

## ПЕРСОНАЖНА ПЛАСТИЧНОСТ И ФИГУРАТИВНИ КОМПЛЕКСИ (ПОДЪСТЪПИ КЪМ СЪПОСТАВИТЕЛЕН ПРОЧИТ НА ДВА РОМАНА ОТ ПЕТЪР КОНСТАНТИНОВ):

Кристиян Енчев

На прицел на този експериментален съпоставителен прочит са романите на Петър Константинов „Заливът на сънищата“ и „Авеню Фош“. В съпоставителния план за изграждане на изследователски модел може да се направи едно съвсем грубо предположение, че под надзора на полюси, формиращи вътрешни напрежения в категориални констелации, сякаш обща и за двата романа се оказва категориалната двойка Живот – Изкуство. „Животът, любовта, красотата, чувствата са преходни. Безсмъртни мога да бъдат само тогава, когато се превърнат в произведение на изкуството“ (Константинов 2009: 318). Нещо като опорни точки, които са сдвоени по един особен начин, без да се сменя напрежението между тях. Животът като нещо мимолетно, включващо както непредзададеността на индивидуалните, носещи потенциция за отклонение, пътища на отделните персонажи, така и съдбовната предопределеност, наместваща по мистериозен начин в плановите си всеки жизнен порив. Изкуството като „вечно“ се явява онова, което може да послужи като хоризонт на изпълващото се в Живота (и – респективно – самият Живот като изпълващ се от нас), в крайна сметка вплетено в неразкъсваема тъкан, съчетаваща реални и фантазни елементи на персонажния опит. Фантазните елементи отпращат към „истинното“, към простото, към корените (това при Константинов носи привкус на пасторална традиционност в словесните му образи; или пък, във философска перспектива – на платонизъм, който утвърждава идеални образци, към които Животът се стреми, но не може да ги достигне). В този смисъл може да се набележи следната линия, очертаваща развитието на главните персонажи от двата романа: те искат да бъдат такива-и-такива; невъзможността обаче на такова желание, трансформируемо в дълг, която невъзможност произтича от неможнетието за осъществяване на желанието в порядъка на реалността, на Живота, прави като че ли уместна препратката към идеал (или Идеален Аз). От „Аз искам да стана Х“, за да утвърдя една отрицателна идентичност и да сложа на нейно място идеала, се извършва преход с отклонение *от* и след това – с отрицание *на* идентичност. „Аз не искам да стана Х“ (степен на отклонение от идентичност, изразена чрез волевитивни модалности), и пълната отрицателност, утвърждавана чрез обрат в структурата на изказ на желанието: „Аз искам да не стана Х“ (вж. Тенев 2018). Житейският ход на нещата е необратим, неуловим и налагащ желязната клетка на съдбовна необходимост. Достигането до точка, в която персонажната идентичност търпи крушение и така прекратява наративната логика, условието за невъзможност на персонажната потенциалност става условие за възможност на префигурирането ѝ като концептуална потенциалност (срв. Тенев 2017: 27-34). В този план на движение ми се струва уместно да разглеждам този преход като дължащ се на *персонажна пластичност* (в съответните зони на разхлабване или дори прекратяване на наративната логика), а фигуративните комплекси бих отнесъл към фигурите на изказа, които показват как персонажите допускат и въвличат тези фигури в собственото персонажно префигуриране.

### Методологическа бележка: мултиемпоралност и персонажна пластичност

Въображението е условие за разгръщане на времето. Времето позволява на необозримо поле от родствени представи да се приведе към концепт, но и да задвижи едно „мислене повече“ в концепта. Имаме – ако за момент се приближим по-плътнo до Кант – стесняващо движение при рекогницията, прехвърлящо спонтанното действие на времето откъм трансценденталната синтеза на способността за въображение, по посока към аперцептивно единство – аперцепцията като синтетично единство, осъществено а priori чрез способността за въображение, се отнася до условията на опита с оглед на времето. От друга страна, една динамология на въображението съдържа потенциция за различни и непредопределени овременявания, като при всяка актуализация на тази потенциция неизчислимото многообразие от образни представи е присъединено към опита в освободено време, във „времева транс-форма“ (срв. Тенев 2017: 23, бел. 3). Въображението се оказва автоафективно, динамично и сингуларно, доколкото то самото не е доминирано от (единствено) правило или дори изобщо не е доминирано от правило. То самото е – ако тук вече привлече деридански мотиви, които изтеглям от Дарин Тенев – „непредопределеното „място“ в трансценденталното“. Неговата мултиемпорална потенциалност определя поле, в което персонажът е разколебан и се разгръща фигуративно между полюсите на различни понятийни противоположения – така се осъществява неговото разпობавяване. Дори при една наративна логика, която задава строго персонажния етос и възможности за разгръщане, можем да търсим онези полета на неопределеност в наратива, обтегнати в противопологагането на понятийни полюси, имащи характера на опорни полярни двойки (групи, комплекси). Откъм подобно обтягане би могла да се изследва персонажната пластичност и съответни фигуративни комплекси, които са възможни поради разколебаването в полето и тогава изследователската моделна перспектива може да прихване чрез сдвоени (например) опорни точки онези отклонения от и/или разклонения на водеща перспектива, които са ситуирани вътре в мрежата от позиционни модални препращения на произведението; полярно съединените опорни точки могат да се използват като „формално указващи към потенциалността на произведението и начините, по които то самото моделира“ (Тенев 2016: 35).

### Фигуративния комплекс „Горски цар“ в романа „Заливът на сънищата“

В „Заливът на сънищата“ се разгръща фигуративна мрежа, в която нямаме типично изявени национални символи. По-скоро религиозните и свързани с родното православно картини са преплетени с магизирана реалност, в която присъстват като елементи както символи и образи от други религии и системи от вярвания, така и препратки към езически символи и практики. В цялата тази флуидност на омагьосания свят на романа се очертават две ключови фигури, способни да поемат товара на мрежата от фигури на метадискурсивно ниво: това са фигурите „Конник на нощта“ и „Горски цар“. И двете могат да бъдат проследени като препращащи към поемата „Горски цар“ на Гьоте, а в един разширен и кампаративно-конструктивен план – и до романа „Горски цар“ на Мишел Турние. В романа на Константинов тези две ключови фигури се екземплифицират от главния герой, разказващ историята си, и от неговия дявол-изкусител – Бедредин. В образа на Бедредин могат да бъдат открити елементи от ценностната система, утвърждавана в една или друга степен от автори от междувоенния период: Спиридон Казанджиев, Найден Шейтанов, Янко Янев. Съсването с традиционния морал и ценности, нихилистично отношение към живота, преутвърждаване на самия себе си с цената на отказ от обществено одобрение до степен на престъпен и пълен с тайни начин на живот. Главният герой споделя за магическата си реалност, която се слива с общосподелимия свят, прииждаща половин част след полунощ. Тогава той вижда привидения, отнасящи се както до живи в онзи момент хора, така и сенки на мъртви. Във фикционалния свят от детските години на главния герой има една пречупена действителност, в която тъмното и светлото, живото и призрачното, са в неразделно единство. По-късно, когато той вече като възрастен отива в Демирбоз, където търси спокойствие и уединение, за да завърши ръкописа си, намира омагьосаната гора, от която излиза „Горският цар“, представил се като Бедредин. Оказва се, че съдбовното изкушение, което задвижва тайнствената прокоба над рода на главния герой, е хазартът. Горският цар възплащава онези тъмни сили, над които отделният индивид няма власт и които са способни да погубват. Огънят също играе ключова роля като фигура от страната на горския цар. В детските си години Бедредин става свидетел как негов роднина изнасилва майка му и това слага отпечатък върху целия му живот от онзи момент насетне. Насилникът убива баща му и изгаря родната му къща. Една от професиите на Бедредин е пожарникар. Константинов решава да преобърне героя си откъм светлата страна и да напише смъртта му, след като „горският цар“ спасява три деца от горяща сграда.

### Интермедия 1: фигуративна препратка към романа „Горски цар“ от Мишел Турние

Легендата за св. Христофор показва връзката между носенето на дете (което в легендата се оказва Христос) и тежестта на светлината – тежестта на носеното дете, която е способна и да погуби. Турние прави връзка между светлината и пожара, „детеносецът“ Нестор загива в пожар. Самият Адел Тифож се опитва да спаси от пожар в края на романа еврейско дете, но загъва в блато. Така двойствеността на похищение и обожание, на спасителна светлина и погубващ огън, заляга в образа на горския цар (в поемата на Гьоте – носещ смъртта на детето) (Турние 1994).

### Обратно към романа „Заливът на сънищата“

Нещастната комбинация от хазарт и непозволена любов се разгръща в срещите на децата на Амалия-Тереза с децата на Костадин Шипков. Тук обособяването на индивидуалността минава през отклонение от патриархалния ред на Шипкови и през слепия шанс на хазарта. Сякаш индивидуалното действие е непредотвратимо свързано със съдбовна предопределеност и само чрез последната като лакмус то придобива реалност, бива явимо в същността си като част от един космос. Цялата религиозно-магическа еkleктика на романа съдейства за този ход. За сравнение: при Турние субективното изпълнява предопределен ход, но философски прокаран през комбинацията от Хегел и Батай. От Хегел е минаването през стадии с необходим характер, а от Батай – връзката с един безпределен живот отвъд живота под знака на еротика с космически размах, пронизваща индивида. При Константинов облечен с ореол остава светът на някогашни аристократи и дворяни. Призвът „Слушай Бога, но повече от Бога – сърцето си“ не успява да намери свободата на индивидуалността, а по-скоро се роеде с „хитростта на разума“. Това, което остава в индивидуалната власт, е пазенето на тайната, която индивидът крие в себе си. Тя се разкрива на етапи в повтаренето, всеки път отново възсъздаващо „първородния грях“ на Костадин Шипков в срещите на следващите поколения герои; дъщерите на Амалия-Тереза и синовете на Костадин Шипков. Но така или иначе тайната се ракрива като нещо съдбовно и несубстанциално спрямо същността на самия индивид. Останалите неразгадани в романа на Константинов тайни за личността и престъпния живот на Бедредин не допринасят с нищо за изграждането му като персонаж. Когато той спасява от пожар децата от горящата сграда и загива, това също има съдбовен характер, доколкото се свързва с магиката и мистерията, неподвластни на контрол от отделния индивид или от собствените му решения. Така пречупената реалност показва силата на изкуството и продължението на красотата и на живота в него (тази линия може да бъде проследена и в имания предвид тук друг роман на Константинов – „Авеню Фош“). „Конникът на нощта“ на Константинов, подобно на конника от поемата на Гьоте, не може да спаси детето си, той вижда само реалността от първи ред. Умиращото дете вижда реалност от втори ред – тази на един опоетизиран, художествено превърнат в магически, свят. Впрочем, главният герой от „Заливът на сънищата“ си връща пречупената реалност от детските години на два пъти: веднъж чрез настойката от анадопски татул, която му дава Бедредин и благодарение на която се появяват пророчески сънища, и втори път – в края на романа, където разказвачът, с цената на загубата на любимата жена, завършва ръкописа си, но се изгубва в собствената си самота и в образите от миналото: „Домът на моите видения и мечти беше някъде тук. Невидим. Превърнат в мелодия, която изпълваше нощта и звучеше във всичко покрай мен. (...) С цялата красота на спомените. Не знаех къде, но някъде наоколо бяха и моите мъртви, изчезнали от този свят.“ (Константинов 2009: 312). Едно назад към началото на романа: главният герой изразява презрение към окултната вяра на братовчедка си. Той самият е жаден за знание (на едно място в романа в тази връзка се цитира Фауст), но магическият свят е все едно поетически допуснат като вътрешно измерение, като символна система, служеща за ориентир въпреки съмненията в съществуването на отвъден свят. Този момент остава нерешен в хода на романа, сякаш главният герой е в едно неопределено състояние по отношение на верския си статус.

Посредством разгледаните по-горе ключови фигури на романа „Заливът на сънищата“ се изграждат и опозициите постоянство – непостоянство, преходност – вечност. Тези опозиции се съдържат и в пречупения свят, описан в поемата на Гьоте. „Пер Гинт“ на Едвард Григ се споменава като същностен елемент от пречупената реалност в „Заливът на сънищата“. Григ създава музиката по драматичната поема на Хенрик Ибсен „Пер Гинт“ по покана на самия драматург. По-късно Григ създава от музикалната си творба и две сюити, които, заедно с неговия „Концерт за пиано и оркестър в ла минор“, се превръщат в най-известните му произведения. В писата на бащата на съвременната драма също се разгръща опозицията постоянство – непостоянство. Споменаването на „Климати“ – романът на Андре Мора – също подкрепя тази пречупеност в романа на Константинов. Флор – любимата на писателя от „Заливът на сънищата“, му задава въпроса на коя от двете героини от романа на Мора би искал нейният любим тя да прилича – на Адел или на Едит. Това също е откъм опозицията постоянство – непостоянство на характера. На втори план тази опозиция прелива в опозицията Живот – Изкуство.

## Интермедия 2 (методологическа): отварянето на тялото (афално-ацефално)

„Телата не са „пълнота“, запълнено пространство (пространството е изпълнено навсякъде): те са *отвореното* пространство [или, ако се засили тезата: отварянето, отключването на пространство – б.м.], тоест в определен смисъл по-скоро именно *пространно*, отколкото пространствено пространство, или това, което може да бъде назовано още *място*. Телата са местата на съществуване, и няма съществуване без място, без *лук*, без едно „ето“ за *това*. Тялото-място не е пълно, нито празно, то няма нито вън, нито вътре, нито части, нито цялост, нито функции, нито цел. Афално и ацефално във всички смисли и във всички посоки, ако може така да се каже.“ (Нанси 2003: 30-31).

Модализация без субстанция: тялото като отваряне на пространство!

И така, тялото като отваряне на пространство е виртуално, то е условие за възможност, но и потенциалност, разкрита във връзка с и откъм актуалното тяло с присъщите му индексикални параметри. В този смисъл самата модализация на съществуването деиндексикализира и десубстанциализира. С това обаче възниква въпросът за възможната (и може би в определени случаи – проявена в несъзнавано действие) реиндексикализация. За модализация на отварянето на тялото, казано, по Дельоз и Гатари, като Тяло без Органи, или, по Нанси – като афално-ацефално тяло (Дельоз и Гатари 2009: 207-230; Нанси 2003: 29-33).

## „Пространната“ пространственост: разтвореното тяло, наречено Авенио Фош

В романа на Петър Константинов „Авенио Фош“ пространството е бездната, в която може да бъде поместено всичко, според думите на Гената (нещо като предтеча, подготвящ пътя на Добрев към пълното сричане на всеки подстъп към живота, но разкриване чрез „отваряне на тялото“, тялото като самата пространност, самата бездна, която не е обективна екстериорност. С развитието на романното действие все повече се очертава префигурирането на фигурата „Авенио Фош“ като вътрешно пространство, правещо възможно всяко външно. В самия край на романа, когато главният герой Стефан Добрев е останал без близки, без собственост, агонизирайки в болница, е останал и изправен лице в лице с бездната, с условието, което вече е оголено и явено в своята невъобразимост: „Знам само, че трябва да издържа, за да спася това, което е останало от мен. За да се върна отново при картините си.“ (Константинов 1993: 202). Необротното изтичане на живота в неупловимото и необяснимото става условие за възможност за автополезисно склонение към виртуален опит. „Предтечата“ на Стефан Добрев – Гената – създава опус от платна, озаглавен „Авенио Фош“, като за автора им върху тях остава нещо, което не може да бъде уловено – това е и нещо, което го измъчва в собствената му творба. Тук е мястото за мисленето на платното като кожа: кожата като граница, кожата е повърхността на сюрреалистите, дълбочината като среща на „несъвъзможни повърхности“ в раната на самата повърхност, нагъването като „интензифициране на поле“ (Манчев 2003, Нанси 2003). Изгарянето на този Orus Vitae от Гената може да бъде мислено през афално-ацефалното на Нанси, когато тялото е отворено, когато пространността на телесната подвижност – нека си припомним и подвигната „локална точка“ на Мишел Сер от „Петте сетива“ (Сер 2005: 12) – не позволява завършено пространство, оцелоствена екстериорност („разчлененото тяло“, по Сер). Линията, при която главният герой и на другия роман Петър Константинов – „Заливът на сънищата“ – взет в сравнителна перспектива на анализ, се сблъсква с дилемата, водеща го до вътрешен конфликт: отдаване на писателската работа и жертване на личния живот, съответно – обичана от него жена, тук е съпоставима с линията, при която е верен на принципите си и прави истинско изкуство. Или пък, отклонявайки се от тази линия, се склонява към и се съобразява с конюнктура и съответни на нея обществени норми, които му пречат да бъде себе си в истинското пространство – тялото-ателие, поместването отвътре на пространства, в които да пълни бездната с неподвластното на живота и свързано с жалоните на един предущещан, друг свят, отвъден, който има своите тежания към „позитивно проявен регрес“ (тук „присаждам“ в различен контекст този израз, който вземам от Деян Деянов): връщане назад, към корените, но така, че усилията да се вместят в това връщане като автентична у-местност и да построят „листа“ за „полет“ в пространство, в което творчеството е необезпокоявано от житейски неволи и конфликтни ситуации, изискващи труден и със съмнителни спрямо принципите на собствената съвест основания избор. Лекотата всъщност идва с изгарянето на неупловимото в картините, за да лъсне самата оголеност и незавършимост на отварянето като вътрешна подвижност на субекта, като автополезисно движение с трансцендентен характер (и алтернатива на самоубийството), като „безкрайност, равна на нула“: това е, по думите на Силвия Борисова, „когато човек не знае какво го държи на този свят, било то и най-неугледния „сух трън в камъка“, и не вижда нищичко, освен зеещата паст на бездната“ (Борисова 2018; срв. Константинов 1993: 183). Гената е предтеча на пълната загуба на пространството като екстериорност, каквато загуба връхлита Стефан Добрев: пълното изгаряне на всичко, което дава на живота аргументи в полза на удобния избор, който обаче е обезличаващата матрица, премахваща като тема самата пространност на живото тяло като разпростиране, като бездна и „обезграничаване отвъд всяка граница“<sup>1</sup>. Така неможенето да се удържа един порядъчен и оразмерен от норми живот, да се удържа справянето в роля на баща, съпруг, любовник, засяга и двата романа, като писателят или художникът криват в отклоняващи се от такава нормативност (тук се намесва едно „трябва“ като модалност) посоки, при които неупловимостта и в живота, и в изкуството се среща с изключителното. В някакъв смисъл това е и подстъп към мисленето на възвишеното откъм образа-тяло, на невъобразимото откъм самата пластичност на образа, откъм иманентността на изменимостта на правилото вътре в самото правило (Манчев 2003; лична кореспонденция с Дарин Тенев), като това изключително ни изправя пред бездната, разкриваща поле за най-съкровения смисъл на творчеството, търпящо крушение пред неизказуемото и невъобразимото.

## Рекапитулация

В плана на сравнение на двата романа на Петър Константинов, изкуството е вечно в смисъл на отворена бездна и, в плана на самия динамизъм на твореца – като обезграничаване на границите, във от всяко удобно и предзададено отдаване на матричен уют, предсказуемост и ролева прозрачност пред лицето на нормативност, която не се интересува от толкова съществени за главните герои на двата романа екзистенциални въпроси. Създаващият изкуство/литература – ако направим опит за представяне на въпросните персонажи, използвайки концепта *персонажна пластичност*, в една обобщена фигура – се е опитал и вече не иска да се справя с живота. А след това отклонение, вече като опит за изграждане на негативна идентичност – иска и да не се справя с него, за да извърши, като следващ ход, авто-фикционализацията, която ще го изстреля в поле на може от втори ред. Идеалният Аз, ако решим да направим тук и психоаналитична податка в модализацията, е фикция от втори порядък, но тя остава изцяло отрицателна и дълбоко захранена от тихата сила на невъобразимото.

---

\* Статията е подготвена в рамките на текущ изследователски проект „Анализ и философско осмисляне на ролята на рода Берон за духовното развитие на България и интегрирането ѝ в световната култура“, финансиран от Фонд „Научни изследвания“ – конкурсна сесия 2017 г., договор ДН 15/13 от 18.12.2017 г. [\[горе\]](#)

Бележки:

<sup>1</sup> Откъм „Възвишеният жертвен дар“ на Жан-Люк Нанси: „Възвишеното е това, че има образ, а значи граница, по която обезграничаването се усеща [...]“ (цит в: Тенев 2013: 144). Безграничното освобождава въобразяването от предзададеност, а по този начин и въображението се оказва „неуспяващо да въобрази себе си към собствената си постоянна трансформация и синкопация“ (пак там: 145). [\[горе\]](#)

## БИБЛИОГРАФИЯ

Борисова, С. 2018. „Авенио Фош“ във философско-естетически и аксиологически щрихи. *Електронно списание NotaBene* бр. 41, <http://notabene-bg.org/read.php?id=709> (страницата е посетена на 04.10.2019)  
Дельоз, Ж., Ф. Гатари (2009). „Как се прави Тяло без Органи?“ – В: *Хилдъв плоскост. Капитализъм и шизофрения 2*, София: ИК „Критика и хуманизъм“, с. 207-230.  
Константинов, П. 1993. *Авенио Фош*. София: Хемус.  
Константинов, П. 2009. *Заливът на сънищата*. София: Издателство „Даниела Убенова“  
Манчев 2003. Невъобразимото. *Опти по философия на образа*. София: НБУ.  
Нанси, Ж.-Л. 2003. *Corpus*. София: ИК „ЛИК“  
Сер, М. 2005. *Петте сетива. Философия на смесените тела*. София: ИК „ЛИК“.  
Тенев, Д. 2013. *Отклонения. Опти върху Жак Дерид*. София: Изток-Запад.  
Тенев, Д. 2016. „Моделиране, метаморфоза: формалните указания на Кафка“. В: *Времето на метаморфозата (Опти върху Кафка)*, Софийски литературоведски семинар. София: Изток-Запад, с. 33–58.  
Тенев, Д. 2017. „Потенциите на фигурата: между наративните характери и реторическите похвати“. *Философски алтернативи*, 2-3: 17-35.  
Тенев, Д. 2018. „Модалности, модализации, модални преходи (наблюдения и хипотези)“. *Социологически проблеми*, 1: 196-218.  
Турние, М. 1994. *Горски цар*. София: Парадокс.