

ЗА ЕЗИКА НА КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Бистра Ганчева

Езикът на Константин Константинов винаги е бил предмет на възхищение. Всяка случайно отворена страница може да даде действителни основания за това. Писателят подхожда към словото и с благоговението на патриот, за когото езикът е „най-истинска и безсмъртна родина“¹, и с вдъхновението на талант, и с прилежанието на усърден труженик.

„Думата трябва да се уважава: тя е едновременно сечиво и самото изкуство“ (разр. а.)². Тази мисъл на Константинов много ясно очертава основната насока на неговите езикови художествени търсения. И на постиженията му. И най-противоречивите оценки за този писател са единодушни в едно — Константин Константинов е един от най-добрите стилисти в българската литература.

Но тъкмо това твърдение, което обединява ценителите на писателя, казва много малко за самия него. То не говори за индивидуалните, отличителни особености на неговия език.

А и „добър стилист“ не означава само „майстор на езика“. Езиковата прецизност е присъща (в различна степен) на огромно мнозинство 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 създават художника. Езиковата точност, дори езиковото богатство все още нито правят, нито доказват литературното дарование. Майсторството на Константин Константинов трябва да се търси другаде.

Още първата страница от спомените му „Път през годините“ предлага и ярка проява на неговото словотворчество. Сред многото неща, които в паметта се свързват с родния край, писателят споменава и „острия и сух дъх на мащерка, лъхнал неочаквано от напечените хълмове на Пелопонез, който изведнъж възпрява пред очите ти голите ридове на Балкана, дето същият мирис лее своята носталгична отрова“. Думата „отрова“, асоциираща с дъха на Балкана, служи да се изрази един от спомените за детството, известни — и от живота, и от литературата — като неуязвимо прекрасни за повечето хора. От отровата остава само привкусът на горчивина, характерен за носталгията, но това не само не унищожава, а още повече подсилва красотата на спомена. Прекият смисъл на думата служи да се внуши представа с точно противоположно емоционално значение.

¹ К. Константинов. Върхове. С., 1967. с. 7.

² К. Константинов. Бележки за днешната ни художествена проза. — Литературен фронт, бр. 6, 1954.

Но за да убеди читателя в новороденото словно съдържание, Константинов има нужда от всичко, което е казал преди това за носталгичния спомен. Без „лазурно-матовото сияние на Сините камъни“, без „кипналата екзотика на дълбоките дворове“, без „приглушения мълвеж на шурците“ не би се получило това плътно смислово-емоционално обкръжение, което да въздействува върху съдържанието на „отрова“. За да преосмисли само една дума, Константинов има нужда от контекст от половин страница.

Контекстът може да разшири рамките си почти до границите на произведението. В „Пътъом“ само след като е почувствувал настроението на цялата творба, читателят може да приеме езиковата находка в пассажа: „Коя бе тя? Познала ли бе и тя неизвестния, или тъжеше за някого, или гореше от неясен копнеж в тоя син час на априлския ден? Не е ли все едно?¹ (разр. м., Б. Г.). „Син час“ носи не по-малка словна изненада от „отрова“. „Час“ се свързва чрез „син“ с времето повече в смисъл на „пейзаж“, отколкото на „трайност“. А „син“ асоциира с „медальона от син емайл“, на който Венеция е уподобена, със „синкавите прозирни завеси“, които се спускат от небето, с цялата картина на града, възпроизведена преди това в пътеписа. Колкото и да са нови, оригинални сами по себе си, езиковите новости са и свързани помежду си, отекват една в друга. Сякаш произведението им сторва място, което без тях би останало празно.

Силата на Константинов като художник не се състои само в това да създаде една езикова новост и да я „постави“ в текста си. Неговото словотворческо изкуство се състои и в друго — той прави находката необходима съставка на речта. По самата си природа тази реч подготвя, дори предизвиква словните открития.

Това личи най-добре там, където те особено зачестяват. Ето такъв случай от пътеписа „Банско“: „Нощем, докато далеч на североизток повисне жълтият нащърбен месец, всичко наоколо се превръща в някакъв героичен сън. . . Тогава Пирин поглъща полето, света и пространството, за да се възправи единствен господар на вселената. . . От Предела до Еласица и от Юндола до Осоговските планини той изпълва със себе си въздуха, живота и времето на тоя кът от земята ни. Той е подчинил всичко — всяка сграда, всяка билка, всяка песен — тоя побратим на Балкана, хайдушкият Пирин. Че в преходността на земните дни той единичък остава безсмъртен и горд, жив символ на спомена и вярата в племето, неуязвим като вечността.“² Тропите заемат широка територия, преминават от едно изречение в друго. Одухотворяването се подчертава в „побратим“, за да се потвърди най-категорично в „безсмъртен и горд“, „жив“ символ. Безсмъртието на природата и участието на Пирин в историческото битие на народа ни — това е животът на планината, видян, почувствуван и художествено предаден от автора. Одухотворяването има за основа обобщаващата мисъл на твореца. Видял природата като живо същество, той докрай говори за нея като за „жива“. Всеки следващ троп поддържа създадената представа. Словесните находки се крепят една друга, налице е не струпване, а връзка между тях, не множество, а последователност.

Понякога одухотворяването обхваща цялото произведение — тогава най-добре проличава взаимната обусловеност между езиковите находки. Такъв пример предлага „Отвъд времето“.

Първите страници от това пътеписно есе са някак „подготвителни“ — незначителни подробности от пътуването, сведения за Шартр, снизходителни бележки за туристическите обекти. „Но уличката внезапно се чупи и разтваря

¹ К. Константинов. Избрани разкази и пътеписи. С., 1968. с. 352.

² Пак там, с. 309.

в огромен площад. И сред него някаква необикновена, невероятна грамада, пред която спираме унищожени: катедралата.¹ Истинският разказ започва едва сега. „В този миг става нещо фантазмагорично“ — всичко освен небето изчезва, катедралата изпълва целия хоризонт, статуите и фигурите по нея се раздвижват. Използувана е цяла поредица от глаголи, чрез които се „оживяват“ фигурите — „те вървяха“, „слизаха безшумно и бавно“, „пред нас... шестувахте... тоя народ“. Цялата картина е изградена върху това одухотворяване. То привършва със самото произведение — едва накрая фигурите „се прибират“ по местата си и сградата придобива реалните си очертания. Следва да се говори не за множество натрупани одухотворявания, а за едно одухотворяване, разгърнато се в цялото произведение. И тук като в „Банско“ то е израз на особения живот, който авторът съзира в художествения шедевър. Одухотворяването у Константинов — това е одухотворяващият авторски поглед, който придава живот на наблюдаваните явления.

Това обяснява и системността на отделните езикови находки — те се „поддържат“ и „просветват“ една в друга, но не възникват „в помощ“ една на друга — общата причина за тяхното възникване е авторското виждане.

Разбира се, не всички словесни открития се разгъват така широко в Константиновите произведения като одухотворяването в „Отвъд времето“ или „имат нужда“ от цялото произведение като „син час“. Някои от тях изпъкват единствено със самостоятелната си оригиналност. Но и те са не по-малко „обърнати навътре“ — към духовния свят на твореца.

Още епитетите могат да покажат това. В цитирания израз „необикновена, невероятна грамада, пред която спираме унищожени“, „необикновена“ се отнася пряко за „грамада“, а „невероятна“, макар да се подчинява граматически на същата дума, в същност се отнася за възприемащия, за затруднението му да обхване видяното, да го осмисли. „Невероятното“, т. е. това, което „не се допуска, че може да съществува“, е изправено пред наблюдателя и е толкова реално, че го „унищожава“. Лексикално „опроверган“, епитетът в същност е преосмислен — той „се извърща“ от обекта на наблюдение към наблюдателя.

Подобни примери могат да се посочат в изобилие от всяко произведение на Константинов. Неговият есенен пейзаж е „уморен“, тишината — „безпределна, лъчезарна, прозрачна“ или „светла и безначална“, зеленината — „буйна, чувствена и остра“, красотата на планината — „безстрастна, чужда и безсмъртна“, плясъкът на морето — „равен, безучастен, памтивековен“. Видяното се представя в неразривна връзка с виждането, асоциациите отвеждат към мисловността на възприемащия.

Такива са и много Константинови сравнения. Венецианската вечер е „нежна като усмивка“, ароматът на цигара прониква „като умора“, песента се носи „като съвсем интимна и пееща милувка“, мирисът на липите е като „дълбока, вълнуваща тръпка“.

Много характерни са финалите на „Пепел“ и „Една нощ“:

„Белият път се точеше безкрай и над него, над бягащата кола, над пялата земя висеше едно огромно и празно небе.“

„Небето беше ниско, безслънчево и студено и над този бездушен пейзаж бавно слизаше един мъртвороден ден.“

С мъртвородения ден в „Пепел“ започва сивото, безрадостно съществуване на героинята — без перспектива, без истински живот. Читателят вече знае това и възприема епитета като обобщение, с което не може да не се съгласи. А в „Една нощ“ „празно небе“ изразява не „празнотата“ на небето, а действителната, станала ясна за читателя опустошеност на главния герой. Подчинено граммати-

¹ К. Константинов. Празници. С., 1968. с. 40.

чески на „небе“, прилагателното не казва нищо за самото небе. То разкрива душевния свят на героя.

Понякога Константинов намира и странични пътища да изрази по-категорично отношението си чрез епитета: „Пред училището се издигаше старата историческа круша, на която са били бесени най-личните момци-бунтовници на Сливен и който бе отсечена по-късно за някакво варварско благоустройство.“¹ За тази историческа круша той пише три пъти — в един разказ („Любов“), в един пътепис („Сливен“ — от сборника „Нашата земя хубава!“) и в „Път през годините“. В разказа „поверява“ възмущението си на героинята, която произнася цял монолог, в пътеписа си посвещава на отсеченото дърво една носталгична фраза, а в спомените е „събрал“ в единствен епитет цялата си болка, непроболяла половин век. Епитетът се съчетава оригинално с определянето си. Исторически то навежда на мисълта за разрушение и с това още по-категорично отрича представата за „благоустройство“. Двете думи „се борят“ помежду си. Освен пряко изразената преценка читателят усеща и вещата ръка на художника, който извлича дори утаени пластове от съдържанието на думата, за да я направи по-богата по смисъл и по-активна по въздействие.

Тази езикова находка е оригинална и сама по себе си тя би направила впечатление и извън контекста си. Но вътре в него попада на мястото си, защото е точен и изчерпващ израз на авторовото възмущение от извършеното някога кощунство. Този епитет като всички цитирани досега е „двупосочен“ — той характеризира колкото извършеното деяние, толкова и автора, който го оценява.

Предпочитанията на Константинов могат да се разкрият дори „количествено“. Когато описва нагледно, той обикновено се задоволява с един епитет, а когато изразява отношението си, може да приложи три, четири, дори пет епитета към една дума, да ги придружи с по-разгърнато сравнение. Наслаждаването им не се чувства като претоварване, а като нюансиране, като задълбочаване и пълен израз на чувството. Множеството тропи или фигури, поставени на едно място, имат задача да обхванат всичко, което авторът вижда и оценява в едно явление. Затова изобилието почти никога не преминава в излишество.

Константинов, по негово собствено признание, е „пресявал“ много.² Той изхвърля не само излишните, а и непълноценните думи. Не пощадява дори предлози и съюзи, ако може без тях: „Обител — не пустиня; „Той трябваше да бърза — нему... бе отреден твърде къс жизнен път“; „още отдалеч кръглият циферблат предупреждава: време е!“ Константинов по начало не търпи „олекнали“ елементи в речта си.

Затова този толкова емоционален писател си служи така рядко с междуметията. Те нямат самостоятелно лексикално съдържание, затова и емоционалната им експресивност той предпочита да разтвори в синтактичната цялост, отколкото да я концентрира в една дума, която няма други функции.

Литературната наука вече е отбелязала, че „Константинов може да бъде лаконичен, пестелив в израза си, но това е лаконичност по отношение на украсата и риториката, а не пестеливост на багрите и нюансите“³. А нюансите са най-вече в отношението към нещата, в личното съдържание, което авторът влага в имената им.

Тук-там писателят е оставил и писмени свидетелства, как стига до необходимата дума. Такива са разгърнатите определения като „онава безсмъртно

¹ К. Константинов. Път през годините. С., 1966, с. 13.

² Л. Парпулова. С. Янев. Диалози с творци на българската култура. Константин Константинов. — Студентска трибуна, бр. 14 (554), 26 дек. 1967.

³ П. Динеков. За Константин Константинов. Историческа съдба и съвременност. С., 1972, с. 286.

нещо, без което няма живот и което се нарича със страшната и сладка дума — свобода“; тези загадъчни съществування, които са в същност онова, за което бе слушала да казват: народ“; „оная сложна мистерия, която се нарича живот“; „неговото име е едно единствено, което дори не е име, а символ и съдба: Апостолът“ (разр. а.). Или обратно: „Обител — ето най-вярната дума на този зелен лабиринт, извисен над земята, с неговите синкаво-мъгляви дебри, с далечните чуки, . . . обител — този църковен дом, изумителен като постройка и като белег на това, което го е сътворило някога — с неговите параклиси и скитове вдън скалите. . . със сумрачните калугерски фигури привечер по пейките, над които се изписва в този миг тънкият сребърен месец.“¹ Независимо дали мисълта се движи от понятието към съдържанието или обратно, читателят има пред себе си установяващия се, а не установения смисъл, процеса, а не резултата от търсенето. Такива разширени определения Константинов дава на думи от разряда на „свобода, съвест, дълг, чест, човешина“ — пределно широки понятия, които, за да направи свои ръководни принципи, той е трябвало да определи за себе си, да вложи в тях неповторим личен смисъл. Дори този смисъл да съвпада изцяло с речниковото значение на думата, Константинов не може да го „вземе“ от речника, а трябва сам да стигне до него.

Такова „придвижване“ към съдържанието на думата, чийто веществен белег са цитираните определения, има и друга причина. В цялото си творчество Константинов се занимава с „чисти часове“ в един живот, с велики личности, с високи „върхове“ в националната ни история. Възхищението ни пред тях според Константинов показва само едно — доколко сме дорасли да ги възприемем, в каква степен сме ги усвоили. Думите, с които той ги характеризира, са за него личното постижение на великите неща, мярката, в която те са осъзнати. Те са духовно откровение за писателя — затова са и езиково откритие.

В пътеписа „Отвъд времето“ раздвижените фигури по катедралата Константинов нарича „нещо фантазмагорично“, „грандиозна мистерия“. В същото време той решително заявява, че „живият живот бе тъкмо това необикновено народонаселение, сътворено от нечия гениална фантазия“, че „истинската действителност е този ведър тринадесети век, в който присъствуваме сега и ние“. Нещо повече — в тази толкова условна картина той нито веднъж не употребява уговорки от рода на „сякаш“, „като че ли“, „изглежда“. Това би значило да покаже нейната „недействителност“, а тъкмо това той се стреми да избегне. Желанието му е да изтъкне, че „фантазмагоричното“ е в същност най-реално. Причината за това е огромната стойност на художествения шедьовър. В сравнение с нея околният свят е толкова беден, че прилича на „лоша измислица“. Катедралата е „жив свят“, който не подлежи на преценка, а сам определя мярката за нещата от висотата на собствената си мярка. Следователно одухотворяването, което се разгръща в целия пътепис, изразява не само авторското зрение към нещата. То показва цялостното авторско светоотношение.

Целта на Константинов е да потопи и читателя в този „жив свят“, да го направи негов, както го е направил свой. И той е успял — само при такова „заселване“ може да се приеме странното оживяване на фигурите по катедралата. Оказва се, че „в същия миг“ читателят също е откъснат от реалната действителност и е отнесен в света на голямото изкуство, на „безплътната духовност“, на неуязвими от времето ценности. Това е и личният свят на автора — светът на творческите блянове, на съкровенията стремления, на спомените и съзерцанието. За тази „друга действителност“ Константинов говори в почти всяко свое небелетристично произведение. Тя получава различни имена — „държавата на всички човешки изкуства“, „една действителност безплътна и най-

¹ К. Константинов. Празници, с. 10—11.

истинска“, „единственото вярно убежище на клетото човешко сърце — безсмъртната човешка поезия“.

Когато наблюдава, припомня или размисля над някое непреходно явление — природа, художествен паметник, велико събитие, безсмъртна личност, — Константинов извлича ценностното му съдържание, откъсва го от всичко тленно и по този начин художествено го усвоява. Образът, който той създава от него, е и истински, дори „най-истински“, защото включва в себе си реално, при това непреходно съдържание; но той е и условен, дори въображаем, защото като всяко абстрактно извлечение не може да намери покритие в живота.

Затова и светът, „съставен“ от духовните образи на Константинов, е друг свят — дори да се съгласим с автора, че е по-действителен от действителния, трябва да приемем, че той не е действителният. Това е създаден от автора, личен творчески свят, към който той притегля своя читател. В този свят нещата имат друг облик, други съотношения, друга тежест — това се отразява и върху названията, които авторът ще им даде, върху словата, с които ще си служи, когато говори за тях.

Така могат да се обяснят някои специфични, постоянно повтарящи се лексикални преобразования на Константинов.

Той често казва „въображаем“ в смисъл на „най-истински“. За него старият Пловдив е „един невероятен свят, който всъщност е действителност“¹; клетото човешко съзнание... „приемаше всички невероятности, но като някаква абстрактна действителност“²; Левски е „сътворен от някаква гигантско въображение, в него действителността приема образа на измислица“³; подвигът на Паисий е толкова величав, че „безсилен да го приеме, нашият ум се спасява, като го прави фантастика“⁴. В тези и много подобни на тях случаи лексикалната промяна не е продиктувана от стремеж към езикова оригиналност. В Константиновия свят реално и фантастично наистина са в сложни, променливи отношения, могат да се противопоставят, да „воюват“ помежду си, дори да сменят местата си. В основата на тези странни отношения лежи непроменното авторово убеждение — великите неща са като създадени от творческа фантазия — т. е. техните образи се включват в авторовия „друг свят“, но тъкмо с принадлежността си към този свят те вече показват, че са „по-истински от истинските“. Лексикалното преосмисляне на „въображаем“ и „действителен“, „вероятен“ и „невероятен“ в същност е израз на едно голямо разместване, което Константинов прави въз основа на нравствената си преценка.

Същото разместване е между материалното и духовното. Както реалните неща са „невероятни“, така и физически осезаемите могат да станат „безплътни“ — дори ако са случки и хора: „В огромния парк на Валенцайновия замък... две фигури, обезпътнени от красотата, се преобразуваха всеки миг в музика, ритъм и нежност чрез безсмъртното човешко слово.“⁵ Фигурите са толкова красиви, че се обезпътняват — т. е. безплътността е крайната степен на красотата. „Обезпътнени“ се свързва с цяла поредица епитети — „безплътни“, „невесоми“, „сънна“, „прозрачни“, „лъчезарна“, — които Константинов така често употребява и които издават „физическата“ принадлежност на определящите си към света на духовното.

Обратно, невеществените неща могат да се „овеществяват“. Ето например как Константинов употребява епитета „гъст“ и производните от него думи:

¹ К. Константинов. Път през годините. С., 1966. с. 566.

² К. Константинов. Празници, с. 72.

³ К. Константинов. Върхове, с. 29.

⁴ Пак там, с. 18.

⁵ К. Константинов. Празници, с. 53.

„Гъста тегота се спускаше от потона; „едно гъсто синьо небе... висн над безпределната равнина“; „веднага зазвуча оня топъл, гъст, бавен глас“; „някаква предвечна горест, която се съгъства до безнадеждност“; „ароматът на липите сякаш пò се съгъсти“. Това са само няколко случая на особената осезаемост, която нещата придобиват в света на духовното. В този свят и мисълта може да „тежи“, и денят може да натежнява „от значителност, от смисъл и красота“, и нощта може да е „препълнена с мъчително щастие“; дори мълчанието може да е „тежко от някаква съгъстена, предвечна мисъл“. Или особеното насищане на атмосферата: „отвореният прозорец пиеше умиращото слънце“; „нощта беше като огромна безшумна река, която тече в небесното пространство“. Нематериалните неща приемат веществени признаци, материалните се освобождават от тях. Целта е една — съдържанието да се извлече от тленната си обвивка, но само да придобие своя плътност — не само да се осмисли и да се почувствува, но и да се усети.

Употребата на понятия за пространство и време дава на Константинов възможности за не по-малки словесни своеобразия. При него времето може да „отстъпва“, да „изпусне цяло столетие“; „времето е надникнало за миг тука и пленено от тая паметивековна красота, върнало се е назад, за да мине само по главната улица“¹; „О, тия готически катедрали... Вековете спират, победени, пред техните посивели стени... А петлето над кръста неспирно се върти на своя единствен крак — над света и над времето — и пее своята мъдра песен“²; в музиката на испанския език „се връщаха толкова отшумели векове“³. Мисълта, на която посочените фрази служат като „материална обвивка“ (Маркс), е тревожната авторова мисъл за могъществото на времето. Тя може да дава живот на цяло произведение, но тук се ограничава с по едно изречение и дори словосъчетание. Неизменна в същината си, тя се оформя винаги нова в новосъздадената връзка между думите.

„Часове ли бяха минали или години? Или един миг? Столетията се бяха стопили в една сънна действителност, дето нямаше никаква мярка за време.“ Към тази „сънна действителност“ спадат всички „безплътни“ и „невероятни“ Константинови видения. Поради голямата си стойност те са „извън времето и пространството“.

Това не значи, че са и извън живота. Великите хора са „пратеници от бъдеще време“, произведенията на изкуството са „запътени към утрешния ден“. Действителността „извън времето“ е в същност отправена към бъдещето. Тя е вечният еталон по пътя към „едно по-съвършено човечество“. За подобна концепция, която ясно сочи Константинов като последовател на Пенчо Славейков, може да се каже всичко, което досега е казано за неговия учител⁴ — тя може да бъде обвинена в неопределеност и абстрактност, но има необходими качества, за да бъде приета и от нашето време — истинност и перспектива.

*

Един от най-постоянните стремежи на Константинов е да даде точни имена на образите, населяващи неговия свят. Езиковите новости, които създава, изпълняват тъкмо тази задача. Словото на Константинов е точен еквивалент на духов-

¹ К. Константинов. Избрани разкази и пътеписи, с. 298.

² Пак там, с. 356.

³ К. Константинов. Празници. С., 1969. с. 68.

⁴ Ст. Каролев. Индивидуализмът на Пенчо Славейков. — В: Българската литературна критика за Пенчо Славейков. С., 1974. с. 282; Ст. Каролев. Естетическият спор Славейков — Вазов. — Литературна мисъл, 1974, кн. 5; П. Зарев. Личност и творческо светоотношение. — В: 100 години Пенчо Славейков, С., 1966. с. 19; М. Цанева. Поет на изстраданата животиност. — В: 100 години П. Славейков, с. 54.

ния образ на нещата. То е покритие на отмерена стойност, на установена същност, а не на видимост.

Ето как Константинов говори за Рилския манастир: И тоя народ. . . е издигнал една истинска крепост, за да запази безсмъртното, което носи в себе си — своята вяра и езика си. Една твърдина не за разрушения и зло, едно укрепление на обич, на мъдрост и на светлина. Един бастион на духа, единчък оцелял сред толкова някогашни крепости, градени за тленни неща и превърнати днес в прах.¹ Нито един от четирите синонима (крепост, твърдина, укрепление, бастион) не могат да изчерпят авторовото отношение дори с приложените към тях пояснения. Резултатът се постига едва в цялото — в съвкупността от фрази. Само чрез нея писателят може да обхване в пълнота националната същност.

Да даде име на едно явление за Константинов означава да вникне в него, да го изясни за себе си и за читателя. И обратно, да разкрие същността на нещо значи да намери и названието му. Много често това става не в една дума, а във фраза, дори в поредица от фрази.

Това от своя страна се отразява върху самите синтактични конструкции. Без да приемат формата на „дефиниция“, в тях все пак се чувства тенденцията да именуват, да назовават.

Затова понякога Константиновата фраза като цяло придобива качества, непритежавани от нито една от съставлящите я думи. „Той изпревари времето и в своя бавен път през вековете човечеството ще го намери някой ден, след едно или две столетия, на някой връх, дето той отдавна е пристигнал.“ Тази фраза прави впечатление с големия и смел скок на мисълта, с динамичната, разгърната асоциативност. В нея нито една дума не е употребена в преносен смисъл. Условността, образността се чувства едва в цялото, в оформената конструкция, в завършения израз на мисълта. Фразата не „дължи“ образността си на преносната употреба на съставките си, а им „дава“ нещо от собствената си образност.

Ролята на цялото може да се усети много ясно във фрази, състоящи се от близък лексикален материал. Например в „Седем часа заранта“ са употребени следните образни изречения:

„В изпъкналите очи лъсна бърз пламък“

„Светкавичен блясък озари съзнанието ѝ“

Смисловата близост между отделните думи стига до синонимност. Но тя би могла да бъде съзряна само при целенасочено наблюдение. Причината е, че се назовават различни психологически състояния. Смисловата дистанция между цялостите ликвидира лексикалната близост между съставките. Отделните думи не са название, а част от название, то се оформя чрез тях, но не се свежда до никоя от тях.

„Руан не е вече старият Руан“ — въздишаше някога Юго. Не зная. Може би. Ала в тая ранна юлска сутрин, когато безбройните звънарни се зоват, преварят и догонват в някаква лудешка оргия на звукове и лъчи; когато по всички корнизи на сивите сгради избухват пламъците на пъфнало мушкато и латинки; когато. . . на ъгъла се смеят сините фаянси и мятат зайчета по стените; когато в рамката на прозореца влиза изумителната бяла грамада на катедралата, опънала към слънцето всички свои стрели. . . Руан е отново градът-паметник, живата реликва на Франция, светлото лобно място на Орлеанската дева. . . Всеки ъгъл, всеки дом, всяка църква носи тайнствените йероглифи на отдавнашните векове. И в ле нивия

¹ К. Константинов. Празници, с. 13.

сън на тоя провинциален град странно звучи гласът на паракходна сирена, който се носи откъм кея.“¹

Целта на художника е много ясна — да покаже Руан като „паметник, като „жива реликва“. Изображението подготвя и обосновава употребата на тези думи — със старинния облик на града, с атмосферата на неподвижност и особена историческа „заседналост“. То води до тях и се включва в съдържанието им.

Толкова по-странно е на пръв поглед, че тъкмо в това описание Константинов е употребил толкова глаголи — би следвало да се очаква, че с тяхната динамика и действеност те биха внесли дисхармония в статичната картина. Но това не се получава — Константинов е могъл да преодолее опасността от ненужно раздвижване.

В същност нито един от изброените глаголи не показва „движение“ на предмета, за който се отнася. Те са употребени преносно. В „догонващите се“ звуци, в „смеещия се“ фаянс, в „избухналите“ багри на цветята има много динамика, но това е динамиката на авторската мисъл, на асоциациите, а не на описаните предмети, които остават неподвижни. Във всеки глагол просветва омото на твореца, който може да накара дори катедралата „да влезе“ в прозореца и да „опъне“ стрелите си към слънцето. Преносната употреба на глаголите отслабва предикативността им и функционално ги доближава до епитетите и сравненията. Така Константинов получава възможност да ги включи в една статична картина, която напълно заслужава направеното от него сравнение с „ленив сън“. Описанието „се справя“ с онези страни от съдържанието на думите, които не са необходими за изразената от него мисъл. Под „налягането“ на цялото всяко слово се обръща „с лице“ към тази мисъл, „задгърбвайки“ излишните елементи в себе си.

Така господството на фразата над думата, на пасажа над фразата — това е приоритетът на мисълта над израза. Константинов си служи с думите така, че предизвиква в тях функционални промени, необходими за художествената цел. От друга страна, с тези промени той разкрива в словото неподозирани смислови отсенки, обогатява възможностите му да се изяви и самостоятелно. Думата е за писателя наистина „и сечиво, и самото изкуство“ — той я прави инструмент за изпълнение на сложни задачи, а с това и самият инструмент придобива повече блясък.

*

Личното съдържание, което писателят влага в словото, се подчертава и от синтактичното своеобразие на неговата фраза.

Константинов има постоянното желание да набляга едва ли не върху всяка дума и затова често нахъсва плавното течение на речта: „Той си почиваше поприведен, облегнат на бастуна си, с панамата и самото. . . А малко пред него, спряла, за да го почака, полуобърната, тя, в тъмно облекло, с широка тъмна шапка, стройна, хубава, с мека, смътна усмивка, като жена от някое платно на Ренесанса. И тоя ден изведнъж се изпълни със светлина.“² Във второто изречение — не особено дълго, при това просто и дори безглаголно, Константинов поставя 11 запетай. Изглежда, че и глаголят е изпуснат със същата цел — авторът не би могъл да обособи подлога и сказуемото. Пък и наличието на главни и второстепенни части би внесло синтактично неравенство, а целта е всяка дума да се направи еднакво пълноценен носител на емоционалното

¹ К. Константинов. Избрани разкази и пътеписи, с. 358.

² К. Константинов. Път през годините. С., 1966. с. 169.

съдържание. Затова Константинов прибегва до синтактично преустройство, което да изравни или поне да намали разликата в относителното тегло на думите.

Обособяването има и други последици. С паузите „фонът“ около думата се разширява и така допълнително се набляга върху значението ѝ. В рамките на синтактичната цялост тя си очертава отделен терен, създава се максималната възможност да излезе напред, без да отслабнат връзките ѝ с цялото, на което тя принадлежи.

Раздвиженият ритъм по-ясно изразява и чувството на автора. Неговият глас стига „до самото ухо“ на читателя — нахъсан, развълнуван. Затова и следващото изречение започва със съединителен съюз „и“. То продължава вълненето с разликата, че пряко го назовава.

За да подчертае обособеността, Константинов прибегва дори до помощта на пунктуацията — често заменя запетаята с тире. Самостоятелността на думата се подчертава и с графически средства: „После гората ни поема — нагоре и все по-навътре — най-голямата и най-хубава гора — Доспатските Родопи.“ Всички второстепенни части са обособени. Те са и разместени, а приложенията дори са разделени от определящите си. Но това не внася нестройност. Напротив, при друг словоред някои от тях биха изbledнели. А авторът се стреми никой да не се изгуби в сянката на другите. Като разклаща ритъма на фразата, той осигурява плен капациет на въздействие на всяка нейна съставка.

Последна степен на обособяване предлагат случаите, когато обособената част образува самостоятелна синтактична единица: „Една слънчева мартенска сутрин. Спусната от небото като подарък.“¹ Второто изречение не е нищо друго освен обособена част, придобила пълна самостоятелност. За да я изравни с главната, авторът разделя изречението на две. Използувано е най-тежкото ударение, което може да се постави по синтактически път.

Целта навсякъде е една и съща. Обособяването в разнообразните си форми дава възможност на автора да разпреди синтактичните акценти, да степенува вниманието си върху думите, да вложи в тях онязи тежест, която сам желае. Те подчертават предпочитанията му, правят ги по-ясни и категорични. Личното начало тук се усеща не като присъствие, а като творческа воля, която „отнема“ от думата и ѝ „дава“ — и като смисъл, и като роля в изречението — толкова, колкото е необходимо за художествената идея.

Разбира се, всичко това става в рамките на обективните възможности, които българският език предлага. Константинов не се ограничава с общоприетото в езиковите форми, но се съобразява с позволеното — като позволеното за него не са правилата на нормативната граматика, а живите тенденции на езика, които той владее из основи.

Властната воля на словотвореца служи на авторската мисъл и се подчинява на езиковите закономерности. Единствено тях тя признава над себе си. Не е и нужно да ги прехвърля — майсторството на Константинов се състои в това, че осъзнава безкрайните възможности на езика и се проявява вътре в тях.

„В тоя горещ летен ден, когато из гъсто синьото небе изплуват бели облаци, . . . всичко тук, тия ливади с хиляди нацъфтели цветя — сини, жълти, бели, морави, — ококорени между високите полюшнати тревы; целият видим и невидим свят на хвърчащи, ползящи животинчета; сивите колони на буките, едва-едва поскърцащи от ветреца, разстлали своята слънчева дантела по пътеката, звънците на едрите кафяви крави, които пасат между клека по върховете; разпенените потоци по урвите; и това странно птиче, което се обажда като

¹ К. Константинов. Празници, с. 38.

човешки глас иззад пещерата на свети Ивана — всичко това диша, блести, цвърти, звънти, блика от неудържим земен благословен живот.¹

В тази дълга фраза Константинов е „събрал“ подлозите на една страна, а казуемите — на друга. И с това е постигнал много по-богат смисъл и по-голяма ритмическа динамика, отколкото ако всеки глагол беше отишъл при „своя“ подлог. Поредицата глаголи при цялото си разнообразие следва много ясна линия — с възторженото им изреждане и със смисловото им степенуване авторът внушава диханието на самата природа, силата на живота, радостното упоение от досега с естествената красота. От всички глаголи най-силно е наблегнато на последния — само той има пояснения и по право приема ударението върху себе си. И тъкмо неговото допълнение е думата „живот“. С тази дума кръгът се затваря, цялото се оформя. То подчертава идеята за живота в лексикалното съдържание на всяка от съставлящите го думи.

Подлозите пък, събрани в началото, имат същата задача, макар и с друга отсянка. С подробното им изреждане авторът убеждава, че, всичко това... блика от живот“. Неговият поглед обхваща всяка подробност и възприема вечното възраждане на цялата природа, за да го свърже — още в следващото изречение — с духовния живот на българския народ. Това още повече увеличава смисловата тежест на фразата, прибавя към съставките ѝ нещо от богатството и жизнеността на цялото. Благодарение на синтактичната конструкция Константинов е могъл да извлече от лексикалните единици повече от това, което те съдържат на пръв поглед.

С такава конструкция се повишава и ролята на интонацията. Раздвиженият ритъм и тук засилва „слуховото“ впечатление и приближава авторския глас до читателя. Мисълта в такова изречение не се съобщава — тя се споделя. Емоционалното въздействие става по-интензивно.

„Тая сивочервеникава изгоряла земя, това леко замъглено лазурно небе, тия лъчестости, леко плакнещи се вълни, които всеки миг менят отсенките си, от млечносинкаво, до тъмноиндигово, тия наредени една зад друга, в планове, пет-шест-седем планини, както са в древните икони, тая светла прозрачна тишина, в която всяка човешка реч е ненужна, потопила цялата твърд и вода — какво беше в същност всичко това, живот ли или една действителност отвъд живота, в която човек се чувства — най-сетне! — в своята истинска родина?“² Фразата е построена така, че да „доведе“ авторското вълнение в пълната му сила до читателя. Показателните местоимения, които започва всеки еднороден подлог, са като леки възклицания. Те „показват“ не подробности от пейзажа, а авторовото чувство. Надига се голяма емоционална вълна, на чийто гребен възторжено се задава въпросът — „каково беше... това?“ Синтактичното устройство е „поело задачата“ да изрази авторовата развълнуваност — тя „бликва“ във въпроса, след като появата ѝ е подготвена.

Само една страница след това, във фраза със съвсем същата конструкция, по повод други впечатления, авторът задава подобен въпрос: „Не беше ли всичко това миражно отражение на един незалязващ ден от сътворението?“ Константинов си служи с такъв тип фраза, когато изразява съкровена мисъл. Той разчита на такава фраза и съумява да изрази много от себе си чрез нея.

„Като че всичко, в което нацията бе изразила себе си живописно — поетичният свят на Никола Петров, цялото дело на Владимир Димитров-Майстора, кратковременното ярко, макар и нестройно творчество на Борис Коцев, сънно-иконните видения на Цанко Лавренов — всичко това е само предчувствие за тая стихия, която иде, носеща нечовешко въображение, неподози-

¹ К. Константинов. Празници, с. 12—13.

² К. Константинов. Път през годините, с. 616.

рани тонове и гами, изумителна композиция, непредвидимо и сякаш изключващо само себе си разнообразие — стихия, отприщана от този еднорък чудотворец, стиснал в своя автопортрет тънкото бастунче между нозете си, с бръсната глава и бледо лице, досъщ безпътен, като „посветените“ в Индия, с тоя далечен поглед, който вижда неща, завинаги отказани нам.¹

Цялата преценка, която Константинов прави на изкуството на Златю Бояджиев, се съдържа в тази фраза в пълнота. Благодарение на големия езиков обем мисълта прави широки странични завои, обхваща богат жизнен материал. Преди да я доведе до завършка, авторът я превежда през обширно поле. Вътре в нея той е създал смислова организация, носеща въпрос и отговор, напрежение и някакво разрешение. Сложната клонеста мисъл едва се „побира“ в изречението — не само изпълва, а и „изпъва“ езиковата си форма. Оказва се, че големият обем е необходим за още по-голямо съдържание.

Подобни наблюдения могат да се направят над много синтактично усложнени конструкции в Константиновото творчество. Изводът се повтаря — дългата фраза в произведенията на този писател се явява в момент на силно вълнение, възторжено съзерцание или на дълбок размисъл. Дори да се подозира френско влияние в нея, това не намалява оригиналността ѝ — вътре в езиковата система на Константинов тя е художествено функционална. Тя издържа мисловната тежест, без да се претоварва и побира емоционалното пълноводие, без да го разлива; остава стройна въпреки самостоятелността на „учащите си“.

Но и дългата фраза невинаги се оказва способна да побере всички притоци на авторовата мисъл. Тогава Константинов прибегва до по-разширени конструкции:

„Една фигура — снажна, масивна, изляна от метал и в същото време надарена с такава гъвкавост и пъргавина, каквато имат само жонгльорите. Лице на някогашен грансенбър, мургаво-матово, със сериозни, умни очи. Един кадифен баритон, който знае да модулира от най-доверителен шепот до гръмотевичен тътен, разтърсващ зрителната зала, един съвършен изговор, дето думите почти се материализират и с онова очарователно негово „р-р-р“, което не се забравя, докато човек е жив. Това са чертите на неговия външен образ, привличащ неотразимо всички, които имаха радостта да го видят.“² Целият пасаж в същност е разширен вариант на разгледаните по-горе фрази от типа на „всичко това... блика от живот“. Но тук всяка еднородна част е обрасла прекалено много със свои пояснения. Фразата се е разделила на повече изречения, но връзката между тях е по-силна, отколкото между обикновени съседни синтактични конструкции. Началото, общо за всички (една фигура, един глас, един изговор), и обобщението „всичко това“ подчертават изреждането, показва ги като части. Творецът разполага със синтактичния материал — така и присъствието му се усеща по-ясно.

Има и случаи, когато отделните изречения спокойно биха могли да се включат в една фраза и въпреки това Константинов ги е отделил: „Лазур и злато: гигантски медальон от син емайл във филигранна рамка. Надлъж по нея грамадни купчини портокали като наниз по шията на морето. И тая ослепителна завеса на слънцето, като розова усмивка на мозайката. И това пърхане на хиляди криле и потайният мължев на гълъбите от площада. И тоя мирис на лагуната, тръпчив и сладен, като хапеща целувка.“³ Само една глаголна форма би могла да преустрои целия пасаж в една фраза — тя не би била по-дълга от много

¹ К. Константинов. Празници, с. 85.

² К. Константинов. Път през годините. С., 1966, с. 544.

³ К. Константинов. Избрани ракази... с. 350.

други Константинови фрази. Не е само обемът, който е накарал писателя да избере такава синтактична форма.

Съществена особеност на именните изречения е, че назовават предметите и изтъкват „предимно съществуването на предмети или на техните признаци“¹. Различните имена, които им се дават (номинативни, називни, екзистенциални, битийни), наблягат все върху тази тяхна особеност. Те заковават впечатлението върху една даденост, която в момента не променя същината си.

Константин Константинов употребява именни изречения предимно в момент на съзерцание. А съзерцанието му, както многократно бе изтъквано, се свързва с представите за вечност. Той се стреми да подчертае тъкмо съществуването на непреходните неща, да изтъкне тяхната непроменност. С липсата на глаголно време именните изречения му помагат да ги обрисова „извън времето“. Затова и те като разгърнатите тропи се появяват по-често в пътеписите и зачестяват — заедно с разрастването на пътеписните тенденции — в разказите и есетата, дори в спомените (предимно втората част от „Път през годините“, където Константинов възкресява спомена за много свои пътувания из България и в чужбина).

(Понякога Константинов използва и странични средства да подсили именния характер на изречението — например частицата „ето“. Тази частица той използва, когато възкресява някогашни неща. Така започва разказът му за Сливен: „Ето го, заграден на запад и север от високи рътлини. . . той е застанал на границата между Стара планина и равнината. . . Той се е прострял без мярка, с тия високи дворища, с много празни места по кръстопътищата. . .“² Това не е днешният град, „днес всичко там е вече друго“, но някогашният Сливен е „най-истинският, поне за ония дни“. Такъв живее той в паметта на автора и по страниците на произведението, такъв оживява и в представите на читателя. С показателната частица „ето“ и със сегашното време авторът си служи като с доближаваща камера — довежда тогавашния Сливен до настоящето. Стремежът да се внуши трайният спомен се отпечатва и в граматическото време.)

Константинов далеч не е единственият автор, който намалява употребата на глаголи в описанията. Жанровата „разпределеност“ на частите на речта е много по-общо явление, с устойчиви особености, станали предмет и на езиковедски изследвания.³ Но това не значи, че Константинов „се подчинява“ на тенденцията. Той само я потвърждава, защото има свои основания да намали броя на глаголите. От своя страна тази езикова особеност на художествената проза показва своята устойчивост тъкмо защото непреднамерено се подкрепя от индивидуалните цели на различните художници.

*

Така и чрез пряко употребените думи, и чрез словесните новости, и чрез синтактичните своеобразия Константинов преследва една неизменна цел — да даде свои названия на нещата, — а заедно с това и своята преценка, отношение. Езикът е за него едно от средствата да изяви себе си — наред със сюжета, композицията, персонажа, жанровите особености, тематичните предпочитания, духовните стремления.

Личното съдържание, което Константинов влага в словото, не е признак на субективизъм — то е усвояване на обективното съдържание на явленията. Названията, дадени от автора, показват степента, в която той се е придвижил

¹ К. Попов. Съвременен български език. Синтаксис. С., 1974. с. 84.

² К. Константинов. Път през годините, с. 12—13.

³ Р. Мутафчиев. Статистически наблюдения върху стила на българската мемоарна литература от последното десетилетие на миналия век. — Изв. ИБЕ, кн. XIV, с. 54—56.

към това съдържание. Константиновите слова са мярката на самия автор по отношение на безкрайната същност на нещата.

За да постигне такава голяма художествена задача, Константинов се е въоръжил с цялото си огромно познание за езика, с любовта си към него, с фината си техника, с творческия си опит и с опита на онези, от които се е учил. Неговите названия са много разнообразни: по обем те се движат от отделна дума до дългата фраза или поредица от фрази; могат да бъдат поетично обогатени или неутрални; да са всеобщоупотребими или неочаквано оригинални. Условието, без което не може, е единствено — те трябва да изчерпват всичко, което авторът вижда или преценява в явлението. „Вълшебството“ на Константиновия език се дължи не на това, че е „украсен“, а на това, че е художествено пълноценен.

В този смисъл фигурите и тропите са точно толкова необходими на писателя, колкото са и всички останали думи. Той си служи не с онова, което е оригинално само по себе си, а с онова, което ще му послужи най-добре. Ето защо словните новости — лексикални, стилистични, синтактични — не са „поставени“ в Константиновата реч, а сякаш „никнат“ из нея. Не са „дошли отвън“ помощни средства, а идат от собствения езиков арсенал на писателя. Те обогатяват с красотата си българския език, но сами я дължат на Константиновия език.

Думата в Константиновото творчество определя значението си от по-голямата цялост, в която е включена — израз, фраза, дори цяло произведение. Някоя от тези цялости не се „свежда“ до думата, не ѝ се подчинява — но тъкмо защото тя е възлича в себе си с оглед собственото си оформяне, с оглед авторовата мисъл и чувство, тя служи и за нейна хранителна среда. Понякога смисловият натиск, който упражнява върху отделното слово, е толкова голям, че променя значението му изцяло. Но и когато го потвърждава, го създава отново.

Оттук и тази характерна особеност на езика на Константинов, посочена от Николай Лилиев: „Във всяка дума се чувства утвърденият писател, за когото тя е добила 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 такъв случай самата дума разкрива своята изначална сила. Художественото откривателство на Константинов е отново да сътвори значението на словото.

Налага се съпоставката с други белетристи. Иван Вазов наред с всички свои неизмерими творчески заслуги разшири в недостигнати и до днес размери обемното богатство на езика ни. Той въведе — от народните говори или измислени — скъпоценни слова, които и сега се употребяват. Тази традиция, наследена от Възраждането, продължават и наши съвременници. Константинов не върви по този път. Той рядко пуска в обръщение нови думи, служи си със създаденото вече богатство на езика. (В това отношение е даже уязвим. Думи като „променада“, „сюжестия“, „комерсант“, „динета“, които взема от френски, се усещат като натрапени чуждици и надали ще се употребяват често в езика ни.) Главното при Константинов е, че при него думите зазвучават с цялата си изконна сила, сякаш незасегнати от дългата си употреба. Както героите и случките в Константиновите разкази изглеждат нови, въпреки че подобни на тях срещаме всеки ден, така и думите стигат до читателя в своя изначален и все пак новооткрит смисъл. Всяко слово преминава същите „подземни реки“ в съзнанието на писателя, през които минават и образите му. То е едноклетъчна художествена находка, в която пулсира животът на цялото произведение.

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