

Наталия Няголова

ТОПОСЪТ НА ЕДЕМ В МОТИВНАТА СТРУКТУРА НА РАЗКАЗА *ЕДНА НОЩ* НА КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Поетиката на Константин Константинов сравнително рядко привлича вниманието на българската литературна критика. И причината за тази индиферентност едва ли може да бъде обяснена само с неговата отстраненост и непризнатост във времената на социалистическия канон. Интерпретативните прочити на творбите на писателя са разделени от големи паузи във времето, критиците му отделят внимание през 70-те години (Б. Ганчева) и след 1990 (В. Стефанов, Р. Ликова, Св. Игов, М. Велева, М. Душкова). Неговата поетика е някак непроницаемо-интелектуална, психологически сгъстена, трудно поддаваща се на историко-литературна интерпретация.

Разказът на писателя *Една нощ* (1940) носи в изграждането си особеностите на българската проза между двете световни войни – дисперсност на фабулата, езикова многослойност, неомитологизъм. Самите принципи на поетиката на Константинов включват активното използване на асоциативния поток на съзнанието, който става популярен в литературата, благодарение на интереса на междувоенните поколения към психоаналитичните техники. Имайки предвид тази особеност на художествената структура на произведението, логичен изглежда опитът да бъде предприет прочит на текста през призмата на т.н. „мотивен анализ“ – продукт на постструктуралистката школа в литературознанието, който по мнението на някои изследователи просто предава „едно друго лице на психоанализата“ (Леонтьев 2001: 92).

Множеството последователи на теорията за мотивната структура на текста създават и цяла поредица от определения на нейните базови понятия. В нашата работа ние прилагаме онова, което формулира един от основоположниците ѝ – Б.М. Гаспаров (1996: 335): „Сущность мотивного анализа состоит в том, что он не стремится к устойчивой фиксации элементов и их соотношений, но представляет их в качестве непрерывно растекающейся ‚мотивной работы‘: движущейся инфраструктуры мотивов, каждое новое соположение которых изменяет облик всего целого и в свою очередь отражается на вычлениии и осмыслении мотивных ингредиентов в составе этого целого“. За разлика от структуралистите, постструктурализмът, както е добре известно, възприема текста като кълбо от мотиви, които „прошиват“, про-

низват неговата тъкан и които, въз основа на асоциативни трансформации и замени, градят неговата основна семантична структура.

Разчитането на мотивната структура на художествения текст обикновено цели свеждането на взаимодействието на мотивите до някаква изначална архетипна схема. И образната структура, и дискурсивното изграждане на разказа *Една нощ* са разделени на две редуващи се и неслети гендерни „субстанции“ – мъжка и женска – споени в цялостен свят, благодарение на общата архетипна схема, за целите на която функционират. Светлината и мракът, домът и пътят, столицата и провинцията, раждането и безплодието, интуитивното и рационалното са категории строго гендерно определени в разказа *Една нощ* и не винаги техните определения съвпадат с тези от реалния живот.

В пътуването си към София, в края на деня, мъж и жена приближават малък градец, чието недалечно присъствие е индикирано чрез няколко обрза на „пълнотата“ и защитеността – „хора с мотики и торбички“, „коли, натоварени със сено“, „цяла черда говеда“, „белеещи се къщи“. Дватама герои са назовани крайно неопределено – „мъжът“ и „жената“, но в тяхното назоваване няма и намек за символност – и двете нарицателни са написани с малка буква.

Тяхната актантна значимост в разказа съвсем не е еднаква. Потокът на съзнанието в разказа е представен като явление, преимуществено присъщо на мъжкото съзнание. Мъжът е онзи, който има потенциала да прозре, да промени, да създаде. Дори началото на нощта е представено като „сътворено“ от мъжа: *Той запали фаровете и веднага наоколо стана нощ* (Константинов 1968: 239).

Отсъствието на светлината изгражда разгърнатата мотивна верига в разказа. Основната перипетия на фабулата е обяснена с повредата на колата, но всъщност тя пак денотативно се свързва с липсата на светлина: „фаровете угаснаха“.

Неочакваната авария принуждава героите да променят пътя си, да влязат в градчето, да потърсят подслон и храна. Хронотопно перипетията е представена като заличаване на пространството от времето. Подобни трансформации са обозначени от М. Душкова (2011: 66) като „разпадане на хронотопа“, но по-скоро става въпрос за представяне на мястото като време – провинциалният град се трансформира в две темпорални категории – на нощта и на миналото. *Лятната нощ бе изпълнила пространството и всичко наоколо се бе преобразило* (Константинов 1968: 239).

В разказа се провежда дискретно противопоставянето „небе“ – „земя“. *Разсеяната светлина на безбройните едри звезди смътно отделяше небето от невидимата земя* (пак там, 239).

Небето и земята отново са противопоставени по корелацията „светлина–мрак“ – небето е светло, а земята е тъмна и невидима. Нощта води героите в градчето – провинциално, полутъмно, „изгубено в безпределната лятна нощ“.

Концептуалното за българската модерна проза от първата половина на XX в. пространство на града при К. Константинов носи специфичната атмосфера на „традиционния български провинциален град, съхранил битовата и природна пластика, атмосферата на родното“ (Игов 1995: 376). Той постига в изображението на този град дори нещо повече – една динамична двойственост между видимост и същност, при която в едно се събират призрачна метафизичност и натуралистична вещественост. Това е една мимикрия на материално и нематериално, на знак и денотат, която разколебава и усложнява целия уж реалистичен дискурс на творбите му.

Константинов с няколко шриxa от пространството на града изгражда една като че ли социално-достоверна картина на градеца – с различните му съсловия, със скуката, маргиналността и бедността на неговите жители: *Те говореха за новини от вчерашните вестници, за това, че някой загубил някакъв бас и черпил всички по един сладолед в бозаджийницата, за филма, който сега се прожектира тук и който докторът бил гледал още преди два месеца в София* (Константинов 1968: 243).

Но този социален акцент се оказва само „блъф“, параван за истинското противопоставяне, което е далеч по-непримиримо и изострено, в сравнение със социалната колизия.

Търсейки подслон от нощта, героите се оказват в обживяното, опитомено, познато пространство на града. В текста това пространство се свързва лайтмотивно с един елемент, който сигнализира чрез повторемостта си за неговата различност и нееднозначност в художествената структура на разказа – ароматът на липите. (Погрешно в студията на Р. Ликова (1996: 221) ароматът е определен като люляков.) Ароматът на липите е гъст, сладък, летен, неспокоен, непоносим. Това е първият категоричен сигнал, за пропукването на битовото и конструирането на едно необикновено, „омагьосано място“. Ежедневният, до болка познат за мъжа топос на градчето, надхвърля границите на провинциалното, разкривайки своята многослойност, символност чрез липовия аромат. Именно чрез аромата, проникващ във всичко, се отключва и потока на съзнанието у героите през тази единичка и единствена нощ, експлицирайки някакви дълбоки, митологични смисли, породени именно от спецификата на топоса. Двойствеността на топоса се проецира у героите като двойственост на поведението им: *Още от пристигането една странна отпадналост, някакво чудновато раздвоение – от една страна, леко безчувствие и в същото време страшна изостреност за*

всичко, неусетно и постепенно растеше в дълбочините им, като непобедим прилив (Константинов 1968: 244).

Ароматът неколкостранно е определен чрез неговия „вкус“ – „сладък“, „сладникав“... Същевременно този вкус се свързва с някакви скрити страни от живота на персонажите, номинирани като „насида“ – *Какво остава от тези безкрайни и бързи часове, в които човек влага без остатък цялата си същност, от тия часове на насида или отчаяние? [...]* Нищо, нищо, дори и пепел (пак там, 247). *Неразбуденият още градец, хотелът, той самият и тия пръснати, отделни, свършено чужди едно на друго съществувания, потънали всяко в своята нищета, пошлост, животинска насида – нима от това всъщност е изплетен животът?* (пак там, 249–250).

Сладостният аромат изгражда една поредица от образи на земното, материалното, физиологичното, страстното, които носят семантиката на преходността и тленността на човешкото битие. В тях се съдържа сблъсъка на онази правечна война между двата пола, който е представен чрез двамата герои без имена, а само гендерно представени като „мъжът“ и „жената“. Основният конфликт за борбата между двете начала – така фундаментален за цялата модерна литература, при Константинов е лишен от стриндберговското ожесточение и ибсенисткия социален гняв. Непреодолимостта на гендерния конфликт при него придобива измеренията на една извечна, притчова пустота, в която мълчаливо изчезват и най-искрените усилия за близост, и най-хуманните пориви, и най-рационалните аргументи.

Така под обвивката на фабула, изградена от елементите на провинциалната конкретика, Константинов подмолно плете друг – митопоетичен сюжет – прастар и модерен в своята дискретност – необиблейската история за Адам и Ева от 40-те години на българския XX в. И сладостният аромат на липите разгръща тая история чрез неговото основно вещество – веществото на греха. В авторския код на Константинов задушаваният, лепкав, просмукващ се в телата и съзнанията мирис на цъфналите липи, номинира именно денотата „грех“. А провинциалният градец постепенно разголява в нощните си очертания изкривените измерения на изгубения рай, на онова блажено място, което в земните си проекции се нарича именно „Рай на сладостта“, посадено някъде „на изток“ от самия Бог за първите хора (Собольникова 2003: 108–109). Но прозата от средата на XX в. рядко използва архетипните схеми в готов вид, тя често ги преобръща, превръща ги в антитези на самата им същност. В рая на Константинов се контаминират два варианта на архетипа – рая като градина и рая като град. Представата на земния рай, за Едем, е подчертано материална, веществена, за разлика от небесния рай, който се осъществява след познанието на доброто и злото и предполага вечно блаженство за праведниците (Аверинцев 2009). И провинциалният интериор и екстериор е пренаситен с предмети – тегнеши, груби, правещи героите още

по-безплътни. В творбата на Константинов всички основни архетипни характеристики на топоса „рай“, обаче, са лишени от първоначалното им съдържание. Те присъстват само като форма, но съдържанието им е коренно противоположно. През Едем тече река, която напоява буйната растителност, но в провинциалното градче на разказа *Един дървен мост над пресъхнала река водеше към тъмното поле*. Утешителните плодове и хлябове на рая в текста са заменени с празни навеси за зеленчук и скромен лист за ядене в гостилницата, дето „от четирите ястия две са зачеркнати“. Буйната растителност на райската градина е сведена до една тъмнееща се малка градинка от стари липи, чийто неударим аромат изглежда „людски разточителен“. Небесният Йерусалим, райският град, е изграден от злато и прозрачно стъкло, а градът, в който се оказват мъжът и жената от разказа, е подчертано предметен, веществен до непроницаемост и подвластен на разрухата – „купища смет“, паянтов хотел, мръсни покривки, остарял, мизерен интериор.

Елементите, които обикновено индикират митопоетичната основа на топоса на рая са светлината, цветът и красотата (Завгородний 2010). Но основната част от фабулата на разказа е свързана с тъмнината и нощта, колористичната гама в творбата е силно редуцирана, визията на градската среда е уродлива, отблъскваща, безприютна.

Благовонията на земния Едем в разказа на Константинов са натрапчиви и задушаващи – липовият аромат, миризмата на прясно изпечено кафе и семки. Светът на градеца е мъжки свят, той се свързва в структурата на разказа с битието на мъжа, а за жената представлява само забавна екзотика. Само мъжът може да го преживее и понесе, а жената, почувствала разрушителната сила на „едемската“ нощ, търси и намира успокоение в прегръдките на любимия. *Той разбра и ръката му помилва прислонената малка глава. Колко по-щастливи са те! – с горчивина и някаква смътна враждебност помисли той. – Тяхното последно убеждение все пак остава мъжът. А ние?...* (Константинов 1968: 248).

Ароматът на липите е гъст, сладък, летен, неспокоен, непоносим. Той е метафора на плътта, страстта, тъмната страна на съзнанието, скрития смисъл на битието, на екзистенциалната самота. Подсъзнанието е отключено от аромата на греха и то задвижва своя тъмен механизъм, за да разбуди виденията на минали (или бъдещи?) грехове – изневери, унижения, предателства. В съзнанието на жената този аромат се свързва с друг мирис – на акации, под който се разиграва първата ѝ любовна драма. Тази граматика на ароматите в образа на жената носи и друго значение – на безплодността като преживяване и физиология. Тръпчивият дъх на медоносните растения представлява за жената метафорична компенсация на нейното собствено опустошително безплодие. (Интересно е да се отбележи, че през същото десетиле-

тие Емилиян Станев ще представи греховната и свята любов на Иво Обренович и бездетната му любима Елисавета също под клоните на старата липа.)

Мотивът за раждането неочаквано е експлициран именно в рамките на мъжкия дискурс: *Всъщност всичко това сега не беше така отчетливо и ясно в съзнанието му, но с цялото си тяло и душа той се почувствува изведнъж далеч от сегашното, виждаше всяка дреболия на предишното съществуване, но с такова спокойно учудване, както пеперудата би гледала пашкула, от който току-що е изхвъркнала* (пак там, 245).

При мъжа греховното постепенно се ситира в друга сетивна сфера и приема образа на снежната киша, на тинята, в които основна сема е „мръсотията“, „нечистотата“ и в него можем да съзрем известен намек, свързан с библейския мотив за създаването на човека от калта.

И в двата случая на визуализиране на мотива за греха са използвани „каналите“ на сетивата – обонянето и тактилността. Телесното се концептуализира изключително своеобразно у Константинов – телесността на фона на вещественния свят е твърде призрачна – човешкото тяло е не обект, а средство на греха, проводник на неговите импулси. В своето реално присъствие то е „разглобено“, представено е чрез отделни части – кичури коса, очи, рамо, глава или е тотално евфимизирано чрез облеклото. Нощта в хотелската стая за двамата герои е нощ на преживяване на греха извън телесното, на инициационно спускане в подземия на съзнанието, за които дори не са подозирали, че са пълни с толкова много призраци. Преминаването през нощта е синоним на грехопадението, както и в библейския сюжет и след него мъжът „проглежда“, придобива едно ново зрение, „насочено към всички неща и най-вече към самия него“. И след „проглеждането“ вече няма трепет, нито възторг, само една трезва преценка.

Нощта завършва, а под светлината на утрото мистичната същност на провинциалния Едем се е стопила и е останала само неговата материална обвивка на отдалечено от София градче, което се събужда под виковете на стария продавач на цигари.

Но отпътуването на героите репродуцира основните елементи на изгонването извън очертанията на райския град-градина: *Още веднъж, като топъл въздушен водопад, ги обля гъстият мирис на липите, сетне пробягнаха ниски стрехи над варосани стени, изтрополя мостче и полето се откри напреде с избуяли нивя* (пак там, 251).

Приела греха, героинята се радва на това напускане, но героят е прозрял безнадеждността му и очакващото ги вечното завръщане към неговия пъкъл – „Какво ли толкова ни чака?“ Завършва илюзорното им търсене на рая, който за пореден път се оказва подменен с един профанен „анти-рай“. Синтаксисът на последното изречение изнася във финала поантата на цялата

семантична структура на разказа: „над цялата земя висеше едно огромно и празно небе“.

Синевата над главите на героите зее като бездна, за да им напомня, че на тях – проклетите в негреховната си земна греховност „първи хора“ на XX в. – спасението на небесния рай е отказано навеки.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев, С.С. 2009, Рай. В: *Идеи в России: Словарь: Русская идеология – информационно-аналитический портал*. <www.russidea.rchgi.spb.ru/ideasinrussia/religideas/index.php?ELEMENT_ID=2805> (15. 04. 2012.)
- Гаспаров, Б.М. 1996, *Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Душкова, М. 2011, Времевите категории „ден по ден“ и „една нощ“ в късните разкази на Константин Константинов. В: Беличовска, Д. – Бояджиев, А. – Христова, К. (ред.), *Littera et Lingua: Series Dissertationes 2*. (Време и пространство във фолклора и литературата, бр. 2.) София: Факултет по славянски филологии, Софийски университет „Св. Климент Охридски“, 59–66.
- Завгородний, Ю.Ю. 2010, Топос земного рая в книжной культуре Древней Руси: на примере „Сказания отца нашего Агапия“. В: *Ассоциация исследователей эзотеризма и мистицизма*. <www.asem.ucoz.org/publ> (15. 04. 2012.)
- Игов, Св. 1995, *История на българската литература 1878–1944*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“.
- Константинов, К. 1968, Една нощ. В: Константинов, К., *Избрани разкази и пътеписи*. София: Български писател.
- Леонтьев, А.А. 2001, Бессознательное и архетипы как основа интертекстуальности. В: *Текст: Структура и семантика, т. 1*. Москва: МГУ, 92–100.
- Ликова, Р. 1996, *Литературният живот между двете войни, кн. 2*. София: Издателска къща „Иван Вазов“.
- Собольникова, Е.Н. 2003, Формирование христианского представления о рае. В: *Образ рая: от мифа к утопии*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 108–113. (= Серия „Symposium“, вып. 31.)