

## СРЕД МЛАДАТА ПОЕЗИЯ

*Христо Стефанов*

Сега за младата поезия е като че ли по-лесно да се пише. Най-малко, защото самото ѝ съществуване е несъмнено. А беше време, когато — със или без основания — се спореше има ли млада поезия въобще. Две заглавия на критически статии, отделени почти с десетилетие, илюстрират добре тази атмосфера: „Иде ли смяна?“ (вж. Пламък, 1967, кн. 3) и „Поезията, която дълго ще наричаме „млада“ (вж. Литературен фронт, бр. 5, 1976).

Едва ли обаче причините за тревогата на критиката бяха еднакви. В средата на 60-те години се разиграваше творческата драма на т. нар. „втора априлска вълна“ (Нил Гилевич), попаднала в сянката на ярките си предшественици и извоювала с мъчителни, до време незабелязвани усилия поетическата си суверенност. Десетина години по-късно безпокоеше главно липсата на безспорни дебюти.

Сигурно нашата позиция на съвременници ни кара да надценяваме хронологически разлики, които от гледна точка на литературния историк ще са просто незабележими. Но факт е — в самия край на 60-те години се появиха първи стихосбирки като „Седмица“ (1968) на Иван Цанев и „Място за моето лице“ (1968) на Марин Колев, като „Късо пътуване“ (1969) на Екатерина Йосифова... — не претендирам за изчерпателност. Своеобразно подчерта ролята си на „граница“ 1970 г., шедро донесла появата на Калин Донков с „Априлски хълмове“, на Калина Ковачева с „Трябва да те има“, на Борислав Геронтиев с „Име на песен“...

С какво ще се запомни началото на следващото десетилетие? Освен противоречивия, но респектиращ с творческата си дързост дебют на Биньо Иванов — „До другата трева“ (1973) — в неговия актив можем да впишем няколко първи книги, каквито обикновено наричаме „обещаващи“: Неделя (1971) на Андрей Андреев, „Моментално фото“ (1972) на Виктор Самуилов и „Златните момичета“ (1972) на Рада Александрова, „Да повикаме шурците“ (1974) на Славчо Донков... Отделен въпрос е, че някои от авторите им оправдаха надеждите на критиката със следващите си стихосбирки, други — засега не, трети чакат втората си книга. Но при цялата еластичност на понятия като „ярък“ или „обещаващ“ дебют, колкото и субективно да е оцветена разликата между тях, прави впечатление, че през 1975 г. се открииха горе-долу толкова нови имена, колкото за четирите години преди това: Марин Георгиев със „Село“, Таньо Клисуров с „Южна гара“, Петър Борсуков с „Лоза на двора“, Иван Голев с „Бяла пеперуда“ и др. После дойдоха „Тежък характер“ (1976) на Миряна Башева и „Разчетен надпис“ (1976) на Георги Белев, „Вечерен тромпет“ (1977) на Борис Христов и „По пладне, някъде в началото“ (1977) на Георги Борисов, „Зимна птица“ (1978) на Янаки Петров и „Квартал Надежда“ (1978) на Александър Томов — без да споменавам още ред вдъхващи надежда стихосбирки, чиито автори ос-

тават пред „изпитанието на втората книга“, — за да допълнят представата ни за една неочаквано зряла поетическа смяна.

Не че слагам знак за равенство между всички изброени имена и заглавия. Колкото и спекулативни да са прибрзаните класации по стълбицата на временната йерархия, все пак има разлика между всепокоряващата яркост на „Вечерен тропет“ и очертаните, но „непопълнени“ профили на други дебютанти. Ала всички тези стихосбирки показват (повече или по-малко оформени) творчески индивидуалности. И макар да не смятам, че само те изпълват разтегливите граници на младата поезия, тяхната лирика ще бъде в центъра на настоящата статия. Но понеже ми се струва, че поетическият „взрив“ от последно време е израз на енергия, натрупвана през предишното десетилетие; че многогласието на дебютните стихосбирки — независимо от всички резерви към едно или друго в тях — „приключва“ определени развойни процеси и очертава насоки на нови търсения, трябва да се върнем малко назад.

## I

Запитаме ли се какви по-общии проблеми на младата поезия е обсъждала литературната критика от десетина години насам (нямам пред вид спорове около отделна книга), ще видим колко настойчиво се изясняваха понятия като „литературно поколение“ и „тиха лирика“. Може би понеже в тях рефлектират съществени черти на лирическата смяна и важни процеси в развитието на съвременната поезия.

Първ Пенчо Данчев посочи в теоретичен план разликата между два типа поетически поколения: такива, които се обединяват предимно по възрастов принцип и времето на появата им, и такива, за които са характерни „... идейно-тематичното и патосно фокусиране на творческата енергия“ (вж. Съвременни проблеми и автори С., 1973, с. 50). След него Михаил Неделчев посвети на същия въпрос цяла статия — „Поетическите поколения и най-младата лирика“, — като въз основа на богат литературно-исторически материал очевидно отричаше на първия тип „статута“ на поколение (вж. Критически страници. С., 1978, с. 185—201).

Не би имало смисъл да се връщаме към този проблем, ако потопеността ни в литературния процес не предизвикваше известна „аберация на зрението“. Нека поясня с пример: в края на 50-те години априлската генерация — по всеобщо мнение последното компактно поколение — се назоваваше „поколението на Башев, Левчев, Стефан Цанев“. Антологията „Поети на Април“, излязла в чест на двадесетгодишния му юбилей, съдържа стихове от около тридесетина поети... За някои от тях и аз считам, че са включени неоснователно, ала безспорно това ярко поетическо съзвездие не може да се сведе до три-четири, пък дори двойно-повече имена. И обратно — когато идващата смяна не е извисена от крупен социален прелом, не е обединена около един тематичен и стилос център, контурите ѝ се размиват, а новото, с което тя встъпва в литературата, се замъглява.

Нещо подобно се случи с „втората априлска вълна“. Началото ѝ обикновено се свързва с „Двадесета пролет“ (1959) на Матей Шопкин, поет, който е своего рода „мост“ между априлското поколение и нея. Последваха „Рожден ден“ (1961) на загиналия в разцвета на таланта си Христо Банковски, „Бригадирът и летният дъжд“ (1963) на Петър Василев, „Момиче с ябълка“ (1965) на Стойчо Стойчев, „Движение“ (1966) на Петко Братинев и „Поречие“ (1966) на Борис Вулжев, „Отвесни градове“ (1967) на Лъчезар Еленков и „Една усмивка ми е столица“ (1967) на Георги Константинов...

Творческият път на тези поети, които не от вчера са в отговорния сезон на зрелостта, изисква отделно разглеждане. Тук искам само да припомня как дълго (съзнателно пресилвам) те бяха възприемани като „дубликат“ на априлската генерация, лишен от яркостта на първооткривателството. А в същност още в романтичното бунтарство от първата книга на П. Братинев или в метафоричната дързост на Л. Еленков примерно можем да съзрем стремежа към интимно-личностно пречупване на значимите социални теми — недостатъчно подкрепен от адекватна поезика обаче. Да не говорим пък, че опоеизацията на делника и предметността в „Обятия“ (1966) и „Понеделник, вторник, сряда“ (1968) на Йордан Янков сякаш „предусещаха“ насоката на бъдещите търсения. Или че тогава се появи такъв своеобразен поет като Николай Кънчев (често еднотелно определян за „бяла врана“, под което някои, изглежда, разбират „черна овца“). В първата си книга „Присъствие“ (1965) той бе обърнат към нравствено-философската проблематика, третирана с лаконизма на притчата и иносказанието. Наистина в „Колкото синапеното зърно“ (1968) — неговата втора и засега последна стихосбирка — тези черти на поезиката му понякога водеха до енигматичност и прекомерно метафорично „пресоване“ на отделните мотиви, което лишава творбата от организираща идея (с изключение може би на „Проглас“, „Поетическо изкуство“, „Против отсъствието“ и няколко стихотворения още). Ала дори с неизведените си докрай не по своя вина търсения той също подготвяше пътя на идващата смяна.

С други думи, *процесът към разширяване на тематичния диапазон и угълбено нравствено-психологическо и философско третиране на социално значимата проблематика* (с който се свързват най-съществените черти на младата поезия) може отчетливо да бъде проследен и в развитието на „втората априлска вълна“: достатъчно е да сравним „Отвесни градове“ и „Нулев километър“ (1977), „Безкрайни мостове“ (1978) на Л. Еленков, „Движение“ и „Траектория“ (1974), „Предимство“ (1977) на П. Братинев примерно. Нещо повече, именно този процес определяше по същото време измененията в зрялата поезия на априлското поколение: при всичките си сходни черти, плод на ярка творческа индивидуалност, разликата между „Звездите са мои“ (1957), „Завинаги“ (1960) и например „Обсерватория“ (1967), „Рецитал“ (1967), „Стрелбище“ (1971) на Любомир Левчев е достатъчно явна.

Примерите не са доказателство, но и те, надявам се, показват, че става дума за главната тенденция в развитието на съвременната ни поезия като цяло. Навярно с нея се обяснява и настоящият етап в развоя на нашата лирика, когато равноправно съжителствуват различни проблемно-тематични, поетико-стилови и стилистични тенденции; когато неочаквано „възкръсват“ насоки, отдавна изживени или останали въобще неразвити в „закъсняло-ускореното“ противичане на литературния процес; когато диалектичната борба между тях не излъчва (поне засега) едно доминиращо направление. Въпросът, разбира се, е дискуссионен и достатъчно сложен, за да не може да се постави в рамките на тази статия другояче, освен като предположение.

Казаното дотук засяга състоянието на съвременната поезия в най-общ план. Иначе добре забележимото движение — след декларативността и схематизма на 50-те години — през остро публичистичното отреагиране на историческата промяна, дошла с Априлския пленум, към задълбочено нравствено-философско осмисляне на човешкото битие има естествено твърде разнообразни изяви (особено в поетико-стилов аспект), пречупено през творческата съдба на отделните поколения, през призмата на поетическите индивидуалности. Но да се смята то за „приоритет“ на една генерация, която по този начин се противопоставя и на „втората априлска вълна“, и косвено на самото априлско поколение — както става понякога, — ми се струва наивно. Та нали на същото „основание“ друг

път се твърди обратното — в младата поезия линейно гражданското въднение и пр.

Така, връщайки се към темата, стигаме до едно от проявленията на същия процес в края на миналото десетилетие — т. нар. „тиха лирика“. С тази литературоведска метафора, както е известно, Пенчо Данчев характеризира тогава стиховете на Иван Цанев, Калин Донков и др. Трябва да си припомним, че качественият скок в развитието им с „Неделен земетръс“ (1973) и „Внезапна възраст“ (1974) тепърва предстоеше, за да си обясним някак си странната констатация за „... притъпено чувство към идейно-нравствените и психологическите черти на съвременния живот...“ (цит. съч., с. 76) у критика, който в същата студия точно и проникателно бе отбелязал: „В поезията на най-добрите от днешните млади при подхода им към обществената проблематика има някаква упорита съсредоточеност, строги преценки на собствените нравствени устои и сили, воля самият ти, като личност, да бъдеш правдив, честен, твърд. Реализмът на светоотношението е поизместил разпалената романтика. Днешните млади, когато разработват граждански и нравствени теми, повече от предходниците проявяват склонност към реалистични преценки, те са по-аналитични. Истините за живота, за хората в техните стихове правят впечатление на изстрадани трудни истини — истини, станали тяхно, лично съкровено достойние“ (цит. съч., с. 82).

Разбира се, Пенчо Данчев сравняваше стиховете на младите с първите изяви на предходниците им от априлското поколение — не с лириката, която те творяха в края на 60-те години, — иначе несъмнено би открил и нещо сходно в търсенето на „изстрадани трудни истини“. Ала изразът „тиха лирика“, с който той обозначи зараждащото се, тогава реално противоречиво явление, постепенно стана — не по негова вина безспорно — „притча во езицех“, към него априорно се прибавяше знак „минус“ или „плюс“, без да се отчита развитието на младата поезия. Един синтетичен поглед върху творчеството на Иван Цанев, Калин Донков, Марин Колев, Петър Анастасов, Екатерина Йосифова, Калина Ковачева, Борислав Геронтиев — нямам възможност дори да изброя всички — ще ни открие, предполагам, някои същностни черти на „тихата лирика“.

Ако се вгледаме внимателно, ще установим с изненада може би, че тематичният диапазон на „тихата лирика“ — взета като цяло, а дори и в лицето на най-ярките ѝ представители — е доста широк: в него намират място и класическата за поезията ни патриотична тема, и преклонението пред героиката на борбите на нашия народ, и тревогата за съдбата на света и човечеството в този век „със Хиросима във петата“ (Ив. Цанев), и размисъла за дълга на изкуството, и любовната тематика. ... Надали някой би могъл в това отношение да открие разлика с цялостния тематичен спектър на съвременната ни поезия.

Тогава дали своеобразието ѝ не се крие в подчертания стремеж към нравствено-философска трактовка на проблематиката? Безспорно — тук се докосваме до една физиономична черта, обединяваща тези самобитни лирици, макар че — както вече подчертах — става дума за тенденция, която определя посоката на развойния лирически процес. Ала у поетите, за които говорим, същият стремеж бе силно изявен още от самото начало на творческия им път, което го превърна в най-съществен белег на тяхното лирическо светоусещане.

Особено явно личи това в стиховете на Иван Цанев, който с „Телеграма“ (1977) сякаш затвори един цикъл в своето развитие. Преплиташите се тематични пластове в лириката му се обединяват от желанието да се открият първоустоите на човешкото съществуване (в морално-философски аспект) в привидното безличие на делника; да се намери път за съпричастие с кардиналните проблеми на епохата и подвига на героите, който неизбежно минава през нравствения максимализъм и самовзискателност;

Сега лежите заедно в пръстта:  
 събра ви тук една прегръдка братска.  
 Бърборковците, алчните глупци и подлещите  
 едва ли някога ще разберат,  
 че не загинахте край оня дол, на оня ръг,  
 за да живеят те самодоводни, сити;  
 че сладък е, ако е честен хлябът,  
 че и животът подвиг е — ако е чист. (курс. м., X. С.)  
 („Братска могила“)

В сравнение с него Калин Донков — имам пред вид освен „Внезапна възраст“ и „Риза за ближния“ (1977) — е някак по-„разпилян“, потопен в пьстротата на ежедневието, без да я филтрира с оглед на тематичните си предпочитания. Неговият виртуозен стих съчетава пластиката на пейзажната импресия с психологизма на самоанализа, ритъма на градското всекидневие — с прикрито мажорните или елегични интонации. Конкретен и приземен, отбягващ съблазънта на философските медитации, поетът обаче със завидна настойчивост търси в калейдоскопа на живота измененията на тихата, непатетична *правствена активност*:

И позволил за първи път  
 да го познаем,  
 изглежда по-добър светът.  
 И обитаем.

Светът, сърцата ни пробол,  
 незащитени.  
 Стопи се в него като сол!  
 И го променяй. . .

(„Като сол“)

Тези бегли шрихи целят само да подчертаят общото в облика на иначе толкова различните поети, което можем да открием и в „грапавата“ лирика на Марин Колев — „Мигли от светлина“ (1975), „И цялото бъдеше“ (1978); тя е далеч от изязната мелодичност на К. Донков или от класически съразмерния стих на Ив. Цанев, поетиката му е подчертано своеобразна, но се сближава с тях по активната съпричастност с парливите въпроси на съвременето, по желанието да открие как повелите на големия свят резонират в микрокосмоса на личността. Същото ще открием и в сполучливите творби от „Тройно огледало“ (1974) и „Площад на хълма“ (1977) на Петър Анастасов, изведено с простотата на поетическа формула: „Прекрасно е човек да си припомни, че още е човек, а не човече. . .“ („Приятел“). Категоричната нравствено-философска съсредоточеност внася нови нюанси и в трактовката на такава традиционна тема като патриотическата — забележимо например в „Обреден хляб“ (1974) на Борислав Геронтиев, в някои ярки стихотворения на Биньо Иванов („Вятър иде и аз те обичам“). Специално у него е много интересно и съчетанието на дръзкото асоциативно мислене и метафоричност с фолклорните наеви, когато обаче смелата игра на асоциите не стига до алогизъм и самоцелни образни натрупвания.

И поетесите, които по навик търсим под „сянката на Багряна“, носят тази характерна черта на поколението си. Показателно е например творческото развитие на Калина Ковачева, „скрито“ в седемте години, разделящи първата ѝ книга от „Бюлетин за времето“ (1977): от поетизацията на езически пълнокръвното любовно чувство до драматизма на нравствено-психологическите прозрения, които раждат горчивата ирония като броня на една уязвима душевност. Не по-малко подчертано бе това във втората стихосбирка на Екатерина Йоси-

фова „Нощем иде вятър“ (1972) с доминиращия мотив за равностетката у човека, изправян всеки ден пред своята съвест:

Аз, умееща да лъжа, да се моля и да се спасявам,  
своята душа разпръснала, преди да я познавам,  
за душата на дървото питам, на водата  
и на кучето душата.  
Да зарежа като рака бронята си още не умея,  
а ако излъжа пак — ще онемая.

(„Аз, умееща“)

Разбира се, нямам амбицията да обрисувам в няколко страници профила на поколението, привличало неведнъж вниманието на критиката (вж. например студията на Здравко Чолаков в Дебютната вълна. С., 1974). Нито виждам смисъл да се спори за общественно-историческата му обусловеност. В доклада си пред Третата национална конференция на младите литературни творци акад. Пантелей Зарев подчерта: „В един момент, когато развитието на нашето общество настоячиво поставя на преден план въпроса за развитието и обогатяването на отделната личност, в младата лирика категорично доминира нравствено-естетическата извисеност с акцента върху морално-философската проблематика. А това е безспорно свидетелство за дълбоко и вътрешно съпричастно отношение към проблемите на съвременността. Нека отбележим, че понякога зад т. нар. „тиха лирика“ с нейната привидна успокоеност се крие една извисена духовност и нравствено-етичен максимализъм“ (вж. Литературен фронт, бр. 48, 1977).

Но понеже ме интересува с какво „тихата лирика“ подготви дебютния взрив от последните две-три години и предопредели „параметрите“ му, трябва да се спрем — съвсем конспективно и обобщаващо — на поетико-стиловото ѝ своеобразие.

Често наричана и „поезия на делника“, тя в същност прие като основен принцип на поетиката си опоетизацията на ежедневието. Затова „уроците“ от предметната лирика на Далчев, от пейзажната пластика на Иван Давидков или Петър Караангов (многократно отбелязвани) бяха скрито преосмислени: строгият предметен рисунък неусетно се прехвърляше в метафорично-символна плоскост, отделни природни и битово-вещни реалии се извисяваха до ролята на *устойчив символ* — не само в рамките на стихотворението, а и в цялото творчество на автора си (Иван Цаневата „пчела“, „ябълките“ на Екатерина Йосифова и др.). Тя създаде „свой“ поетически речник, в който заимстваното от разговорната реч — без обаче никога да черпи от просторечието, прозаизма, жаргона — се „транспонираше“ в гамата на конвенционално-поетическата лексика; култивира особена елегично-медитативна интонация, подкрепяна от предпочитанието към определена ритмика. (В това отношение отчасти изключение е Калин Донков.) Най-сетне органически ѝ бяха чужди хуморът, иронията — като израз на цялостно светоотношение, — гротеската (тук пък изключения донякъде са Екатерина Йосифова, Биньо Иванов). И именно по линията на тази поетика протича според мен разграничението между „тихата лирика“ и младата поезия.

## II

В същност приемствено-развойната ситуация е по-сложна. Сред поетите, появили се след 1975 г., можем да открием и някои, които продължават същата поетико-стилова насока, издигайки я до качествено ново равнище (Борис Христов). Но ще срещнем и тенденции, които, макар още неоформени, са в опози-

ция спрямо нея. Може би причината е в естественото „износване“ на всяка зряла поетика — отбелязано и в споменатия доклад на акад. Пантелей Зарев: „Заедно с това не можем да не отбележим, че „тихата лирика“ създаде и една неплодотворна лирическа инерция. Хубавите постижения на по-талантливите ѝ представители не могат да скрият факта, че редица млади творци сами заглушават своя глас, превръщат в банални стереотипи художествените открития на по-талантливите и по-непосредствените си съвременници. Така се създаде един немалък поток от действително „тиха“, че и сива лирика, лишена от съдбовна съпричастност и лирично проникновение. За своята безпомощност тази лирика често пъти търси прикритие зад перифразата и повторенията, зад екстравагантната метафоричност“ (вж. Литературен фронт, бр. 48, 1977).

Такава „инфляция“ на дадена поетико-стилова насока — за което талантливите ѝ първосъздатели нямат никаква вина — е сигурен признак, че на арената на лириката ще се появи и нейното диалектическо отрицание. Рисковано е това да се свързва с оформянето на ново поколение; пък и развойният литературен процес не познава точно очертани граници, обикновено в такъв момент зрялата вече насока дава естетически най-пълноценните си плодове. Както същевременно у някои автори протича „срещата“ на различните тенденции (нещо подобно се забелязва например в „Бюлетин за времето“ на Калина Ковачева).

Струва ми се, че сред младата поезия можем да видим достатъчно проявления на споменатите процеси. Затова ще се опитам да прихристам профилите на неколцина от лириците, дебютирали в последните две-три години.

Един от тях е Марин Георгиев. Неговата стихосбирка „Село“ (1975) сякаш още със заглавието си определя своята принадлежност към даден тематично-проблемен и емоционален регистър, където връщането към спомена за детството, за хармоничното селско житие-битие, е източник на носталгична лирическа нега и нескрит моралистичен патос.

Но подобно впечатление е измамно: у Марин Георгиев светът на селото (и на детството) е подчертано условен, някак безплътен. Той щедро дава сюжети и мотиви, отделни битови и природни детайли, ала в същност е само обемен символ — както неговите реалии в стиховете постоянно гравитират от пластично-изобразителните към метафорично-алегоричните си функции — на света, на битието, чинто „предвечни въпроси“ властно привличат поета.

Понякога това го води до реминисценции от Яворов, като например: „Какво е нашият живот? — Усилия над пустотата, / усилия над пропастта. / Които искаха да я прескочат — паднаха във нея. / Които нищо не посмяха — изляха на брега. / И — майко, ти, която ме роди, / не си помислила, че аз за всичко туй ще мисля“ („Ношем“).

Впрочем школуването у автора на „Безсънници“ и „Прозрения“ не е просто указание за лирическите предпочитания на Марин Георгиев. То е и начинът, по който той се опитва — засега неуспешно — да преодолее някои черти от поетиката на „тихата лирика“, влизащи в разрез със собствените му проблемни търсения. Казано обобщено и малко неточно, там често отделното стихотворение се „центрира“ около един основен образ-символ, като по този начин се превръща в разгърнато иносказание — понякога директно разшифровано в поантата. И Марин Георгиев има сполучливи творби от същия тип: „Вода“, „Три кончета“, „Вит“, „Двор“ и др. Ала когато той се опитва да навлезе в диалектическата противоречивост на определен нравствено-философски проблем, да предаде драматичната му антиномичност — а такива са най-хубавите стихотворения в „Село“ — идва необходимостта от по-друга поетика.

А Марин Георгиев е поет с подчертано мисловна нагласа: неслучайно в лириката му централно място заемат проблеми като времето и човека в него („Двор“, „Ношем“, „Покой“), предопределеността на нашите срещи-раздели,

разкъсването на кръвните връзки („Училище“, „Любов“), диалектиката на развитието, свободата в нравствено-екзистенциален план (нямам пред вид непромисленото и псевдоафористично едноименно стихотворение, а например „Балада“), преображенията на изконно българското. . . Той е поет с предразположение към драматизма на естествените житейски антиномии — дори в любовта вижда не друго, а болката на майките, от които тя откъсва синовете им („Любов“). Но целия този кръг от нравствено-философски проблеми поетът се стреми да разреши, привличайки не само личностния, а и родовия, колективен опит — оттук според мен и обобщено-условната трактовка на селото в творчеството му.

Може би най-ярко пролича това в поемата „Памет“ (сп. „Съвременник“, 1978, кн. 1) — своеобразно възкресение на отминалия свят, в което има и синовна обич, и вина, ала над всичко доминира желанието да се разкъса кръговратът на тленното, за да остане непреходното, оцелялото през времето:

На хълма — там ще се изправа.  
И ще целуна неговата пръст корава.  
И може би така ще ви измоля.  
И всички ще излезете пред мен.  
Елате, мъртви, и елате, живи! Здрави, болни. . .  
Елате всички да се съберем!  
Като месал моравата зелена ще опънем —  
от корените — чак до небесата.  
И светлини, и облаци, и мрак от вековете тъмен —  
ще смесим всичко. Ще седне като познати.  
И цялата земя ще бъде нашата трапеза —  
нали столетия я храним да ни храни.  
Тя трябва да разтвори черната си бездна,  
тя трябва да ни върне насъбраното.  
И ще се вгледате във мен тогава.  
И вие в мен, и аз във вас ще се позная.  
Напук на време и забравя,  
ще се постигне с нас безкрая.

Други, неочаквано различни — но също представляващи доразвитие и обогатяване на т. нар. „селска“ линия в поезията ни — преображения на рустикалната лирика срещаме в „Лоза на двора“ (1975) на Петър Боруков. На пръв поглед той е много по-живописен, майстор на лирическия пейзаж, на точните ескизи из делника, в които неусетно се прокрадват изповедни нотки:

Като на длан се вижда всичко, за което  
прилага думата обичам. . . С друго име  
наричам вятъра, да, този вятър, който  
е скрит в тревата, който е подал глава  
и тръгнал по пътеката на среща с мен.

— — —  
В угаснал, отминаващ фар, в крайпътна капка  
се движи видимият образ на родината.  
И пак — усещане за тишина и вечност.

(„С друго име“)

Или:

Подземни граждани. На талпите седят и пушат.  
Като за снимка наредени — „шраква“ слънчев лъч.  
Нехаен вдъхач лови вода и предполага:  
подземни граждани, ще доживеят и до подвиг.

(„Подземни граждани“)

Тези и още ред стихотворения в „Лоза на двора“ показват уменията на поета да възплъщава своите граждански, патриотични и хуманни възгледи в жив, сякаш осезаем и триизмерен художествен свят. Те са в дискретна опозиция спрямо опоезизирането на делника; не неговия скрит висш смисъл, до който се стига по стъпалата на разгърнатата алегория, търси поетът, а неподправената красота — духовна и предметна, — озаряваща ежедневието. Затова и творбите му са търсено фрагментарни в композиционно отношение, стихът — по-разговорен, понякога умишлено „спънат“ със звукоподражания, вметнати изрази или канцеларизми като: „Да предположим, че в това движение / първична красота и сила има“ („По съмнало“ — курс. м.).

Най-самобитни според мен са някои стихотворения — „Изненада“, „Деца“, „Януарски ледозвън“, „Шега“, „Събитие“, — в които поетът пресъздава наивизма и одухотвореността, присъщи на детското — и фолклорно-приказното — светосъсещане. Понякога то ни поразява със свежестта на възприятията („Януарски ледозвън“), друг път стига до гротеската, до „карнавалното“ нарушение на естествените пропорции („Шега“, „Събитие“). С това, струва ми се, Петър Боруков — а сходни търсения имаше и у Биньо Иванов — загатва нови насоки в развитието на „селската“ лирика. И у него липсва споменено-носталгичното възкресяване на отминалото, моралистичната отговорност на съпоставката „тогава — сега“ (един подход, дал богати плодове в нашата поезия); той се вживява непосредствено в народностно-фолклорното, стремежи се да съхрани целостта му като световъзприятие. Същата тенденция роди в живописата наивистите, в прозата — постиженията на Радичков, Георги Алексиев и др. Но тук стигаме до въпрос, който изисква много по-широк литературен и изкуствоведски контекст; в рамките на настоящата статия искам само да подчертая, че и у Петър Боруков можем да открием едновременно привличане-оттласкване от „тихата лирика“, приемането на едни и трансформацията на други страни от нейната поетика.

Както и у Таньо Клисуров. Стихосбирката му „Южна гара“ (1975) е далеч от тематичния и житейски периметър на „селската“ лирика, тя ни въвежда — на места фактографски точно — в провинциалния градски бит, с малките му човешки драми и ежедневни „събития“. Таньо Клисуров демонстративно подчертава делничността на своя поетически свят — „Обикновен е моят ден. . .“, първият стих на „Ден“ би могъл да бъде мотото на цялата книга, — упорито търси определено „непоетични“ моменти и жизнени ситуации, за да ги осмисли в нравствено-етичен аспект. Неговата лирика е нескрито автобиографична — в онзи условен смисъл, в който това понятие е приложимо към поезията: дори подредбата на стихотворенията като че ли оформя един естествен цикъл на развитие у лирическият герой — от детството, сега съхранен в спомена („Детство“), през първите докосвания до зрелостта („Вечерна гимназия“, „Горещ асфалт, горещо слънце. . .“) и първите любовни трепети, до радостта на бащинството („Пиян от сладката надежда. . .“ с великолепия финал: „Дано светът да помни дълго / кога се е родил. . . баща!“) и тревожните размисли, че децата ни растат сити и охолно, ала разделени от нас („През детството за колело мечтах. . .“, „Далеч от нас децата ни растат. . .“).

Разбира се, преувеличавам, но единствено с цел да изтъкна нещо съществено в поетическия му облик. Ето защо Таньо Клисуров според мен е най-плътено в линията на „тихата лирика“, най-близо до поетиката ѝ. У него ще срещнем и типичното стихотворение-метафора — „Южна гара“, неслучайно дало заглавие на стихосбирката, — и типичната ѝ елегична интонация, и търсенето на такъв детайл, който би се възвисил до обобщението на символа. . . Всичко това обаче невинно се съчетава органично с неговия „веризъм“, с точните предметни очертания на всекидневния бит, с внушението за автентичност, което излъчват най-

хубавите му творби. И нерядко той сякаш не се доверява на изобразеното, иска да подчертае обективно съдържащата се в него идея на всяка цена — даже с цената на претенциозно „дълбокомислен“ поант, както във „Вечерна гимназия“ или „Литературно четене на село“ например. А по моему най-силната страна от дарованието на Таньо Клисуров е именно в умението му да улавя такива „късове от живота“, които „сами“ са наситени със значимо нравствено-хуманно съдържание. И да ги подчинява на своята поетическа визия максимално дискретно, почти неуловимо — примерно, както в „Горещ асфалт, горещо слънце...“, което започва почти „фотографски“ и само с едно сравнение загатва движението от пластично-изобразителния към смислово-обобщителния план:

Горещ асфалт, горещо слънце  
и почернели гърбове.  
Пране, надве-натри опрано,  
белее като цветове  
по клони на дивачка сливка. (курс. м., X. С.)

Трябва да стигнем до финала, рамкиращ стихотворението, за да открием едновременното присъствие на прекия и преносния смисъл в детайла-символ:

И пътят неусетно расне  
в такива трудни часове  
с горещ асфалт, горещо слънце  
и почернели гърбове.

Изобщо взаимодействията с „тихата лирика“ (ако употребяваме израза не в прекалено общ смисъл, а като название на дадена поетико-стилова насока) придобиват крайно своеобразен вид у всеки от поетите, дебютирали в последните няколко години. Колебая се например доколко е уместен този контекст за Борис Христов с „Вечерен тропет“ (1977), защото той според мен преосмисля поетиката ѝ по такъв начин, че се превръща в качествено различно явление. И понеже всеки самобитен лирически свят е монолитно цяло, можем да тръгнем по коя да е от нишките, които го свързват с действителността и с други творчески светове — все едно, всяка от тях ще ни отведе до същността. Нека вземем за пример стихотворението „Жалба за поета“, бих казал, „програмно“, ако толкова много творби не бяха натоварени с така дълбок и многопластов смисъл, с така внушително поетическо съдържание, че същото определение подхожда и за тях.

Има някаква тънка, ала изключително важна разлика в трактовката на темата за смисъла на изкуството и мисията на твореца, както я срещаме често в „тихата лирика“, и у Борис Христов. По правило там акцентът пада върху нравствения стоицизъм на поета, който през горчивината на неразбирането и каторжния труд на мисълта и чувствата стига до тежкия мед на сътвореното, предназначено — утре и вечно — за другите.

На пръв поглед Борис Христов е още по-драстичен, неразбирането изтръгва от него болезнено-саркастични слова:

Защото знаете, че неговата шапка е пробита,  
запее ли, монети хвърляте, за да го унижите.  
А пък ушите ви, огризани от думите, не чуват  
какво говори той, а вятъра какво надува.

Ала следващите стихове разкриват доста по-различно разбиране за мисията на поезията и поета:

Ругаете го от прозорците, когато ходи нощем...  
Но само той видя как полетя човек от моста.  
Водата вече шиеше костюм, да облече удавника,  
а вие сте се давели помежду две възглавници.

Излязохте навън, когато работата беше свършена,  
за да напълните нощта с шушукане и пъшкане.  
След малко ще изплува той и ще ви подаде ръката.  
Но да не паднете — не се навеждайте през перилата.

Не зная възможно ли е сатиричната интонация да скрие от нас главното — в същност поетът е спасителят, нему принадлежи — единствен — възможността за конкретно хуманно действие. А този *порив към действителност* — тук, сега, в момента — кънти е огромна сила в стиховете на Борис Христов. Той определя представата за дълга на твореца —

Трябва да свири в глухата вечер,  
докато не чуя към мене да иде  
гласът на хиляда тропета далечни.  
Или на някой архангел невидим —

чието единствена алтернатива е смъртта. Както писа Константин Еленков, „Стремежът да се излезе при хората, да се надвие самотничеството, е основен мотив в книгата на Борис Христов. Това е и едно парадоксално самоотричане на особената застиналост и обездвиженост на поетическото пространство“ (Септември, 1978, кн. 3).

Оттук, струва ми се, произтича най-съществената черта в поетиката му — напрегнатата действителност и диалектичката крива на развитие на поетическата идея. Последното е най-очевидно в композицията на отделното стихотворение: то не се „напастява“ около един образно-символен център, а, напротив, почти винаги минава през неговото „разрушаване“, т. е. през парадоксалното му преосмисляне. Като малцина Борис Христов може да си позволи „да тръгне“ от такъв плоско-комичен сюжет — деца надничат в женската баня, — за да стигне до съкровения изповед: „В живота винаги съм стигал до прозореца. И толкоз. / Език изплезил сетне, едва дъха възпирам. / И няма кой да подаде ръка, и няма кой водата да отбие / към сушата, където моята надежда се задъхва като риба. // Ала напразно се измъквам! Кой ще ти помогне / да видиш всичко — тук, в небето, или пък в безкрая на изкуството. / И за какво се питаме тъй често кой е между нас поета? / И за какво стоим един пред друг, изправени на пръсти?“ („Прозорец“)

Обстойният анализ — невъзможен тук — би ни показал как този порив към действителност става стилообразуващ фактор, как той диктува и характера на метафората — поразяваща с визуалната си конкретност и прозрачната си иносказателност, — и енергията, динамиката на езиковия изказ, и органичната сплав от шеговито-фриволно, иронично, саркастично и изповедно-съкровено, изстрадано, трагично... Разбира се, неестествено е явление като Борис Христов да се разглежда само в тесния контекст на непосредственото си поетическо обкръжение: та не напомним ли последната черта на поетиката му за същностни особености в лириката на априлското поколение? В стиховете му сякаш се срещат различни развойни насоки и тенденции, съществуващи в разнопосочната

панорама на съвременната поезия — както подчертах в началото — относително самостоятелно и изолирано.

В тази светлина си обяснявам и особената зрелост на поетическото и гражданското му мислене (разделени в порядъка на абстракция), с която той обновава трактовката на традиционния тематичен репертоар или се обръща към теми, представлявали досега „лирическо табу“ по изрза на Минко Бенчев (вж. Общуване с поезията. С., 1977, с. 196). „Сватбата на мама“ и „Пренасяне гроба на баща ми“, макар разделени в подредбата на книгата, представляват по същество покъртителен поетически диптих, в чиято съдържаност, напомняща спазъма на болка пред трагедията, резонира подземно нещо от драматизма на нашата история. И то ми обяснява катарзисното преклонение пред естествената светост на човека — дори най-нищия, най-жалкия, — което пронизва с хуманното си излъчване творби като „Самотният човек“, „Затворено писмо“, „Човекът в ъгъла“.

Впрочем невъзможно е в няколко странички да се изчерпят всички проблеми, които поставя пред нас лириката на Борис Христов. Затова преминавам към друг един поет, чиито приемствено-развойни връзки с „тихата лирика“ са най-косвени и далечни — Георги Борисов с „По пладнe, някъде в началото“ (1977).

В сравнение с Марин Георгиев или Петър Борсуков примерно, у които все пак долавяме нещо общо — преobraженията на „селското начало“, — той е далеч от търсенето на първоначалата, заложен в „патриархалния космос“. Няколко ярки стихотворения в книгата му (защото има и други, които не са нищо повече от „разпяване“ в различни стилски форми) го представят като лирик с влечение към глобални философски въпроси: загадките на битието, тайнственият кръговрат на живата и неживата материя, достъпен само за съзнанието на крехката мислеща тръстика и пр., — при това в неизменно космически мащаб. Ето например „Какво ми каза свободата“:

Тази птица, която е понесла в крилата си вятъра,  
или вятърът, който тази птица отнася нанякъде,  
и дървото, което упорито изгризва пръстта,  
и пръстта, укротила в челостта си дървото, и тя —  
са еднакво свободни: ще е птица дървото и птицата — прах. . .  
Аз съм само човекът, който днес стои между тях.

Но тези отвлечени, метафизични проблеми — централни и в „Приказка“, „Стръвница“, „Гарвани“, „Корени“, „Пръст“, „През лятото вървя. . .“ и др. — са изпълнени, както може би самите заглавия подсказват, в ярък, изключително предметен, едва ли не сетивно доловим природен свят. Навярно ще прозвучи пресилено, ала не мога да намеря сред младата поезия друг лирик с такъв изострен усет за природното, с такова интензивно изживяване на контакта с нашата прасьщност. Парадоксално, а в действителност закономерно, това го отгласква от пейзажната лирика — той не съзерцава природата, а я изживява, „превеждайки“ на пластическия език на нейните реални собствените си размисли и въълнения.

В областта на поетическата образност Георги Борисов се обляга на онези думи-символи, които благодарение на дълголетното си пребиваване в речника на лириката са добили смислово-експресивния ореол на „самостоятелни“ образи. Ала те не се превръщат в ключови, организиращи около себе си цялата творба символи; потопени в завладяващото течение на поетическата мисъл-емоция, те играят едновременно двойна роля — и като пластически-изобразителен детайл, и като емблематичен знак на основни, наистина „коренни“ понятия.

Именно философската углъбеност, съчетана с непосредствената сила на образната визия, ми се струва засега най-физиономична за Георги Борисов. Но — засега. Защото някои от последните му публикации (например цикълът стихове в Литературен фронт, бр. 51, 1978) сякаш загатват за развитие в друга насока, която — изпреварвайки по-нататъшното изложение — бих нарекъл „поезия на конкретното всекидневие“.

\* \* \*

Надали трябва специално да подчертавам условността на подобни определения; както и едва ли е необходимо да характеризирам сбито поетико-стиловото ѝ своеобразие — при ограничения обем, налагащ най-общ поглед, то просто ще повтори „в негатив“ поетиката на „тихата лирика“. Ала разликата бе своевременно доловена от някои критици — например Михаил Неделчев, който, разглеждайки поетичните дебюти от 1976 г., я подведе под знаменателя на „схватката между „селската“ и „градската“ лирика“ (вж. цит. кн., с. 220).

Може би първата ярка изява на новата насока бе стихосбирката „Тежък характер“ (1976) на Миряна Башева. Много от нейните стихотворения показват смелото обогатяване на поетическия речник от просторечието и жаргона, острите стилистични дисонанси, които имат не само експресивни функции, а и подчертават драматичното изживяване на битието; урбанистичното светоусещане, диктуващо своеобразието на образността, и т. н. — все характерни черти на същата насока.

В сполучливите творби на Миряна Башева те се свързват и с нравствения максимализъм, който е в основата на ценностната ѝ система (стих. „Непримиримите“). Особено ярко личи това в стихотворенията на интимна тематика — „Чернова за писмо до любимия“, „Лайкучката също ли е цвете?..“ и др., — където любовта е видяна преди всичко като духовно общение, надмогващо конвенционалните контакти на ежедневието. Така те неочаквано тясно се свързват с друга група творби, чиято основа са размислите за същността на творчеството и съдбата на поета — видени пак, както следва да се очаква, в романтично-максималистична светлина („Есенинщина“, „Пети етаж“, „Както всички бъдещи списатели...“ и др.).

Но и независимо от конкретната си тематична насоченост най-добрите стихотворения на поетесата са обединени от копнежа по пълноценно и достойно съществуване, по максимална нравствено-духовна и творческа реализация. Този мотив пронизва лириката на Миряна Башева, раждайки и редките мигове, когато в компанията на „сто мъже от бронз“, в общуването с голямото изкуство, лирическият „аз“ усеща връщането на „изгубеното време“, възвисяването над битово-повседневното; раждайки и сатирично-ироничните, че и скептичните интонации, освен... .

Освен когато те са поза, разбира се. Тук, струва ми се, е главната опасност за творческото развитие на поетесата. Защото можем да не обръщаме внимание на наивната декларативност в „граждански“ стихотворения като „Партирес морир“, можем да отменим със свиване на рамене сладникаво-сантименталните стилизации от рода на „Намек“... Но не може да не ни сепне според мен финалът на „Зад трънливото чело на гения...“.

Граждани!  
Известни, анонимни,  
граждани,  
народонаселение!  
Граждани!

Пазете се взаимно!

Някои от вас

са гении.

Далеч съм от мисълта да абсолютизирам едно единствено стихотворение. Но то обяснява много, макар самото да е загадка: как поетесата, дръзнала да повтори (в друга творба) думите на онзи, който за всеки българин е най-точно възплъщение на понятието г е н и й — Ботевите думи „да каже нявга народа. . .“, — е стигнала до представата за гения като хленчещо, молящо пощада същество? Сигурно някой би открил тук „дълбоко хуманен“ призив. Не отричам — необходимо е да се пазят гениите; но кой знае защо ми се струва, че същото право имат и „обикновените“ таланти, пък дори и „простите“ хорица. . .

Впрочем не иронията е уместна в случая. Става дума, по моему, за противоречие, което може да се превърне в сериозна творческа драма. И то е, най-общо казано, разминаването между „съдбовната непримиримост“ на Миряна Башева и твърде абстрактните очертания на онова, което тя атакува; твърде смътното ядро на нейния поетически идеал. Оттук се раждат и голите декларации, и преиспеченият скепсис, самоцелните жестове и самозащитната поза, от които са очевидни сполучените ѝ творби.

Лично аз вярвам във възможностите на поетесата да надмогне тази драма, дори да я превърне в двигател на творческото си развитие — основание ми дават стихове като:

И се ражда — тъмното я ражда  
кротка и подпряна на юмрук,  
пишеща до мене — нощна жажда  
някому да кажеш:  
Аз съм тук.

(„Ще се стъпиш, скоро ще се стъпиш...“)

„Поезия на нравствената тревога“ — така би могло да наречем (в сполучливата ѝ част) лириката на Миряна Башева; но още по-подхожда същото определение за стиховете на Янаки Петров в „Зимна птица“ (1978). Творбите, които дават лице на книгата — „Страх“, „Квартира“, „Писмо от мама“, „И как, и откъде се взе. . .“, „Родно село“, „Вина“, „Семейство“ и др., — наистина респектират с „високата нравствена и етическа температура“, по изразу на Минко Бенчев (цит. кн., с. 204). Те са разположени върху тесен тематичен периметър, но затова пък развиват сходни мотиви с безмилостно самодълбаене, с оголена и безпощадна искреност. Протестът срещу отчуждението и студенината между хората, болезненото изживяване на нравствените деформации, зададеният вик против уж дребните колизии на делника — ето доминиращия емоционално-проблемен диапазон на Янаки Петров, извисен до мащабно прозрение в трагизма на ядрения век, „снел“ от отделната личност правото и отговорността за съдбата на света:

Все търся своята вина. Ала къде е тя? Къде е?  
Преди да обяви война, попитал ли ме е злодеят?  
Делата на героя плачат — аз чувам ги дори насъне.  
Но питал ли ме е палачът, преди възгето да опъне?

Аз съм невинен. Оправдан. Ръцете ми са чисти. Чисти!  
Аз нямам във вината дан — от мене нищо не зависи.  
Носете своя грях и срам, виновни! Но дълбока, скрита,  
ах, моята вина е там, че никой нищо не ме пита.

(„Вина“)

В унисон с предпочитаната си тематика Янаки Петров търси и една ас-  
тична поетика, изградена предимно върху пряката изповедност, върху верността  
към точните предметни очертания, върху лирическото повествование (ред от най-  
добрите му стихотворения — „Писмо от мама“, „Семейство“ и др. — са направо  
малки „новели“ в мерена реч). У него е забележимо школуването у Александър  
Геров — невинаги творчески асимилирано („Меч“, „Сила“ и др.). И тук според  
мен е главната въпросителна пред бъдещото развитие на този спонтанен лирик —  
в злокачествената литературност, просмукваща се в някои от стиховете му.  
Въпросът е достатъчно сложен, за да не може да бъде изчерпан тук, но трябва  
да подчертая, че в някои случаи литературността (най-очевидните ѝ форми са  
цитатът, явен или скрит, перифразата и пр.) е свидетелство за богатата и нюан-  
сирана поетическа мисъл, която търси опора в създаденото от други, равноправно  
„разговаря“ с чуждите творчески съзнания, отгласква се от тях, за да даде своя  
трактовка на проблемите, занимавали и други, сродни ней поети (идеален при-  
мер са няколко стихотворения на Геров — „коментар“ на строфи от Димчо Де-  
белянов).

Но дали е така, когато синът-студент се разделя с майка си, дошла от далечна  
Странджа да го види — преразказвам сюжета на Янаки Петровото „Женица  
селска. . .“ — и на гарата . . . Той пришепна / след влака Димчовото; мамо, мамо  
. . .“? Все пак Дебеляновите „вопли на печален странник“ имат достатъчно ясна  
социално-историческа мотивировка — както и драмата на лирическия герой от  
стихотворението на Янаки Петров: въпросът е можем ли да ги приравним, както  
става с помощта на цитата. . . Или „Париж“ — взел начален тласък от Далчев,  
младият поет развива своята тема за самотата. А защо точно Париж? Разбира  
се, ние добре знаем, че не е нужно поетът да се върне от небитието, за да напише  
„Ад“. Но когато същата тема е намерила силно възплъщение в жизнен материал  
от непосредственото битие на твореца, такива лирически „екскурзии“ остават  
само като пътеводител в предпочитанията на автора към дадени големи поети. . .

Не смятам, че литературщината доминира в „Зимна птица“ — напротив.  
Но винаги съм вярвал, че некомплиментарният разговор е по-полезен от оглу-  
шителните възхвали над петолиннието. А в него не може да се премълчи и хлади-  
ната на фалша, която ни лъха от „Получаване на хонорар“. . . Ала дано да се  
лъжа, защото за една „поезия на нравствената тревога“ фалшът е смъртоносна  
опасност.

Що се касае до влиянията, повече или по-малко очевидни, може би в тях се  
оглеждат родилните мъки на новата поетико-стилова насока. Едва ли е случайно,  
че много от младите поети намират своите „учители“ сред поколението на 40-те  
години. Така е постъпил например и Иван Голев, чиято втора стихосбирка „Вяр-  
вайте ми!“ (1977) е до известна степен в магнитното поле на ранния Богомил  
Райнов.

Още с „Бяла пеперуда“ (1975) Иван Голев загатна контурите на собствен  
лирически свят — главно в творби като „Хроника“, „Бръшлянт“, „Кабинет“  
и др. Още тогава нещо му нашепваше, че книгите в същност прикриват клетката  
на четирите стени, че бръшлянтът, стигнал до покрива, впива нокти от злоба в  
стената. . . Именно по линията на „демитологизаторския“ патос, на встра-  
стването към голата — и нерядко грозна — истина, ми изглежда, че протича  
влиянието на Богомил Райнов, а не в реминисценции или преки заемки. Сега,  
във „Вярвайте ми!“, стремежът към развенчаване на „поетизмите“, на традицион-  
ните лирически клишета води понякога до гротеската:

Чак когато грейна в сумрачната стая  
слънчевият лъч, аз удивен разбрах —

(дълго тук живях, но досега не знаех)  
стаята бе пълна с прах и само с прах.

(курс.м., Х. С.)

(„Личит“)

Разбира се, цитираното стихотворение — както и повечето от цикъла „Четиристишия“ — разкрива предимно „лабораторната“ работа на Иван Голев над поетическото слово, търсенето на неконвенционалните възможности в конвенционалната образност. Иначе по-съществени са точните шрихи в автопортрета на поколението („Гневна възраст“), прозренията за отговорната мисия на твореца („Иване!“, „Тази вечер“), стигащи понякога до извисено самоотричане:

Здравейте, мои безплодни месеци!

Виждам ви наоколо да се мотае като кучета  
из това място с отломки от стари мерцедеси,  
замлъкнали стругове и сухи маркучи.

— — —  
Да знаех поне със сигурност, че това е необходимо,  
за да се раждат мислите другадe, у други,  
бих си подсвирквал весело и като пийнал дърводелен  
безгрижно бих танцувал върху ръждясалите стругове.

(„На края на града, в края на деня“)

Изобщо силните творби на Иван Голев се раждат, когато стремежът към оригинална, бих казал, даже провокативна трактовка на познатите теми се съчетае с дълбоко вътрешно изживяване и промислена деформация на традиционно „поетичната“ образност, ритмика, лексика: „Това е лесно. . .“, „Надолу по реката“, „Болница“, „Дом“, „Пасианс“, „Щастливо семейство“. В противен случай се появяват или интересни ескизи, или неочаквани сринове в баналното. Примери дал бог в стихосбирката, но аз не се спирам на тях, защото ми се струва, че Иван Голев вече доста се е отдалечил от „Вярвайте ми!“ в търсенията си. По-новите му публикации (вж. Пламък, 1978, кн. 7) представляват своеобразна лиро-сатира, където нравствено-етичните дилеми отстъпват пред взирането в „иронията на битието“, където доминират гротеската, парадоксът, черният хумор.

Отдалечен вече от първата си стихосбирка „Разчетен надпис“ (1976) ми изглежда и Георги Белев. Макар че тогава книгата му органично се вписваше в контекста на една литературна година, дошла — поне за младата поезия — с осъзнатото дирене на нови пътища, с критично взиране както в себе си, така и в непосредствените си предшественици.

Умишлено суховата и „прозаична“, нарочно немелодична, иронично пародираща ред клиширани образи-символи и все така иронично „възвисяваща“ до техния ранг възможно най-„непоетичните“ детайли из делничния градски бит — лириката на Георги Белев бе сред крайните реакции срещу вторичния поток от подражания на „тихата лирика“, който бе превърнал в плоски стереотипи постиженията на ярките ѝ представители. Впрочем всички открояващи се дебюти от това време показваха, че авторите им не искат да се помирят с „неплодотворната лирическа инерция“ (акад. Пантелей Зарев), при все че търсенето на самобитност бе естествено индивидуално оцветено у всекиго.

Специално при Георги Белев тези поетико-стилови черти имаха подкрепата и на съсредоточения интерес към определена нравствено-философска проблематика. Особено подчертан у него е усетът за диалектическата противоречивост на всяко развитие, когато „... липсата на вчерашната болка / е също болка. . .“ („Разчетен надпис“); когато съчувствено-ироничната дистанция спрямо миналото („Лавандула“) съседствува със самоироничната дистанция към самия себе си — видян през погледа на собственото си дете („Син“).

Не би трябвало да ни учудва и присъствието на творби, посветени на темата за изкуството; такива — както конкретният анализ показва — има у всички поети, дебютирали в последните две-три години, при това те са доста на брой. Сякаш младите лирици чувстваха нуждата да се „самоопределят“ предварително, още с първите си думи. Нерядко същата им черта е ставала обект на плоска ирония. А в действителност подобна „съсредоточеност върху самото себе си“ става закономерна за изкуството — и в частност поезията — в моменти на някакъв по-цялостен или частичен прелом в развитието му. Две стихотворения на Георги Белев добре очертават антиномията на всеки такъв момент. Единият полюс е „Лувър“, чийто финал: „И изведнъж разбираш ужасен, / че влхвите, мадоните, сатирите/ са само вик в тунелите на времето, / топуране на детски стъпки / пред нечия жестока сянка“ — е сякаш крайната точка на съмнението в действителната сила на изкуството. По друг начин завършва „Цвингер“ (надявам се, никой няма да види тук само предпочитание към един от двата музея): „Зад него Елба отразява още / развалините от една епоха, / опушила света със дим човешки, / която в Цвингер не успя да влезе.“ Ето вече другият полюс — неспособността на дадена епоха да роди истинско изкуство — е категорично свидетелство за антихуманната ѝ същност.

В много отношения „Разчетен надпис“ бе, както отбелязах, крайна реакция срещу лирическата конвенция на предходната насока, затова пораждаше въпроса — задавал съм го и аз, — накъде ще продължи поетът, лишен от опората на онова, от което се отгласква. Редките му публикации напоследък (неозаглавеният цикъл в сп. Пламък, 1978, кн. 10, и „Градска митология“ в сп. Съвременник, 1978, кн. 3) показват движение към сатиричната деформация, към алегорията и гротеската пак на плоскостта на социално-нравствената проблематика. Но, както точно отбелязва Марко Ганчев (цит. кн. на сп. Пламък), „... у него лириката и сатирата явно не ще вървят като две успоредни прави. Няма да се сливат някъде далече в пространството, а ще се преплитат всеки миг, във всяко стихотворение“ (с. 84).

Сякаш за да покаже колко различни превъплъщения може да има „поезията на конкретното всекидневие“, Александър Томов в „Квартал Надежда“ (1978) е пределно далеч от острите гневни изблици на Миряна Башева или от сатиричните нотки на Иван Голев и Георги Белев примерно. На пръв поглед даже неговият лирически свят — светът на софийското предградие, локализиран още в заглавието — познава само носталгичната светлина на спомена, унесното възвръщане към колорита на детството и юношеството; казано с други думи, познава само опоетизацията на делника. Още повече, че за Александър Томов *предградиято* е в същност духовна територия, негов духовен мир, който той ще носи доживот у себе си:

И някой ден ще се завърна — малък,  
щастлив, по детски мил и непохвален  
в софийските покрайнини, в квартала,  
от който тръгнах с утрения вятър  
по своя дълъг път. Ще се завърна. . .

— — —

И ще се люшне мъничката стая.  
Тогава ще се слее мойто тяло  
завинаги със своето начало  
и аз усмихнат ще избегна края.

(„И някой ден ще се завърна...“)

Да, опоетизирането на ежедневието, дошло с естествената носталгия по детството, не е чуждо на Александър Томов — ще го открием и в предпочитания

набор от сравнения, и в интонационния строй на стиховете му и пр. Но колко „антипоетични“ са неговите лирически сюжети! При това не мисля, че той преднамерено огрубява своята житейско-духовна територия, че умишлено подбира единствено острите ръбове на живота в предградието. Зашото те същевременно се разкриват и в друго измерение — като белег на сила, жизненост, автентичност. (Може би по силата на родовата специфика това бе още по-подчертано в сборника му разкази „Улица към предградието“.)

Струва ми се, че засега Александър Томов се стреми — по верен усет, предполагам — да оползотвори „срещата“ на две различни поетики в творбите си, че търси своята самобитност в дисонансното им преплитане. Един пример: „На времето една сантиментална уличница/ от другия квартал, от бивша „Коньовица“, / открядна в чантичката си смеха му“ („Неоновата вечер влезе в стаята...“ — курс. м., X. С.).

Едва ли е необходим щателен анализ, за да се види художествено значимата дисхармония между внушеното от сюжета и епитета или елегантно-метафоричната перифраза. Както и едва ли е нужно да подчертавам колко въпросителни за бъдещето на поета крие този път, който досега го е водил само към успехи. Но вярвам, че и Александър Томов си дава сметка за това; както и че занапред овладяването на собствената му творческа територия трябва да бъде повече в дълбочина, отколкото в ширина. А доказателства за верността си към нея той е дал достатъчно.

\* \* \*

Не мисля, че съм очертал достатъчно пълно панорамата на младата поезия, нито че споменатите автори и творби я изчерпват. Но колкото и субективно дело да е подборът на имената, в случая той бе донякъде обективно предопределен. Зашото всички тези поети дебютираха практически в две години — 1975 и 1976, ако се има пред вид, че „ядрото“ на първите книги на Борис Христов, Янаки Петров, Александър Томов са циклите в сборници, носещи клеймото на 1975 г.

Именно „дебютния взрив“ в противоречивата му приемствено-развойна връзка с предишните поетически насоки се опитам да анализирам тук. Инак картината на младата поезия е много по-богата: свои шрихи полагат върху нея имена и книги като Мая Борисова със „Стъпала“ (1977), Валентина Радииска с „Към мен върви човек“ (1977), Петя Александрова с „Добрият дух на къщата“ (1977), Владимир Левчев с „Аритмии“ (1977), Иван Здравков със „Закълнете се в солта“ (1977); Малина Томова с „Душа“ (1978), Йосиф Йосифов с „Дърво подземно“ (1978), Иван Бориславов със „Слънчева лавина“ (1978). . . — без да говорим за някои интригуващи лирически профили в сборниците и „тройките“ на изд. „Народна младеж“.

Но това е вече друг критически „сюжет“.