов на различни места в романа), като я изобразява с ретро-тоалет, който обаче в максимална степен разкрива същността на Димовата героиня. Ако в романа непрекъснато се чува гласът на Елена Петрашева, то в паратекстовото пространство „говори“ дрехата. Изобилието от форми и свободно падащи дипли подсказва, от една страна, сложността на женския характер. От друга страна, заедно с разпуснатата по гърба коса, то е белег на женската фриволност и освободеност. Диплещата се дреха едновременно се отваря към света, показвайки му женското тяло (дискретно подаващото се краче), но и се затваря, скривайки най-желаната част от него. Нещо повече – диплите сякаш увличат – заплитат всичко наоколо така, както в романа прави магнетичната Елена Петрашева.

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

От казаното дотук е очевидно, че графиката на Ракшиев е преценена от издателите като достатъчно говореща за спецификата на Димовия роман, което ни обяснява защо книгата излиза без корична анотация и/или предговор (послеслов), каквито бихме могли да очакваме с оглед на вече споменатия факт за дългогодишното отсъствие на „Поручик Бенц“ от книжния пазар.

Силно контрастна спрямо корицата на Ракшиев е корицата на следващото издание, направено от „Български писател“ през 1987 година. И тук централно място е отделено на дрехата, но новата корица, заедно с предговора на Кръстьо Куюмджиев, задават един доста по-различен хоризонт за четене на романа – „Поручик Бенц“ е като че ли преди всичко роман за безсмислието на войната, която „изсушава“ човешките души и превръща хората в сенки. Позицията на Куюмджиев е подсилена и от решението на фотографа Венцислав Лозанов да снима военната униформа, но без лицето и тялото на нейния притежател. Униформата е именно дрехата, която издава несвободата на индивида. Неслучайно тя се схваща не като дреха – за – тялото, а като дреха – срещу – тялото.⁶ В униформата всички тела се уеднаквяват, защото тя е тяхната „кожа“.⁷ В този смисъл отделното човешко лице започва да губи своето значение. Униформата „затваря“ хората, обгражда ги от света, прави ги самотници – нещо, което добре се вижда и в романа на Д. Димов – самотата е белег не само на Бенц, но и на всички офицери и войници. Нещо повече –

⁶ Вж. Петров, П. Животът – огледална авантюра. С., Унив. Изд. „Св. Кл. Охридски“, 1992, с. 116.

⁷ Петров, П. Животът – огледална авантюра, с. 116.

добре закопчаната униформа е „няма“, защото на нея ѝ е забранено да разказва конкретна човешка биография, тя „разказва“ изобщо за войника и войната. И така, от една страна, корицата сякаш репликира направеното от Ракшиев, показвайки, че там е забравен този не по-малко важен от любовната интрига аспект на романа, а от друга, дава на читателя още един възможен ключ за влизане в Димовия роман.



Семантиката на дрехата продължава да се функционализира и в изданието на „Сиела“ от 1999 година. Художникът Кольо Карамфилов събира двата коментирани дотук типа дрехи – свободно диплещата се женска пола и строгата мъжка униформа, сблъсквайки не просто мъжкото и женското начало, но и мълчанието и говора, войната и мира (любовната интрига), свободата и несвободата. Това е засилено и от огледалния принцип, по който са оформени лицето и гърбът на книгата – гърбът е огледално отражение на корицата. По такъв начин жената и мъжът са колкото един до друг, толкова и един срещу друг. Огледалността в този случай се свързва и с една от водещите в предговора на Св. Игов идеи – за непрекъснатото взаимнооглеждане на героите, на чуждото и своето в романа.



И на тази корица лицата липсват. В подобно решение всъщност се визуализира онова, което коричната анотация извежда като словесен акцент – конкретната история е само отправната точка, от която Димов тръгва, за да анализира в дълбочина човешките страсти като цяло. Направеното от К. Карамфилов обаче подсказва и друга посока на мислене – това, което виждаме на корицата, прилича на снимка, която някой е скъсал на две, захвърляйки с „отвращение и печал“ вече непотребната му половина. А може би лицата са без значение просто защото до жената е застанал поредният ѝ любовник, който скоро също ще се окаже непотребен. Разбира се, тук не бива да подминаваме и още един възможен аспект – липсващата половина е и липсващото парче от живота на човека, което войната му е отнела.

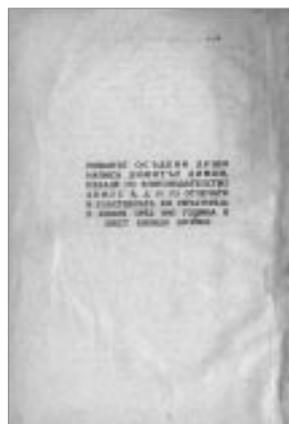
Доста по-различно от коментирания дотук книги е оформено изданието на „Захарий Стоянов“ (2006), тъй като „Поручик Бенц“ е част от поредицата „Българска класика“, което означава, че както коричната анотация, така и графичният дизайн следват една обща за цялата поредица матрица (това се подсказва и от един детайл на корицата – купчината книги, най-отгоре на която е новоизлязлото на пазара заглавие). Нещо повече – в изданието на „Захарий Стоянов“ значително е увеличен обемът на паратекстовото пространство (включва се биографията на автора, негова снимка, няколко аналитични критически текста). И в този случай обаче художникът на корицата Петър Добрев събира в нея двете основни линии в романа на Димов – войната (снимката от Първата световна война) и конкретната човешка драма (женското лице). Особено интересен е женският портрет, избран да индивидуализира изданието на „Поручик Бенц“. Става дума за портрета на Анна Машева, най-малката сестра на художника Георги Машев. Както и при изданието на „Български писател“ от 1971 година, на масовия читател женското лице на корицата обещава преди всичко интригуваща любовна история. Читателят, който обаче ще си зададе въпроса защо е предпочетена точно тази жена, ще види, че изборът не е случаен по няколко причини: на първо място, времето на създаването на този портрет съвпада с времето на действието в романа (Георги Машев го рисува през 1917 година), на второ място изобразената на него Анна Машева е била възприемана от съвременниците си като изключителна и „необикновена“ жена, каквато всъщност е и Димовата Елена Петрашева (Машева е била известна с доста свободолюбивите си възгледи, със своята непокорност, което добре личи и от позата и изражението ѝ на портрета, нещо повече – в името на личната си свобода тя избира да остане неомъжена; Анна Машева е пораждала противоречиви чувства у околните – отношението към нея се е движело от любов и възхищение до страх и неприязън⁸). Казано по друг начин – корицата, която ни предлага Петър Добрев, се опитва да изведе и анонсира някои от основните послания на романа.

⁸ Русева-Динова, В. „Една човешка съдба“. – Лада, 1988, кн. 5–6.



Каква е съдбата на романа „Осъдени души“?

За първи път той излиза в издателство „Хемус“ през 1945 година. Въпреки усещането за семпlost на корицата (особено в сравнение с най-новите издания на романа) тя всъщност е „говоряща“ дотолкова, доколкото ни показва основните действащи лица (и сблъсъци) в романа. Посредством контраста между светлите тонове, с които е изобразен войникът и отчасти – дамата, и черните багри, представящи католическия свещеник, виждаме това, което по-късно изданието на „Сиела“ превръща в своя корична анотация: един свят, изтъкан от светлина и мрак, от фанатизъм и духовна свобода. Разбира се, рисунката с трите фигури би могла до известна степен да подведе масовия читател, че в книгата на Димов ще намери познатия от жълтите романи любовен триъгълник. Но бързайки сякаш веднага да разсее подобна заблуда, художникът обръща лицата на трите фигури в различни посоки, с което подсказва както разликите в техния ценностен хоризонт, така и невъзможността им да се срещнат в плана на настоящето. От казаното дотук се вижда, че в корицата на първото издание на „Осъдени души“ се оглежда ядрото от проблеми, върху които е положен Димовият роман.



През 1957 година, преиздавайки „Осъдени души“, издателство „Народна култура“ предпочита да изведе на корицата на своята книга една от метафорите, които работят в текста на Димов – Испания на кръст. Решението на Борис Ангелушев обаче до голяма степен „загърбва“ част от смислите, които носи разпятието в романа – разпятието като съдба и избор на човека, фокусирайки се изцяло върху неговия общественно-политически аспект.



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



Друга посока за осмисляне на Димовия роман предлагат кориците на издателство „Български писател“. През 1960 година „Осъдени души“ излиза с изключително стилизирана корица – бял кръст, който разделя фигурите на монах и жена. Отново можем да кажем, че корицата подсказва един от централните конфликти в романа на Димов (Фани срещу Ередия), като представата за човешката осъденост се засилва и от черния фон, на който са положени фигурите. В този случай обаче акцентът е поставен преди всичко върху идеята за разпятието като индивидуален човешки акт – белият кръст разделя, но и свързва двете фигури чрез идеята, която символизира.

Четенето на корицата, но вече през призмата на Димовия текст, ще ни покаже, че в нея са уловени съществени моменти от биографията на Димовите герои. Любопитно например е решението на художника Александър Денков да изобрази дрехите на монаха и жената в сиво и жълто. Още през Средновековието жълтото е схващано като цвета, символизиращ пътта на смъртните, защото той обозначава едновременно пламенността и страстта, но и упадъка и смъртта.⁹ Точно обратната е семантиката на сивото – това е цветът, който, според християнските теолози, „обуздава“ чувствената съблазън и символизира безсмъртието (неслучайно средновековните художници рисуват Христос по време на страшния съд със сива мантия).¹⁰ Т.е. още с избора на цветовете Денков подсказва, че мъжът и жената принадлежат на различни светове. Тук обаче ми се струва интересно още нещо – става дума за зеленикавия нюанс на сивото, с включването на който безпроблемността на началната аналогия между монаха и Христос започва да се разклаща. Зеленият нюанс, от една страна, ни кара да си припомним, че през Средновековието зелена е била тогата на лекарите¹¹, с което, от една страна, се загатват лечителските умения на Димовия герой. Но от друга страна, точно зеленото отключва и представата за демонизма на монаха (в редица изображения дяволът е облечен в зелени дрехи¹²).



⁹ Шевалие, Ж., Геербрант, А. Речник на символите. Т. 2, С., ИК „Петриков“, 1995, с. 560.

¹⁰ Шевалие, Ж., Геербрант, А. Речник на символите. Т. 2, с. 358, 561.

¹¹ Шевалие, Ж., Геербрант, А. Речник на символите. Т. 1, С., ИК „Петриков“, 1995, с. 372.

¹² Бидерман, Х. Речник на символите. С., „Рива“, 2003, с. 111, 135; Шевалие, Ж., Геербрант, А. Речник на символите. Т. 1, с. 375.

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

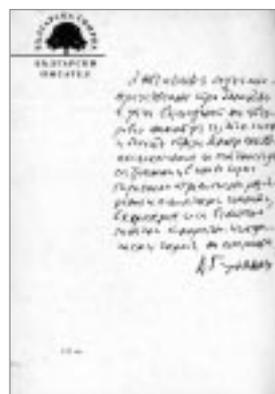


През 1970, 1971 и 1977 година „Български писател“ издава „Осъдени души“ с корици, почти идентични с вече коментираната по-горе, сменяйки единствено цветовете на фона и на дрехите или техните нюанси. Александър Денков отново фокусира вниманието си върху кръста, разделящ монаха и жената. Преобладаваща в тези три корици вече е кафявата гама, с която се подчертава и засилва тъгата, изписана върху лицата на двете фигури, но асоциативно се отключва и семантиката на демоничното, пъкленото начало.¹³



¹³ Шевалие, Ж., Геербрант, А. Речник на символите. Т. 1, с. 458.

През 1986 година „Български писател“ прибягва към ново художествено решение – кръст, обхванат в пламъци, което, подобно на корицата на „Народна култура“, характеризира „Осъдени души“ по-скоро като роман с преобладаващо обществено-политическа проблематика. В случая обаче изборът на снимката на Венцислав Лозанов за „лице“ на книгата до голяма степен е предопределен и от предговора на А. Гуляшки, според когото романът се опитва да изобличи „антихуманния характер на религиозния и фашисткия догматизъм“¹⁴. В своята съвкупност пара- и метатекст задават интерпретационна рамка, която значително стеснява посланията на Димовия роман, вкарват го в един идеологизиран образ, който сякаш трябва да компенсира „ограничените възможности“ на използвания от Димов метод на „критическия реализъм“.¹⁵



Тенденцията за обвързването на посланията на корица и предговор забелязваме и при изданието на „Сиела“ (1999). Заглавието на предговора на Св. Игов – „Романът като картинна галерия“, до голяма степен отзвучава и в художественото оформление на корицата, предложено ни от Яна Левиева. Корицата, конципирана като картина в картината, сама се превръща в своего рода картинна галерия, при която вниманието е центрирано върху една от най-известните творби на Веласкес – „Семейството на Филип IV“ или просто „Менини“. Представата за галерийността се засилва и от характера на тази картина – на първи план виждаме рамка и голямо платно, върху което сякаш започва или продължава да рисува Веласкес, затваряйки и самия себе си в рамка.¹⁶ Освен това „Менини“ е своеобразен синтез от множество други картини – тя е едновременно портрет на инфантата и нейните

¹⁴ Гуляшки, А. „За романа „Осъдени души“. – В: Димов, Д. Осъдени души. С., БП, 1986, с. 6.

¹⁵ Гуляшки, А. „За романа „Осъдени души“, с. 6.

¹⁶ Вж. Фуко, М. „Камериерките“, с. 39; Кеменов, В. Картины Веласкеса. М., Изд. „Искусство“, 1969, с. 346. Неслучайно авторът на монографията цитира и думите Т. Готие, който при вида на „Менини“, възкликва: „Къде всъщност е картината?“

придворни дами, на Филип IV и съпругата му Мариана (включен в общото платно като отражение в огледалото), автопортрет на Веласкес, т.е. в своята цялост картината „гледа една сцена, за която тя от своя страна също представлява сцена“.¹⁷ Нещо повече – действието в „Менини“ се развива в ателие, стените на което са украсени с голям брой картини на Рубенс със сюжети, взети от „Метаморфозите“ на Овидий.¹⁸ Не на последно място трябва да отбележим и обстоятелството, че за художника ние самите сме картина, която той като че ли наблюдава.¹⁹ Т.е. в творбата на Веласкес непрекъснато се преминава границата между реалното и фикционалното пространство, между живописца и не-живописца. Чрез пренастигането на картината с картини Веласкес всъщност прокарва в творбата си идеята за значителната роля на живописца при изображението на живота.²⁰ Върху сходна идея очевидно стъпва в предговора си и Св. Игов, според когото Веласкес е един от тримата испански художници (заедно с Гоя и Ел Греко), стилистиката на които може да се използва като ключ за разчитането на отделните части на Димовия роман. Яна Левиева избира картина, която не просто се приема от специалистите като представителна за творчеството на Веласкес, но заема и централно място в Прадо – музея, който пък е сред предпочитаните от героите на Димов места в Мадрид. Говорейки за корицата като картинна галерия, трябва да обърнем внимание и на още един детайл от нея – женската фигура, която е обърната не към творбата на Веласкес, а към нас, така тя също започва да функционира и да се възприема от читателя като картина (това усещане се засилва и от белия цвят на корицата, пораздащ асоциации с платното за рисуване). Чрез фигурата на жената, която ни обхваща с поглед, се повтаря и един от вече споменатите механизми, действащи в картината на Веласкес – ние наблюдаваме жената, но едновременно с това сме наблюдавани от нея.



¹⁷ Фуко, М. „Камериерките“, с. 52. Тази реципрочност според Фуко се демонстрира именно от гледащото и гледаното огледало в картината.

¹⁸ Кеменов, В. Картины Веласкеса, с. 346.

¹⁹ Фуко, М. „Камериерките“, с. 40.

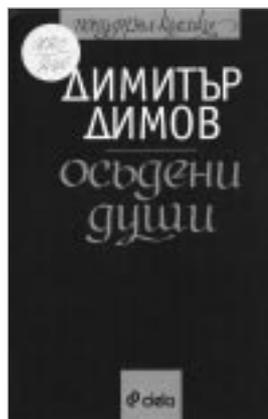
²⁰ Кеменов, В. Картины Веласкеса, с. 346.

Що се отнася до изданието на „Захарий Стоянов“, онова, което го индивидуализира от останалите книги в поредицата, е отново женското лице на корицата (както и при „Поручик Бенц“). Женският портрет обаче не е на художника Никола Ганушев, както подвеждащо е отбелязано на гърба на заглавната страница, а на Никола Маринов и представлява портрет на съпругата му Фредерика. Този портрет запечатва нещо повече от красотата на едно лице, той затваря в себе си и историята на една голяма любов – любовта между двама чужденци, които се срещат в чужбина (Никола Маринов се запознава с бъдещата си съпруга – швейцарката Фредерика Мати Данелофер по време на следването си в Италия²¹). Същият този принцип: чужденец в чужбина – силна страст, работи и в романа на Димов. Така, независимо че корицата е далеч от откровената илюстративност, тя всъщност кореспондира със същинския текст, като засилва неговите внушения.



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

²¹ По-подробно вж. Босилков, Св. Никола Маринов. С., „Български художник“, 1957, с. 18–19.



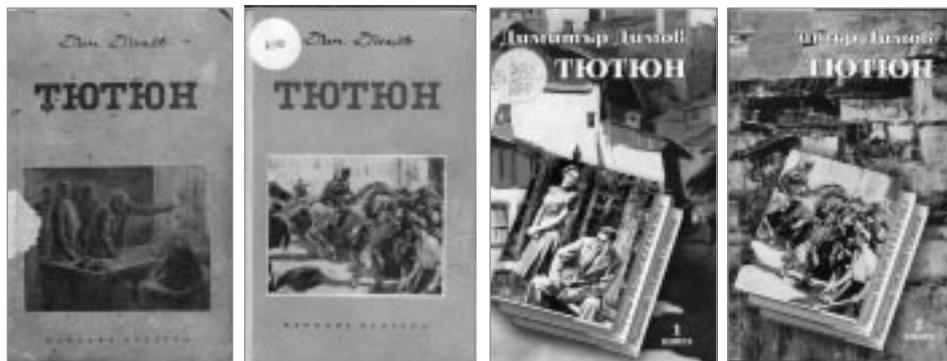
За най-дискутирания от романите на Димов – „Тютюн“ – коричните решения изглеждат като че ли най-опростени. Отказът от сложни или символни изображения може да се чете по различен начин: от една страна, превръщайки се в „случай“, „Тютюн“ е прекалено познато на читателя заглавие, т.е. още преди да е прочел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

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

– корицата илюстрира определен епизод от романа (става дума за първото издание на романа „Тютюн“ от 1951 година (на „Народна култура“), както и за изданията от 1954 и 1955 година (на същото издателство)²² или пък илюстрацията се поставя като тематичен акцент в рамките на едно по-общо изображение (както при изданието на „Захарий Стоянов“ от 2004 година). Във всички споменати случаи се използват илюстрациите на Никола Мирчев²³;

²² Двете издания са с еднаква корица.

²³ В изданието на романа от 1954 г. тези илюстрации са включени към текста, но тук те няма да бъдат обект на наблюдение и анализ. Самият Димов е познавал илюстрациите на Мирчев и дори е съветвал художника какво в тях да поправи, за да се доближи максимално до даден литературен образ – вж. Стойков, Ат. Никола Мирчев. С., „Изд. „Български художник“, 1974, с. 24–29.



– корици, в които доминира идеологическото начало – например на нея е показан момент от работническата стачка и партизанското движение (така са оформени двата тома на романа, издадени от „Български писател“ – в библиотека „Победа“) или е потърсен контрастът между изображението на лениво изтегналата се и пушеща дама (първи том) и спящата върху автомата си партизанка (втори том) (също на издателство „Български писател“ – излезли в библиотека „Световна класика“).



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

– едноцветни корици. Част от тях можем да характеризираме като изцяло бягащи от задаването на някакъв интерпретативен хоризонт – те неслучайно са или бели, или черни (има предвид изданието на „На-

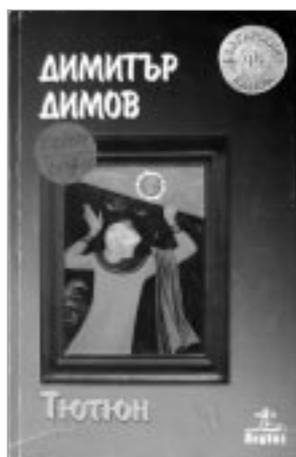
родна култура“ от 1961 година, на „Български писател“ от 1964, 1968 и 1981 година, на „Сиела“ от 2009 година).



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



– по-различни от обговорените дотук графични решения ни предлагат кориците на издателство „Анубис“ – 2000 година, и на „Труд“ – 1992 и 1994 година. Изданието на „Анубис“ е допълнено и от предговора на В. Стефанов „Илюзии, страсти и смърт в „тютюневия“ свят“, с който корицата очевидно се опитва да влезе в диалог. Тя също следва вече неколkokратно споменавания принцип „картина в картината“, който в случая помага да се засили и изведената от В. Стефанов идея за илюзивността на живота, който водят Димовите герои. В центъра на корицата е монтирана картината на А. Поленов – „Плач“. Мотивът за оплакването от своя страна също кореспондира с част от обговорените в предговора проблеми – за пагубната сила на страстите и за смъртта, а образът на търкалящото се по склона слънце илюзивно се свързва с живота, който стремително изтича пред погледа на безпомощно вдигналия към небето ръцете си човек.



И изданието си „Труд“ вкарва част от картина в центъра на корицата. В този случай обаче е избран детайл от картина на Вл. Димитров – Майстора. Женското лице, нарисувано изцяло според каноните на движението „Родно изкуство“, асоциативно ни насочва към родовото начало, към корените, които Димовите герои доброволно прекъсват в името на големите си цели и амбиции. В същото време това женско лице ни препраща и към предговора на Т. Жечев, в който изследователят говори за своеобразното стопляне на женската хубост, което се случва в образа на Ирина (неслучайно е избрана картина именно на Владимир Димитров – Майстора, в творчеството на когото преобладават меките и топли пастелни тонове).



Опитът за обобщение ни изправя пред няколко основни неща.

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

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

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

Нещо повече – с големия си брой пара- и метатекстове тези издания (и особено книгите на издателство „Захарий Стоянов“) сякаш се нагърбват с функциите на енциклопедичния справочник – опитват се да отговорят на всички – евентуално – възникнали въпроси, да дадат на читателя максимум образи, визуализиращи заложените в текстовете на Димов представи – стратегия като че ли напълно адекватна и обяснима за времето на технологическия напредък. В този смисъл съвременните Димови

издания имат подчертано утилитарен характер – като че ли и на книжния пазар все по-голяма популярност печели формулата „плащаш едно, получаваш три“. В същото време, разбира се, е трудно да се предположи как различните типове читатели ще приемат подобна свръхенциклопедичност – за някои метатекстовете вероятно ще се окажат важни, защото предлагат възможни матрици и методологии за възприемане на Димовите текстове, за други – абсолютно излишни, в този смисъл те ще останат непрочетени, за трети пък – може дори да заместят четенето на същинския текст.

Различни като визия, обговорените дотук корици предпочитат да синтезират, да анонсират или да концепират проблемите, върху които се полагаат Димовите романи. Във всички случаи обаче визуалните послания не спорят със същинския текст, а допълват неговия смисъл, т.е. кориците не пораждаат смислови напрежения в съзнанието на читателя. В хода на вече започналото сравнение между ранните и късните издания на Димовите романи обаче трябва да отбележим и още нещо. При по-ранните издания, независимо от различието си като тип знакови системи, рисунка и текст общуват изключително интензивно. Става дума за това, че кориците търсят текста, приемат и визуализират част от неговите идеи, като понякога дори можем да кажем, че се изпълват с „цитати“ от Димовите романи. В най-новите издания (например на „Анубис“, „Труд“, „Захарий Стоянов“) корицата успява да си извоюва една по-голяма автономност спрямо същинския текст, като най-често само метафорично заявява връзката си с него (доколкото корицата все пак влиза в диалог, то той е по-скоро с метатекстовете).

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