

ПРИСЪСТВИЕ НА АВТОРА В ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПРОЗА НА КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Бистра Ганчева

Въпросът за авторското присъствие бе разработен в значителни изследвания у нас и в чужбина. Научните резултати, до които се стигна, дават основание да се смята, че този въпрос е трайно завоевание на литературната наука, начална точка за по-нататъшни постижения.

Произведенията на Константин Константинов някак естествено налагат да бъдат разгледани в светлината на този проблем. Много техни съществени особености произтичат от него или водят към него.

И при най-беглия досег с произведенията на този писател може да се почувствува неговото засилено, осезаемо присъствие. Отношението му към изобразеното винаги е ясно определено и изявено. Да се търсят доказателства е излишно — всеки Константинов разказ, с някои нищожни изключения, може да потвърди това. Изследването би трябвало да се насочи не към самото наличие на авторското присъствие, а към формите на неговата проява.

„Из Странджа“, „Панаирът“, „Градчето“, „Затворникът“, „Незначителна история“, „Трета класа“, „Произшествие“, „През стената“, „Под сливите“, „Неврастения“, „Завещание“, „Марсилия“, „Песен“, „По реката“, „Човешка душа“, „Във влака“, „Хотел „Ниагара“, „Една нощ“, „По булеварда“, „Есенно слънце“, „Пепел“, „Буря“, „Целувка“, „Любов“ — във всички тези разкази на Константин Константинов, извън които остават само три-четири белетристични творби, намираме един човешки образ, който предимно наблюдава и преценява развиващото се действие. Този образ може да бъде главният герой-участник в събитията; понякога е герой-референт, на когото авторът е „поверил“ да разкаже случилото се и чрез когото се осъществява композицията „разказ в разказ“; може да бъде и самият повествовател — в такъв случай разказът се води в първо лице.

Независимо от разнообразието във външните форми основната художествена задача на наблюдателя не се променя — той се вглежда в онова, което се извършва, анализира го, съотнася видяното с представите си за света. Изводите, които прави, са общи, генерализиращи: разтворен човешки труп може да го накара да мисли, че човекът е „тънка лъжлива обвивка, под която се крият куп вонещи нечистотии“; воят на две сирачета го навежда на мисълта за човешката мизерия изобщо („Произшествие“); твърдостта и смелостта на една учителка се свързва с представата за к а т е г о р и я хора, чиято духовна сила ги издига далеч над нас („Незначителна история“); споменът за проявена жестокост го кара да си задава мъчителни въпроси за вълчите страни в природата на човека („Под сливите“); мигновено настъпило в него отчуждение го заставя да размишлява за смисъла на преходните неща („Една нощ“).

Във всички тези случаи наблюдателят се стреми да установи истината за онова, което се е случило. Той възприема нещата с оглед някакъв социален, психологически или нравствен проблем, който се старае да разреши. Стремя се да вникне в същността на явленията, независимо дали се намират в света около него или в самия него.

Не е никак трудно да се установи, че с изредените по-горе мисли героят става носител на авторовото изживяване. Писателят не само съчувствува и разбира героя си, а е в самия герой, на възмущенията му гледа като на свои. Константинов влага в персонажа много от собствената си личност. Чрез героите си той, по негов собствен израз, „изживява себе си“. Налага се въпросът — дали може да се говори за пълно покритие, за тъждество между автор и герой.

Отговор на този въпрос дават самите произведения.

Ето финала на „Завещание“: „Насреща идеше висок, разсечен хълм и машината с писък навлезе между скалите. Прокътятя остър ек и в тоя миг младият човек не можа да се съдържи, наду яките си гърди и викна тържествуващо и радостно:

— Хо-хо-хо-о-о!...

Скалите изведнъж се разтвориха и машината като освободена се втурна в широко спокойно поле, над което се бе закрепил вече още един подобен на всички други ден, изпълнен с многолик и равнодушен живот.“¹

Думите „многолик и равнодушен“ са крайната преценка, заключението от протеклото събитие. Те се отнасят и за героя, и за света около него. Чрез тях авторът донякъде оправдава героя, който може да се радва и да пази добротата си настрояние въпреки многото мъки, на които до преди малко е бил свидетел.

Следователно преценката е направена само от автора. До този момент той е бил скрит зад героя, невидимо го е съпровождал. В заключението за миг се е отдръпнал от него и е станал видим и а р е д с него. За първи път читателят долавя неговото присъствие, съзира и дистанцията между автор и герой.

Интересни са случаите като „Седем часа заранта“, „Момчета“, „Папалат“, където авторското присъствие се открива сравнително най-трудно. В „Седем часа заранта“ с изключение на биографията на героинята и финала (за него ще стане дума по-нататък) авторът като че е изчезнал. Душевното състояние се развива самостоятелно, по свои собствени закономерности. Би могло да се заключи, че авторът е „изчезнал“ (като при Йовков).

В действителност това не е така. Психологическите открития, на които се натъкваме в разказите на Константинов, ни помагат да намерим и в нас душевни дълбочини, които не сме подозирали. Когато проследяваме състоянието на героинята, ние в същност се виждаме в себе си. Авторът ни помага да разкрием непознати черти в нашето собствено същество. Константинов вника не в характер, не в неповторимото в една индивидуалност, а в психологически дълбочини, присъщи на човека изобщо. Художественото откривателство води до душевни бездни, които се съдържат във всеки. Вследствие на тази общовалидност на психологическите открития авторът може да почувства изживяванията на героя като свои. „Вживявайки се“ в героя, той в същност изживява себе си. Така може да се скрие. Общността между тях е такова естество, че премахва индивидуалното. И тъй като писателят очертава една човешка съдба, един герой — изживяванията се приемат като принадлежащи единствено на героя.

Близостта между автор и персонаж е малко по-различна в мисловните пасажии. Вече бе посочено, че мислите на героя са и авторови. Достатъчно

¹ К. Константинов. Избрани разкази и пътеписи. С., 1968. с. 154.

е да се сравнят разказите с което и да е небелетристично произведение на Константинов, за да се види общността между автор и герой.

От друга страна, близостта не се свежда до покритие. Не може да не се почувствува особеното дистанциране на автора от героя. Разликата между тях е особено силна тъкмо когато и общността е най-категорична — когато героят достига до крайни заключения за живота. В такива моменти се чувствава, че авторът е някъде до героя си, че се съгласява, но не се слива с него.

Ето един откъс от „Неврастения“: „Младият мъж дълго гледа нататък — утихнал, унесен, почти радостен... В паметта му се мяркаха, разпокъсани, но ясни, всички образи и неща от тоя следобед, въртяха се и после се събираха в някаква странна общност..

В тоя широк и непознат свят всяко съществуване се въртеше само около своята мъничка ос, всяка съдба, дори най-последната, имаше своите радости... Защо той съдеше всички със своя изкривен, болен ум?... Мислите му отново закривиха. „Ето — кой ще ми каже, че моите страдания, въображаеми може би, са по-значителни от тия на тоя непознат например... Или че радостта ми е по-висша от радостта на стареца, който е занесъл на бабичката си парите от продадените метли?... Какво сложно и изумително нещо е животът наистина!“¹

Авторът е напълно съгласен с героя си. Във всяка дума се чувствава неговото пълно одобрение. И все пак той се съгласява като странично лице. Ние го чувстваваме наред с героя. Полупряката реч преминава в пряка, т. е. в реч на самия герой.

Подобно дистанциране намираме и в „Произшествие“, и в „Пепел“, и в „Под сливите“. То е най-явно в „Есенно слънце“, където мислите на разказвача са изразени от останалите герои. Авторът е „връчил“ размишленията си — те са „дошли“ от него, но в разказа са се отделили от него и са поети от друг образ. Самият автор е останал встрани от тях. Почти във всички случаи, в които героят разсъждава, авторът е до него — съгласен, но различен.

Разликата между тях според нас се състои в това — доколко автор и герой се покриват с истините, до които се достига.

За героя истината е върховно, изчерпващо, всеобхватно откритие. Тя е последното, най-голямото обобщение, до което той се е домогнал, и означава предела на неговите търсения. Новата истина се превръща за него в истина от последна инстанция. „Тая тънка лъжлива обвивка, под която се крият куп вонещи нечистотии... това беше човекът!“; „...всичко остарява — на, и звездите стареят...“; „Всичко тече — тече — и онова, единственото, което остава, е — малко тиня между пръстите...“; „Какво сложно и изумително нещо е животът“; „Как става това, че човек понякога се увълчва дотолкова?“, „Времето!... Как ще преодолееш времето!...“ — това са открития на героя, които отсега нататък ще определят цялото му мислене. Той надали някога „ще поправи“ мисълта си. Тя сумира целия му житейски опит, всичките му усилия да разбере и осмисли света.

Авторското присъствие о с в е н героя посочва, че авторът не се покрива изцяло с истината. За него тя не е истина от последна инстанция, не е последното, което може да се каже по повдигнатия въпрос. Авторът остава извън героя, той се дистанцира и от истината, с която героят се покрива. Героят е спрял при нея, но авторът се е придвижил отвъд нея и е отворил път за нова истина.

¹ К. Константинов. Цит. произв., с. 128—129.

Отношението на автора към героя не е недоверие в неговата истина, по-малко несъгласие с нея. Той я приема, тя е негова — но не е абсолютна, не е непроменима. Авторът не противопоставя на героя си други истини, които да се издигне над него. Това би означавало да сложи предел на мисленето, да „посочи“ истина от последна инстанция — и с това да я ограничи. Неговата авторска позиция се противопоставя именно на такова ограничение. Присъствието на автора до героя означава, че няма пределни открития, че до каквито и истини да стигнем, те не означават край на нашите търсения. Всяко обобщение, всяко откритие, всяка мисъл е само временна спирка по пътя към истината.

По този начин творбата естествено, поради самата си композиция, преобладава ограничението на идеята, около която е изградена. Мисълта може да се отрази съдбоносно върху героя, но от това не се превръща в абсолютна.

Авторът в Константиновата белетристика е и вътре в героя си, и извън него. Той е в героя до толкова, до колкото идеята е и негова. Но същевременно и „излиза“ от героя, защото никоя мисъл, независимо че е негова, той не може да приеме като крайна. Поради тази причина ние усещаме така постоянно авторското присъствие — то е второ присъствие, някъде до персонажа, различно от него, но постоянно като него.

Това обяснява защо и най-тежките Константинови разкази, които понякога действуват потискащо, оставят след себе си усещането, че има някакъв изход. Читателят може да страда с героя, но той се „измъква“ от страданието заедно с автора.

В разказите на Константинов има много неверие, мъчителни съмнения, дълбок скептицизъм — но в тях няма песимизъм. Защото те не се градят върху една затворена, неразвиваща се истина. По самата си структура отварят път към нещо ново, т. е. към евентуален изход.

Авторът може да се открие и в описанието на природата. Описанията на Константинов често са „вместени“ между лирически пасажки. Получава се емоционална рамка, която отслабва предметността им. Благодарение на лирическите откъси, които го предхождат, описанието навлиза в едно емоционално обкръжение, създадено предварително за него. Читателят възприема описаните неща чрез авторското озарение, което ги прави по-въздействащи.

Може би най-характерен в това отношение е финалът на „Седем часа заранта“ — един от най-поетичните пасажки в белетристиката на писателя.

След нелепото приключение с непознатия, което е разбило целия й живот, героинята се е събудила в хотелската стая и се е опомнила. С ужас тя си дава сметка какво се е случило с нея. Станалото е непоправимо, изходът е един — да свърши със себе си.

В този момент от вътрешния двор на хотела зазвучава песен — „Навярно някоя млада жена шеташе в стаята си, пеейки, и матовият глас идеше на вълни“. Песента е в пълен контраст със зашеметената жена, но в хармония със слънчевия ден.

Оттук нататък авторът съзнателно се стреми да насочи вниманието върху светлата есенна утрин с „ослепително слънце“, с шума на града, който иде отдалече, и с жизнерадостната песен. Картината има свое внушение независимо от трагедията, която се развива в хотелската стая. Читателят не може да не се поддаде на очарованието на картината, въпреки че изживява и ужаса на героинята.

В сравнително дългия финал са отделени само две фрази на самоубийство. То дори остава невидимо („долу се чу лек приглушен плясък“). Авторът сякаш цели да отклони вниманието от самоубийството или поне да скрие неговия ужас от погледа на читателя. Той дава превес на обстановката. Кра-

сивият ден, жизнерадостният шум на града и хубавата песен — всичко това властно заявява за себе си наред с бурята в душата на героинята. Това придава поетичност и особена съзерцателност на този пасаж. В него долавяме силна емоционална струна, която в предишното изложение е била приглушена. Финалът сякаш озвучава разказа, придава му романтична прелест. Връзката между него и разказа, която изведнъж се оказва, че съществува, извлича на преден план емоционалния пълнеж на творбата.

Емоционалната наситеност на този пасаж не идва от изживяванията на жената. Красотата на деня е почувствувана само от автора. Той е останал след героинята, за да почувствува тази красота. В същия момент лирическият звънтек на разказа е най-силен. Негов пряк и единствен носител е авторът, който заговаря чрез предметните неща.

Емоционалната атмосфера е ако не най-ярката, поне най-постоянната черта на Константиновата белетристика. Дали читателят ще обикне това творчество, зависи преди всичко от това, дали ще почувствува неговата атмосфера. Нейн носител е авторът. Само той е така невидим и така вездесъщ. Той обгръща с погледа си всички жизнени явления независимо какво представляват самите те. Каквото и да изобразява — идейни преломи, душевни кризи, ярки събития или незначителни случки — над всички тях авторът поставя отпечатъка на своето съзерцание. То е мъдро, ласкаво и малко тъжно, излъчва се от творбите като есенното слънце от едноименния разказ.

С тази своя особеност Константин Константинов (може би заедно само със Светослав Минков) се противопоставя едва ли не на цялото ни литературно развитие до 30-те години. Защото в развоя на нашата белетристика от Възраждането през Вазов към Елин Пелин и Мовков се забелязва непрекъснато обективизиране на белетристичния разказ, постепенно скриване на автора.¹ В това отношение „Ако можеха да говорят“ бележи не само върховно постижение на Йовков, но и завършък на десетилетния развой на тази тенденция в българската белетристика.

Константин Константинов е сякаш много по-близо до Вазов, отколкото до своите съвременници — с ясно изявено авторско участие, с често изпълзване на герой-разказвач, с още по-често срещан разказвач в първо лице. Такива особености се срещат съвсем рядко при Елин Пелин, а са немислими при зрелия Йовков. Константинов като че се връща към вазовския начин на разказ.

В същност повторението е само привидно. За да се докаже това, е необходимо да се съпоставят Вазовото и Константиновото изложение.

В изследването на Искра Панова „Майстори на разказа“ — изследване, чиято разработка на някои въпроси се утвърди като основополагаща в нашата литературна наука — е отделено значително място на Вазовия разказ. Особено се набляга на факта, че въвеждайки себе си в повествованието, Вазов поставя върху него „вкус на достоверност, на документирано събитие, на историческо свидетелство (р. а.).“² До същия извод се стига и в споменатата статия на акад. Петър Динеков. Като се разглежда развитието на авторския образ от Каравелов насам, се подчертава, че авторското участие в творбите на по-старите ни белетристи е продиктувано от стремежа им към „автентичност и достоверност“³.

¹ Въпросът е разгледан от акад. Петър Динеков в статията „Образът на автора в съвременната българска проза — в книгата му „Историческа съдба и съвременност“, С., 1972, с. 238—294.

² И. Панова. Майстори на разказа. С., 1967. с. 54.

³ П. Динеков. Цит. съч., с. 289.

Авторското участие на Константин Константинов има същите формални прояви, но не поставя такъв отпечатък. Неговите творби са еднакво далече от вкуса на достоверност независимо от формите и степените на авторското присъствие. От гледище на тази особеност Вазов и Константинов са толкова далече един от друг, колкото са Вазов и Йовков по отношение на степента на авторската изява. Разликата следва да се търси в отличителните особености на авторския образ при единия и при другия.

При Иван Вазов, както и при всички български писатели преди него авторът в произведенията е максимално близък на писателя. Можем да сравним Вазовите разкази с пътеписите, спомените, дори с изказванията му — ще чуем същия авторски глас, същата интонация. Гласът на автора остава непроменен независимо дали той описва пътуванията си из Стара планина или разказва историята на дядо Йоцо.

Това не му пречи да заеме позицията на вездесъщ разказвач. Той възсъздава случките, присъствува като невидим свидетел при разговорите на героите, „вселява се“ в душата им и следи мислите им. Но във всички тези случаи чуваме самия Вазов — като определена писателска личност, която държи да говори от свое име.

И тук като в „Майстори на разказа“ се налага да се спрем на „Дядо Йоцо гледа“. Известното авторско въстъпление („Като си спомняме за нашите бащи, деди, роднини, преселили се на оня свят преди освобождението на отечеството...“) е отделено от по-сетнешното изложение с разстояние. С това авторът отделя своите размисли от историята на героя. Разликата между тях наистина е съществена — историята на дядо Йоцо е художествено възсъздадена, условна (независимо дали е измислена или не), а авторските размишления не са. Вазов е включил в един разказ достоверно и белетристично изложение. Чрез разстоянието той напомня разликата помежду им.

Но още в началото на втория дял („Имаше обаче един човек...“) сякаш се прескача това разстояние. Съюзът „обаче“ противопоставя историята на героя на предшествуващите разсъждения и по този начин свързва двата дяла, хвърля мост помежду им. Щом между тях може да се създаде подобна връзка, следва, че разликата между белетристично и небелетристично изложение не е толкова голяма, колкото се е предполагало.

Разликата между тях е намалена благодарение на споменатия „вкус на достоверност“ в белетристичното изложение. Вследствие на него белетристичният разказ се е уподобил на достоверния, „придвижил се е“ към него.

Причината за тези промени е, че и в двата дяла чуваме един и същ авторски глас. Във всеки момент Вазов говори от свое име, без да крие нито присъствието си, нито своята определеност. Читателят е наясно, че във всеки момент чува гласа на писателя Иван Вазов. Той държи да говори така, защото з а л а г а на своята известност, на обществения си авторитет, на личното си влияние като творец и общественик — и в разказа си говори именно като такъв. Само тогава той може да се прояви като „свидетел и съдник на епохата“ (Искра Панова). Единствено чрез пряката изява на своята личност той придобива творческата свобода да свидетелства, да се възмущава, да обсъжда проблеми, да поучава. Възприемайки творбата, ние чуваме гласа на действително лице и затова разказаната от него човешка съдба приема „вкус на достоверност“.

Авторските размисли може и да произтичат от съдбата на героите: „Слепотата и умствената му незлобивост бяха запазили като с броня душата му от разочарованията на тъмните ѝ страни, които разочарования изпитваме ние, окатите...“

Честит слепец!“

Разказът за героя неусетно преминава в размисъл, белетристичното изложение прелива в достоверен разказ. Това може да стане тъкмо защото границата между тях е преодоляна по художествен път.

Това създава единството на разказа.

Същото преливане между белетристично и небелетристично изложение намираме и в големите Вазови произведения — романите и повестите. Там той често напуска позицията на невидимия автор и излиза на преден план. При тези „преходи“ става ясно, че независимо дали е изявен или анонимен разказвач, Вазов говори с един и същ глас. Повествователят, който започва „Под игото“ с „Тая прохладна майска вечер чорбаджи Марко, гологлав, по халат, вечеряше с челядта си на двора...“, е пределно близък до писателя, който в началото на четвъртата част размисля покрусен за разгрома на Априлското въстание: „За три дни бунтът бе стъпкан навсякъде. Борбата се провали ужасно, тя се превърна в панически страх.“ В единия случай се говори за художествено възсъздадени (и поради това условни) герои, а в другия се разсъждава за действителни исторически събития. С това неговият глас не се променя. Повествователят е един и същ, но във втория случай неговата самоличност е по-определена.¹

Близостта между автора от произведението и писателя проличава и в случаите, когато Вазов изоставя за малко епическия разказ и въвежда авторски коментар. Преходът често става съвсем леко, като неусетно преливане. Ето такъв случай — описанието на Силистра-йолу в „Под игото“:

„Тъй се наричаше една прекрасна зелена моравя в манастирския дол, обрасла от кичести върби, високи брястове и орехи, до самата манастирска река... Оттатък, през реката, се издигаха високите бели стени, страшно изрязани и изхълмни от пороките. Слънцето отиваше към пладне и неговите зари, като минуваха през листнатите дървета, сипеха върху моравата дъжд от златни трептящи търкала...

...Славата на Силистра-йолу цъфтеше и днес и привличаше охотници за веселби и пиршества; а те бяха много. Защото, при всичките си лошавини, игото има и една привилегия: да прави народите весели... Поробените народи имат своя философия, която ги примирява с живота. Един безизходно пропаднал човек често свършва с един куршум в черепа или в клупа на едно въже. Един народ поробен, маркар и безнадёжно, никога не се самоубива...

Описанието на красивата местност сякаш „продължава“ в авторските мисли. Дори графическото им отделяне на нов ред не се е оказало необходимо. Налице е не толкова преход, колкото преливане, не промяна, а продължение. Защото имаме не смяна на един разказвач с друг, а различна по форма изява на един и същ повествовател. Преливането се извършва така леко, както незабелязано разказът за дядо Йоцо прераства в размисли за окатите. Авторските изявления на Вазов не винаги приемат формата на „отклонения“. Те спокойно се абсорбират от белетристичното повествование.

Невидимият разказвач и ярко изявеният автор при Вазов са качествено еднородни. Те се различават по степен на изява, но каквато и да е тя,

¹ Условността на човешките образи във Вазовото творчество не става по-малка от това, че повечето от тях имат прототипове. Чорбаджи Марко, който почти изцяло се покрива с прототипа си, е точно толкова условен, колкото е Бойчо Огнянов — „синтез“ от два прототипа, или, да кажем, Лизавета Александровна (от разказа „Цалувка на Македония“, която е измислена. Жителската автентичност на образа не променя неговата художествена същина — иначе той би престанал да бъде образ. Белетристичната творба именно затова е белетристична, защото прякото фактическо подобие между нея и действителния свят е без значение. Наличието или отсъствието на прототип не се отразява върху условността на разказа.

авторът е винаги едно и също лице, и то действително лице — писателят Иван Вазов.

При Елин Пелин авторският дял се изменя по форма и обем — в типичната елипинелиновска белетристика авторски текст от рода на вазовския е вече недопустим. При Йовков авторът изчезва напълно. Известно е желанието му да разказва така, като че „дига завесата и оставя читателя сам да следва един живот, който става пред очите му“¹.

При Константин Константинов авторът се появява отново. Неговото присъствие е не по-малко постоянно, отколкото при Вазов. Но това не е „връщане“, а развитие на художественото повествование. Авторът, когото виждаме в Константиновата белетристика, е нещо по-различно от писателската личност. И тук можем да сравним кой да е разказ на писателя с кое да е есе — ще чуем различни авторски гласове.

Добра основа за наблюдение дава „Заник“. В тази ранна творба на писателя намираме двама разказвачи, като всеки от тях се проявява в различните дялове на разказа.

Ето началото на първия: „Нещо подразни носа на бай Димитраки, той кихна и се събуди. Беше си отспал. В широкия хаат бе повиснала сънлива следобедна тишина. Слънцето печеше южния джамлък, но басмените завеси пазеха хубава сянка... Приятна леност натискаше огромното му тяло... Той не мислеше и не можеше да мисли сега за нищо: беше му хубаво да полежи още — ей така, след съня.“² Налице е вездесъщ анонимен разказвач, който има достъп навсякъде — дори в мислите на героя.

А ето и началото на втория дял: „Бай Димитраки Човека беше един от известните хора в града. Там, в тихите малки гробища той почива сега под сянката на старите череши в красив гроб с паметник и желязна ограда. Но колчем си спомня за него, аз го виждам все такъв — спокоен, важен... Неговият живот не бе твърде бурен..., но в големите борби на своето време той бе внесъл данта си и дори прекара няколко години в заточение...“³ Разказът се води от „съгражданин“ на героя, който лично го е „познавал“ — осведомен е за миналото му, за младините и за живота му в малкото градче. В следващите откъси „думата е взета“ отново от вездесъщия повествовател. Двамата разказвачи говорят последователно, в определени дялове на разказа, отделени с разстояние. Всеки има своя територия и не може да се преселва в територията на другия. Докато при Вазов наблюдаваме преливане на анонимния автор в пряко изявена писателска личност, при Константинов е налице редукване на различни разказвачи. „Съгражданинът“ на бай Димитраки може да води разказа само като външен свидетел на някои моменти от живота на героя или „да знае“ за миналото му. Зрителното му поле е ограничено. От своя страна и вездесъщият повествовател от другите дялове на разказа не може да заеме позицията на съгражданина. То би означавало да излезе от своята анонимност, което разказът не допуска. Въпреки че неговият терен не е така стеснен, той с не по-малка сила е привързан към него. Всеки от двамата разказвачи има своя гледна точка и не може да се откъсне от нея.

Вазов не познава такова ограничение. Той по всяко време може да излезе от ролята на невидимия автор, да заговори пряко, без това да се отрази върху единството на повествованието.

Но в замяна на свободния, неограничен вазовски разказвач Константин има възможност да сменя различни разказвачи. Авторът в про-

¹ Спиридон Казанджиев. Разговори с Йордан Йовков. — Златорог, г. XVIII, 1937, кн. 9, с. 301—302.

² К. Константинов. Цит. произв., с. 9.

³ Пак там, с. 12.

изведенията му става условен, приближава се до условния свят на творбата. Константинов т в о р и своя разказвач, създава го като съставка от образната цялост. Авторът в неговите разкази не е нещо външно по отношение на художествената действителност, а е част от нея. Той е х у д о ж е с т в е н о б р а з наред с всички останали образи. Авторската реч в Константиновия разказ е речта не на действително лице — писателя, а на един човешки образ — авторския.

Този образ се е разкрил най-ясно в разкази като „През стената“, „Есенно слънце“, „Марсилия“, където приема формата на първоличен повествовател. Той не е герой в собственния смисъл на думата — не е въведен от писателя, почти няма своя биография — за него не са дадени дори беглите сведения, които получаваме за другите Константинови герои. Неговото предназначение е само да възсъздаде случките, да води повествованието. Същевременно той не е самият писател. Отнсъщението между него и писателската личност е такова, каквото е отнсъщението между ксе да е жизнено явление и образа на това явление в художествената творба. Тъй както в произведението намираме не действителни неща, а техните образи, така и авторът е не личността на писателя, а нейният образ. В същността си този образ е еднстипен с „образа на поета в лириката“¹ — лирическият герой. Той е художествено отражение на авторската личност, израства от нея и може да изгрзява най-съкровено от нея — без да съвпада, без да се покрива с нея.

Така може да се обяснят думите на Константин Константинов, че произведението може да бъде искрено, без да е лична изповед. Пишейки, той наистина изживява себе си, без обаче да ангажира себе си. Въвеждайки своята личност в художественото произведение, той създава нещо качествено ново в сравнение с тази личност.

Авторската намеса във Вазовата белетристика се чувствава като външна намеса, „дошла“ от действителността — естествено, намеса допустима и художествено оправдана. Чрез нея се осъществява по-ясна връзка между ново-създадения художествен свят и житейската действителност, която той отразява. Чрез писателското участие разказът на Вазов т е г н е към действителния свят, сякаш е „отворен“ за него.

Константиновият разказвач не може да има такова въздействие. Превръщайки се в образ, той сам е напуснал житейската реалност и се е превърнал в част от художествената реалност. Чрез неговото участие ние се намираме в непрекъснат контакт с т в о р ч е с к а т а в о л я, която създава разказа. Усещайки нея, ние възприемаме и художествения свят именно като художествен — условен, нов свят, несъществуващ досега.

Може би е необходимо да се подчертае, че съпоставително разглеждане на двамата автори в никакъв случай не означава оценъчно сравнение между тях. Целта е само да се проследи една тенденция, чието развитие минава през различни творци независимо от мащаба на постиженията или заслугите им пред развитието на българската литература. Поставянето им в една условна поредица е далеч от каквото и да било „изравняване“ на създадените от тях художествени ценности.

* * *

Различните авторски образи създават още една разлика между Вазов и Константинов. Благодарение на писателската изява Вазовата творба изглежда достоверно разказана история и когато е сътворена от възображението.

¹ Краткая литературная энциклопедия, т. IV, с. 213.

Обратно, случките в Константиновите творби изглеждат измислени и когато са автентични. В „Път през годините“ можем да намерим „протослучаите“ на не един Константинов разказ („Из Странджа“, „Пътюм“, „Затворникът“, „Една нощ“, някои миниатюри от цикъла „Париж“). Това не ни пречи да ги възприемаме като разкази. В „Есенно слънце“ писателят е останал дори с името си в творбата — сякаш е искал да подчертае, че разказва за действителни неща. И същевременно тъкмо „Есенно слънце“ е най-далече от автентично разказана история, защото в него най-силно се чувства присъствието на автора. Благодарение на това осезателно присъствие жизнените явления достигат до нас не в своя суров вид, а като образи. Авторът не ни разказва за действителни неща, а създава образите на тези неща.

Благодарение на отпечатъка на достоверност Вазовите творби приемат форма на очерк, спомен, пътепис. Тази тяхна особеност бе наречена от Искра Панова „жанров израз... на авторския стремеж към активно участие в повествованието“¹. При Константинов, обратно, пътеписите тегнат към истинска белетристика, понякога се превръщат в разкази. Определено трябва да се говори не за изолирани случаи, а за тенденция, която обхваща ред творби — „Песен“, „Панаирът“, „Мелник“, „Из Странджа“, „Марсилия“, „По реката“, цикъла „Париж“. Първоначално те са издадени в сборника пътеписи „По земята“, което показва, че намерението на автора е било да създаде пътепис. Жанровата промяна е станала неусетно, при самото оформяне на творбата. Като че сам авторът не я е забелязал навреме. Едва по-късно, при второто и следващите издания, той включва някои от тези творби към разказите. Пътеписите сами, „без знанието на автора“, са се превърнали в разкази.

Необходимо е да се вникне, доколко е възможно, в ходовете на това превращение.

Съвременната литературна наука причислява очерка и мемоара (към тях може да прибавим и пътеписа) към „периферните“ литературни жанрове.² Причината е, че в тях авторът не твори художествените явления като в разказа или романа. Липсва възсздаването, характерно за художествения образ. Изложението в очерка, пътеписа или мемоара следва действителните факти, докато в белетристиката, обратно, фактите се подчиняват на художествената идея.

Образите в белетристиката се развиват по своя логика. Многобройни са твърденията на творците, че за да се създаде завършено художествено произведение, авторът трябва да се вслуша в „диктовката“ на самото произведение. Неведнъж авторите променят творческия си замисъл само защото творбата е „изискала“ това. Известни са случаите, когато героите „изненадват“ автора си с неочаквани действия. Образът на лага промяната, той се е изплъзнал от автора си, дори е застанал над него и го е подчинил.

Имайки пред вид тези разлики, някои пътеписи на Константинов без никакви уговорки могат да се нарекат разкази, защото в тях се забелязва самодвижение, оформяне на образа по негова собствена логика. Същото е и с някои откъси от мемоарите. Те ни дават и най-добрите примери за това.

Например „Път през годините“ започва с лирическо встъпление: „Над всичко е лазурно-матовото сияние на Сините камъни, което ще даде истинския колорит на дните ни, до последния. После, това е патината на старите чардаци и хаети, направени като че от горено дърво, с изрязани слънца по таваните, с цъфнали гюлове по сандъците, с вълшебната кутийка-музичка в го-

¹ И. Панова. Цит. съч., с. 58.

² П. Палиевский. Внутренняя структура образа. Теория литературы. Основные вопросы в историческом освещении. М., 1962, с. 86.

стната стая. Това е кипналата екзотика на дълбоките дворове, зашумени от асми, бадеми и нарове, с леки от петунии и латинки, с гъсти редици чимшир, между които бързат мълчаливи вади... Това е приглушеният мълвеж на щурците, които ще чуеш вечер в смълчаните полета на Прованс, сладостен и мъчителен в едно и също време, и който ще те върне няколко десетилетия назад, в стъмените бахчи край Тунджа. Това е острият и сух аромат на мащерка, лъхнал неочаквано от напечените хълмове на Пелопонез, който изведнъж изправя пред очите ти голите ридове на Балкана, дето същият мирис лее своята носталгична отрова... Това е едновременната цветна корица на „Робинзон Крузо“, съзряна внезапно в куп стари книги, от която още се носи лек дъх на бергамот, същия, който имаха ония шарени шекери по панаирите и в който всичко наоколо изведнъж се разтая и превръща в някакъв екран с далечна перспектива, пред който ти ставаш зрител на своя собствен живот.

Така, от първия още ден, всеки час, всеки миг и навсякъде, неосезаем като въздуха и като него вездесъщ, моят роден град присъства в съществуването ми — едновременно фон, действащо лице и част от самия мен — и неговият някогашен образ днес е толкова истински, колкото и тогава, защото се е съхранявал в чудодейната вода на човешката памет, която не признава никакво време.“

В този дълъг пасаж целта на автора е не да „осведоми“ за чувството си към родния край — той се старае да го в н у ш и. Читателят не само узнава за любовта на писателя към Сливен — той я н а з ж и в я в а. За нас обичта към невъзвратимите детски дни е не само изживяване на автора, а става наше собствено вълнение. То е самото въздействие на творбата, нейната емоционална наситеност, нейният чар. Чувството не е обект на изображение — то е самото изображение. Авторът не разказва за чувствата си — той ги възсъздава, т.е. той гради о б р а з а на това чувство. За целта си използва различни предмети — Тунджа, Пелопонез, Прованс. Всяка от тях участва в изграждането на образа, става елемент от него. Образът застава над всички свои съставки и над механическия сбор от тях, той ги споява, става нещо ново, единно и цялостно.

Любовта към родния край се „откъсва“ и от своя носител. За читателя тя вече е не само чувство на конкретно лице, а вълнение, предизвикано от самата творба. То принадлежи не толкова към духовната цялост на автора, колкото към образната цялост на художественото произведение. Колкото по-дълбоко писателят изживява себе си, толкова въздействието на творбата е по-силно, а с това и изобразеното чувство придобива свои очертания, свой лик. Константинов прави от него образ. То несъмнено продължава да е авторово чувство и читателят добре знае това. Но в произведението придобива своя х у д о ж е с т в е н а самостоятелност, привлича спомени и представи с оглед собственото си задълбочаване и оформяне. Т. е. в него забелязваме онова саморазвитие, което характеризира художественото творчество. Лирическото въстание, с което Константин Константинов започва мемоарите си, е един художествен образ.

Превърнало се в образ, чувството „повлича“ след себе си и своя носител — автора. Авторската личност, която виждаме в произведението, става носител на и з р а з е н о т о чувство, на образа — това превръща и самата нея в образ. Писателят, когото познаваме, остава извън произведението. Той „извлича“ една страна от цялостната си душевност и я „влага“ в творбата, която създава. Така той изгражда образа на чувството, а с това и образа на носителя му — автора. Авторът в произведението става нещо коренно различно от писателя, който твори това произведение. Качествената однородност помежду им е ликвидирана.

Появил се веднъж, авторският образ променя и жанровата принадлежност на произведението. Достоверната история се превръща в белетристично изложение, пътеписът — в разказ.

Характерен пример на белетристично превращение са произведения с еднаква тема, но с различна жанрова определеност. Такъв е случаят с пътеписа-разказ „Фонтенбло“ и откъса „Път през годините“, където също се говори за френския дворец. В мемоарите център на внимание е самото посещение, случката. Константинов разказва сравнително подробно как с Рачо Стоянов са посетили безкрайните зали, как дълги часове са наблюдавали от близката гостилница алеите на парка, какви мисли са ги вълнували при посещението. С една дума, той разказва за конкретен случай.

В пътеписа целта е друга. Авторът се стреми не да разкаже за посещението си, а да накара читателя да изживее красотата на двореца, да внуши вълнението, изпитано от самия него. Целта определя и избора на средствата. Всеки момент от пътеписа, всяка мисъл, мярнала се в съзнанието на автора, всяка подробност от описанието са допуснати в творбата дотолкова, доколкото допринасят за емоционалното внушение. Авторът минава през тях, за да ни доведе накрая до мисълта за красотата, за вечните човешки усилия към съвършенство, за онова, което е давало „смисъл и устрем на вчерашния ден“¹. Той изразява тихия възторг пред този устрем. Носител е на онова емоционално отношение към видяното, което творбата трябва да внуши и на читателя.

Тази е единствената задача на автора и само заради нея той е нужен на произведението. Останалите страни от неговата душевност са излишни. Авторът в произведението в п л ъ щ а в а емоционалното отношение към изобразените неща, покрива се с него. Извън това отношение той не интересува читателя, а и сам не споменава за себе си — с изключение на местоимението „ни“ в началото. Защото въвеждането на авторската личност в пътеписа би напомнило за нейната цялост, т. е. и за онези страни от нея, които не трябва в творбата. Авторът е стеснил изявата си до краен предел. Читателят има пред себе си не него, а една страна от него — вълнението, радостта от видяното. Това само отвежда към авторската личност, без да ни занимава с нея.

В замяна на това емоционалното отношение към видяното се разгръща пределно широко. Максималната му изява се дължи тъкмо на това, че тя е за сметка на всичко останало в душевността на писателя. Той се е абстрахирал от цялостната си личност, но е дал пълен израз на изживяването. Това изживяване пронизва целия пътепис, изпълва авторския образ, достига най-широките възможни рамки на израз.

Разликата между писателя и авторския образ може да проличи дори от елементарна текстова съпоставка. В „Път през годините“ и във „Фонтенбло“ се говори за едно и също събитие, изживяванията са на един и същ човек, но в произведението не може да не се почувствува разликата между авторите. Тя личи още в отделни фрази:

„Път през годините“: „Ние ходихме заедно да гледаме Големите води във Версай, цял друг ден прекарахме във Фонтенбло. Помня, че когато излязохме от двореца, отидохме да обядваме в едно евтино заведение-барака... Нямаше много клиенти и ние останахме по-дълго, докато всички си отидоха. Насреща беше огромният див парк с езерцето и увисналите в него върби, с павилиона, с фонтана на Диана, с първите жълти кленови листа, които падаха върху един мраморен Аполон.“

„Фонтенбло“: „През мрежата от листа куполът на небето синее като огромен опал. Далеч, в дъното на алеята, огромните върби плакнат в езерото от-

¹ К. Константинов. Цит. произв., с. 385.

пуснати коси. Гората мълчи дълбока и здрачна. Един мраморен Аполон, приседнал сред моравата и вдигнал ръка към небето, лови първия ален лист на клена.“

Това е самото начало на пътеписа. Авторът не осведомява за случая, за посещението си, а направо „въвежда“ в чувството и ни „държи в него“ до края на творбата. Докато в спомените си той все пак говори и за себе си, и за другаря си, и за онова, което се е случило с тях.

Затова съпоставените пасажии имат различно емоционално звучене, различна интонация, различни авторски гласове. Спокойният разказвач от мемоарите се заменя със силно впечатлителния съзерцател в пътеписа. Този съзерцател се сродява с повествователя в разказите. Защото и в пътеписа, и в разказите авторът е образ. Достатъчно е да се чуе гласът му, за да се повярва, че е налице художествено произведение.

Това налага да се спомене за „идейната натовареност“ на Константиновата композиция, за връзката ѝ с проблемите, които авторът поставя в творчеството си.

Избраната от писателя композиция му осигурява възможността да „разгърне“ идеята или чувството си в пределно широки мащаби. Тяхната защита в произведението се „възлага“ на един образ, който няма други художествени функции — това вече само по себе си говори колко важна е задачата на този образ, как писателят държи на нея. Композицията „поставя“ идеята и чувството в центъра на творбата. По този начин художествените внушения стават по-силни.

И така ходовете на създаването на образа са следните. Първата стъпка е превръщането на авторското чувство в образ на това чувство. Вследствие на него (но едновременно) промяната обхваща и автора. Той се превръща в носител на една образно създадена емоция, в съставка от художествената цялост, необходима за тази цялост. Появил се веднъж в творбата, той променя и характера на изложението. От достоверно то се превръща в белетристично изложение, в което житейската автентичност, макар да е налице, губи значението си. Ние усещаме присъствието на авторския образ, т. е. на твореца на възприеманата от нас действителност. С това и самата действителност схващаме като сътворена, нова, художествена.

Вече няма значение как ще се нарече произведението — разказ или пътепис. Последницата от появата на авторския образ е именно изравняването на пътеписа и разказа или по-точно — превръщането на пътеписа в разказ.

* * *

Вторият вид жанрово преливане в творчеството на Константин Константинов е доближаването на пътеписите до есетата. Пътеписни творби, в които белетристични белези не се появяват, почти без изключение клонят към есенстиката. Затова и последната книга на писателя — „Празници“ — е анотирана като „пътеписни есета“.

Причината за това преливане и тук е авторската личност. За да се докаже това, отново е необходимо да се вникне в съдържанието на самите произведения.

Пътеписите на Константинов може да се разделят тематично на три групи — пътеписи за природата, за селища и за художествени шедьоври. Но независимо от условните тематични различия и групировки всяка Константинова творба преследва една основна цел — не толкова да опише видяното, не да го изобрази нагледно, а да го осмисли, да го прецени. Писателят търси съдържанието на онова, което наблюдава, стреми се да издири смисъла му. Това

еднакво важи и за природата, и за селищата, и за художествените и исторически паметници.

Смисълът на природата според Константинов е в самата нея („Пирин“, „Скараманга“, „Родопи“, „Мадара“). Със своята мощ и безконечност тя прави излишни въпросите, издига се над тях. Природата е свят „сам за себе си“, недосягаем за съзерцаващите го хора. Такова чувство авторът изпитва и в Родопите, и на Пирин, и край гръцкото море. Да го внуши на читателя — това е основната му задача.

Художествената цел е същата дори и в пътеписи, в които се рисуват селища. Когато ги описва, Константинов се интересува най-вече от следите, които историята е оставила върху тях. За Константинов историята е не само събитията, които са се случили някога. Тя е „душата“ на селищата, тяхната благородна традиция и спомен. Следите от миналото свидетелствуват за едно вековно съществуване, през което са се редували епохи с различен дух и съдържание. Те са оставили отпечатък върху лицето на града, направили са го по-интересно, по-богато, по-съдържателно. Читателят трябва да почувствува тъкмо това съдържание в облика на всяко селище.

Творческата задача на писателя проличава още по-ясно в пътеписи, където рисува исторически и художествени паметници. Той надниква отвъд видимата красота, стреми се да покаже величието на онези, които са я създали. Творческият порив осмисля живота на хората. Творците са като заложици на човечеството — те доказват, че човек може и трябва да съществува, щом е способен да твори красота.

Във всички посочени случаи художествената задача на пътеписа — да посочи съдържанието и смисъла на изобразеното — може да се изпълни само чрез активното участие на автора. Тъкмо защото е човешко, духовно съдържание, то трябва да бъде почувствувано от една личност, да откликне в нечие съзнание. Художествената задача на творбата и з и с к в а авторовата изява, прави я необходима.

Целта, която Константинов преследва в пътеписите си, определя и друга особеност — в тях описанието не играе онази важна роля, която му се отрежда в пътеписния жанр. То отстъпва първенството си на размисъла, на авторовото отношение и преценка.

Това съвсем не означава, че Константинов се е отказал изобщо от описанието. То може да бъде обширно и подробно. Но независимо от обема си то е страничен момент в творбата. То отвежда към размисъла, служи на преценката. Обширно или лаконично, то е спомагателно. А ако е по-дълго, неговата описателност се разяжда „извътре“ — след няколко детайла веднага се преминава към размишления.

Типичен случай на пренебрегнато описание намираме в „Рилски манастир“. То е не разказ за едно пътуване, а размисъл за „най-великото и най-прекрасното, което е създал българският народ“¹. Почти в цялото произведение писателят размишлява — за оцелелия през вековете образ на рилския отшелник, за пълното единение между народ и личност, за величествената природа, която напълно съответствува на извършения подвиг, за изумителната архитектура с образци на самородно и съвършено изкуство; и най-вече за всеобщото желание — и на строителите, и на народа, който ги е поддържал — да се създаде нещо хубаво и българско. „Тук не е имало ангария, нито трудова повинност. Не е строила държава, а един народ, и то — поробен.“² Връх в едно народно изкуство, манастирът е връх и в масово духовно въздигане.

¹ К. Константинов. Празници. С., 1969. с. 12.

² Пак там, с. 13.

С намаляване ролята на описанието и с „настъплението“ на размисъла жанровата определеност на творбата се разклаща. Пътеписните белези отслабват. Вместо тях се засилват есеистичните. Те довеждат пътеписа до границата с другия жанр, като на места дори я прехвърлят. Читателят не толкова съзнава, колкото усеща промяната.

Така в тези Константинови пътеписи, в които не се забелязват белетристични черти, „вакуумът“ се запълва от есеистични. Константиновият пътепис е средище, в което се засичат различни жанрови тенденции с преобладаване на едната или на другата. Пътеписът приема други жанрови признаци, доближава се или до есеистиката, или до белетристиката.

Образец на жанрово сливане е една от най-силните творби на писателя — „Реквием“.

В нея намираме и разказ за едно пътуване (до гроба на Ана Ахматова), и размисъл, и литературно въображение. Чрез отделни свои признаци творбата граничи и с пътеписа, и с есето, и с разказа. Силата на писателя е в спойката на различните жанрови белези, в тяхното взаимно просмукване:

„... Най-отгоре плува хвърчащият равин на Шагал редом с княз Мишкин, отзад като черно знаме се вее шинелът на Акакий Акакиевич, а заедно с тях, в някакъв прозянчен облак, десетки познати лица и неща, всеки миг по-многобройни, които се носят над нас: един мозаичен евангелист от Исаакий и старата княгиня от „Дама Пика“ в своето кресло, и „невисокият стар човек в светлосива блуза“ на Гумилев, и шапката с траурни пера на „Непознатата“... и тоя припев, който не се чува, но изпълва пространството, ритмичен и натрапчив като махало, и злокобен: „Нощ, улица, фенер, аптека.“¹

Образите, които населяват въображението, съпровождат автора през целия път. Те се „намират“ с някои подробности от околния свят и въздействуват неотделимо — стихът на Блок звъни заедно с движението на колата, спира с нея и поема отново, след като тя потегля; края на пътуването — пристигането на гроба — е предаден в успоредица със завършката на земния път на поетесата; незалязващият северен ден над гроба се свързва с непомръкващото слънце над името на Ахматова. Писателят леко прескача от факта към образа, от действителния свят към литературното въображение. По този начин той рисува нещата в двоен план — в обикновения им вид и като части от друга действителност. Реалност и видение плътно се приближават. Създава се едно цяло, чиито части не могат да се покътят, колкото и неочаквано да изглеждат съчетани. Те са „родени“ в единство, а не прилепени. Художественият порив ги е подредил по местата им.

Това е така, защото и реещите се в съзнанието поетически мелодии, и размислите, и стиховете на Ахматова, и прещенката за тях се изживяват от автора еднакво дълбоко и силно. Само той осъществява художествената спойка между елементите на произведението, за която стана дума. Жанровата неопределеност на „Реквием“ е неговата сила, неговото художествено достойнство.

Причината за жанровата „неустойчивост“ на Константиновия пътепис се дължи на авторската личност. Тя или акцентира върху размисъла и доближава творбата към есето, или се превръща в образ и с това целият пътепис клони към разказа. И в двата случая пътеписът се оказва недостатъчен „да побере“ авторовата личност. Тя няма достатъчно пространство в пределите на този жанр и прибягва до друг жанров терен.

Веднага трябва да се наблегне — авторската личност е напълно достойна за важната роля, която ѝ се отрежда. Авторският образ пленява читателя със своята изтънчена чувствителност и задълбочена мисловност, с оригиналния

¹ К. Константинов. Празници. С., Бълг. писател, 1969, с. 89—90.

си начин на виждане, с хуманистичния си патос и благородство. Той би могъл да каже много на читателя и не би се страхувал да излезе „на светло“. Затова пътеписният жанр се оказва тесен за него. Възможностите, които той предлага, се изчерпват, преди авторската личност да е разгърнала изцяло вътрешното си богатство. Възниква естественият стремеж към нови жанрови форми, които да предлагат по-широко поле за авторска изява. Търсените форми са мемоарът и есето — появяват се „Път през годините“ и „Върхове“.

На пръв поглед „Път през годините“ като че оборва нашата мисъл. Още в предговора писателят набляга, че се е стремил „да забрави себе си“ и че събитията са по-важни от неговата лична съдба. Той се придържа към строга дискретност до последната част на мемоарите.

Но ако Константинов не изтъква своята биография, той не може да не изрази своята личност, своето отношение към онова, за което разказва. Така той се саморазкрива много по-ярко и много по-силно, отколкото ако говореше за живота си. Това кара някои изследователи да наричат спомените му „една чудесна характеристика на автора си“¹.

Може би тук трябва да се търси една от главните причини за глемеия успех на Константиновите мемоарни произведения — „Път през годините“ и няколко неща от „Празници“. Въпреки пренебрежението към своята лична съдба авторът разкри до голяма степен качествата на личността си. Те се превърнаха в качества на произведението и осигуриха успеха му сред читателите.

Авторската изява в мемоарните произведения на Константин Константинов може да се види от спомена му „Срещи“ в „Празници“. Писателят описва срещите и разговорите си с Иво Андрич, Иля Еренбург, Илия Бешков. В някои случаи разговорите се водят само между Андрич и Еренбург или между Еренбург и Бешков. Верен на стремежа си да не се самоизтъква, Константинов се нарича дори „непотребен“. Но читателят добре съзнава — ако присъствието на Константинов не е било усетено в изобразената случка в живота, тя е несъмнено необходима за нейното изображение в художествената творба. И далеч не само защото той е трябвало да я види, за да ни осведоми за нея. Свидетелят е нужен, за да открие вътрешния живот на външно незначителните случки. Съдържанието, романтичният полъх — всичко онова, което прави от случката художествен факт — се възприема като авторско чувстване, като отклик на една богата душевност. Само тя дава живот на изобразеното.

Все пак спомените са разказ за миналото. Те говорят за случки, събития, хора, които привличат вниманието ни преди самия автор. Това важи с еднаква сила и за мемоаристи, които искат да забравят себе си, и за такива, които дават преднина на собственото си „аз“. И най-субективният, и най-автобиографичният спомен наблягат преди всичко върху онова, за което разказват, и едва после върху разказвача. Следователно и мемоарът не може да осигури необходимата за автора територия.

Тази задача се изпълнява от есето. През целия си исторически развой, от Теофраст и Монтен до съвременните си видни представители, то остава постоянно в жанровата си същина — личен художествен размисъл. В есето авторският начин на мислене се възприема преди всичко друго. Непосредствено се наблюдава как една идея се оформя и утвърждава в съзнанието на твореца. Върху автора е насочена най-силна светлина. Всяка мисъл се възприема преди всичко като негова мисъл, т. е. като показател за самия него.

За разлика от разказа, а отчасти и от пътеписа и мемоара есето изисква и налага авторската изява. Да се разшири теренът на автор-

¹ П. Диневков. За Константин Константинов. Историческа съдба и съвременност. С., 1972. с. 285.

ската личност, това означава да се утвърждават жанровите белези на самото есе. Писателят има възможност да се разкрие в ът р е в рамките на жанра и няма нужда да ги разширява или прехвърля. В есето авторската личност не си „проправя място“ в произведението, като се съобразява с наложени ограничения, а, обратно, може да запълва пределно широкото пространство, което то ѝ предлага.

Ето защо есетата „Върхове“ са единствените жанрово „чисти“ произведения в цялото творчество на Константинов. Нещо повече — развитието на художника естествено води към тях. Това развитие — от разказа и пътеписа през мемоара към есето — е до известна степен търсене на подходяща форма за максимална изява на авторската личност.

В този смисъл може да се каже, че „Върхове“ са плод на едно дълго узряване, резултат от продължително развитие на автора. Има се пред вид не дългогодишното им обмисляне, а цялостният развой на художника от самото начало на творческия му път.

От това не следва, че „Върхове“ е най-значителната книга на писателя. И разказите, и мемоарите, и пътеписите има с какво да се състезават с тях, а и да ги надминават. Но „Върхове“ к о н д е н з и р а о т л и ч и т е л н о т о в твореца, тя е резултат от дългогодишно творческо „пътуване към себе си“.

* * *

От направения преглед на творчеството на Константин Константинов проличава, че във всички свои произведения, независимо от жанровата им принадлежност, авторът има една основна, определяща художествена задача — да изтъкне значението, човешкото и етично съдържание на онова, което възсъздава. В белетристиката, в пътеписите, в спомените и есетата хората и нещата изникват в светлината на една етична и хуманистична преценка. Чрез авторовото отношение към изобразеното се разкрива човешкият и естетически идеал на художника Константинов. Този идеал — колкото и да е рисковано да се характеризира с няколко думи — се състои във висша човешка нравственост, в една „чиста духовност“, за която писателят винаги бленува. Цялото творчество на Константин Константинов е в същност търсене на този идеал.

Стремежът на писателя към „чиста духовност“ има разнообразни причини. Сред тях на първо място трябва да се постави спарената обществена атмосфера, при която той твори. Константинов неведнъж говори за бруталността на своето време, за ония „вулгарни години“, които са погубили не един творец. Краят на 20-те и 30-те години са били неведнъж характеризирани като време на застоялост в някои среди на българския живот, когато духовното запустение е обхванало мнозина. Творец с духовна подкладка като Константинов не е могъл да остане безучастен към всичко това.

Следващата пряка причина за душевните стремления на писателя трябва да се търси в неговото домашно и литературно възпитание. Израсъл в културна семейна среда, той се пристрастява към две велики европейски литератури — руската и френската — чиито демократически естетически идеали той възприема.

Най-сетне необходимо е да се прибави неповторимата възвисеност на Константиновия приятелски кръг — групата на Димитър Подвързачов, Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Георги Райчев. За тях духовността е била над всичко. Тя е висшият идеал, към който Константинов и поколението му се стремят, за да направят живота по-хубав, цел и средство да се промени действителността. Срещу задушната атмосфера на своето време те са избрали само духовни оръжия.

Излишно е да се доказва, че тези оръжия не са достатъчни, че представата на тогавашните младежи е колкото чиста и вдъхновена, толкова и несъобразена с някои черти на реалния живот. Съвременната литературна наука вече даде своята преценка за някогашните младежки идеали: „Като търсят „чиста духовност“ — според израза на К. Константинов — и се стремят към възвишено и изтънчено изкуство, тези млади хора са склонни и да се отдръпват от талвега на живота, да се лутат в измислени психологически лабиринти.“¹ Духовното усъвършенствуване далеч не е единственият начин да се промени животът и неговото абсолютизиране може да създаде вредни илюзии. Важното е обаче, че разрешението на житейските проблеми в к л ю ч в а средствата на Константинов, макар да не се изчерпва с тях. Това дава възможност на писателя да каже своя истина за живота.

Главният носител на духовните възжеления в творчеството на К. Константинов е авторският образ. Да създаде една литературна творба, за Константинов означава да постави проблем, да ни накара да се замислим — нещо „да стане в нас самите“². А то ще стане, когато читателят почувствува съдържанието на изобразените явления, когато ги подложи на нравствена проверка. Авторският образ заставя читателя да извърши това. Той има задачата да „пренесе“ нравственото съдържание на явленията в художественото произведение. Затова авторската изява е безусловно необходима във всяка творба на Константин Константинов. Образът на писателя „прави“ от разказите белезистика, както писателското присъствие прави от „Път през годините“, „Върхове“ и „Празници“ художествени произведения. Ролята на автора е наложена от най-дълбоката същина на писателското творчество, от основната задача, която К. Константинов си поставя като художник. Авторският образ е главният и пряк носител на идеалите на твореца Константинов.

Затова и отличителните черти, породени в Константиновата проза от авторския образ, приемаме за напълно закономерни. Особеностите на героя, на композицията, на описанието, жанровите преливания — всичко това иде като последица от силната авторска изява. Всяка от тези особености отвежда към образа на автора и се обяснява с него. Налице е всестранна и последователна причинна зависимост, която говори за художествено единство, за цялостно творческо дело.

Авторската личност и духовните стремления, на които тя е носител в произведенията на Константинов, слагат своя отпечатък и върху езика.

Езикът на Константинов винаги е бил предмет на възхищение. И най-противоречивите преценки за този писател са единни в едно — Константинов е един от най-добрите стилисти в българската литература.

Но тъкмо това название, което обединява ценителите на писателя, не казва почти нищо за самия него. То не говори нищо за индивидуалните, отличителни особености на Константиновия език.

А и добър стилист не означава само „майстор на езика“. Езиковата прецизност е присъща (в различна степен) на огромна част от българските писатели. Не само тя и не главно тя отличава Константинов. В неговия език има нещо много по-значително от съзнателно търсена изрядност, от верен усет. Въпреки че са задължителни за всеки художник, те не правят художника. Езиковата точност, дори езиковото богатство все още нито създават, нито доказват литературното дарование. Майсторството на Константин Константинов трябва да се търси другаде.

¹ Ст. Каролов. Димчо Дебелянов. История на българската литература. Т. III. С., 1970. с. 877.

² К. Константинов. Път през годините. II част. С., 1962. с. 123.

В цялото си небелетристично творчество писателят рисува „чисти часове“, „върхове“ и „празници“. Разкривайки явления с голямо етично и човешко съдържание, той отмерва тяхната стойност. От друга страна, Константинов подчертава, че преценката, направена от него, не прибавя нищо към цената на самите явления. Нашият възторг пред тях има друго значение — той показва колко сме дорасли да възприемем великите неща, какво е съзнанието ни за тях.

Затова всяка дума, всяка фраза, дори най-суперлативната, за него е догване до личната мярка за великите неща. Тази лична мярка е откритие за автора. Овехтялата дума се обновява, защото авторът е стигнал до нея, изминавайки преди това дълъг път. Тя става негово лично откровение, той я изнамира, за да назове своето изградено сега становище. Това се отнася за всяка мярка, която Константинов дава на нещата, за всеки израз на възторг. Високите оценки, които писателят прави, въпреки че на места се повтарят, в повечето случаи не могат да раздразнят. Те са резултат от дълго зряла мисъл.

Оттук и основната особеност на езика на Константин Константинов, посочена от Николай Лилив: „Във всяка дума се чувства утвърденият писател, за когото тя е придобила своето истинско, дълбоко значение и не би могла да бъде заменена с никоя друга.“¹

Езиковите търсения на Константинов следват именно тази насока — да се намери думата, която не може да се замени с „никоя друга“. В такива случаи самата дума разкрива своята изначална сила. Художественото откривателство на Константинов е отново да сътвори старото значение на словото. Константиновите слова не толкова придобиват ново значение в контекста, колкото преоткриват старото си значение. Те звучат с цялата си изконна сила, сякаш неуязвими от продължителната си употреба. Както героите и случките в Константиновите произведения изглеждат нови, въпреки че подобни на тях срещаме всеки ден, така и думите достигат до читателя в своя изначален и все пак новооткрит смисъл. Всяко слово преминава през същите „подземни реки“ в творческото съзнание на писателя, през които минават и образите му. То носи нещо от творческите дълбочини, които е напуснало.

Следователно и в езика Константинов е все така духовен и пределно искрен. Това дава основание да се твърди, че духовността и авторското присъствие са не само особености на неговото творчество. Те са по-скоро основни начала, които намираме и в тематичните предпочитания, и в структурата на повествованието, и в жанровите особености, и в езика. Те изразяват художественото виждане на Константин Константинов, разкриват неговата творческа личност. Това художествено единство и тази последователност дават основание да се говори за стил при Константин Константинов.

В езика тези начала проличават най-бързо и най-ясно. Но те „носят“ в себе си цялото авторско виждане. Определението на Константинов като „най-добър стилист“ само въз основа на езика му взема пред вид само най-горния и най-лесно видим етаж от образната система. А въздействието на този етаж иде от цялата постройка, която лежи под него. В това е и силата на Константин Константинов като художник.

¹ Н. Лилиев. Константин Константинов. Приказки за тебе. Предговор. С., 1972. с. 5.