

Черни кърпи със вятъра хълмът високо, високо издига
и извиква плачът думи тъмни и стари: отдавна забравени.

В пространството на тия архитектурно обемни стихове поетическият „Аз“ сякаш е вездесъщ — той съществува едновременно навсякъде, движи се във всички посоки и заедно с това е в покой. Дори формално е предадено това състояние на бездвижност и неудържима динамика. Последният стих от първия куплет — „И сякаш, че живот на село не е имало отдавна“ — поразително силно възплаща усещането за някакъв безпаметен покой, за отсъствие на живот, за тотална неподвижност. А непосредствено следващите два стиха като че взривяват безвремието — „Падат гарвани, снежни парцали, облаци падат“ и после — „Черни кърпи със вятъра хълмът високо, високо издига“.

С една почти физическа осезаемост е предадено изтичането на живота. Митологично обгазените старици, които изливат „водата мъртвешка от стомните“, незадържащите мрака стъкла, черното платно за помен — всичко това символизира разтленето, хаотичното и безпосочно движение на разпадането, акцентирано много ярко в последния стих на това четиристишие с неочаквания образ на блестящия венчален пръстен на мъртвеца:

Стариците вече изливат водата мъртвешка от стомните.

Какво ли очакват на празната стая из ъглите скръстени!

Стъклата не задържат мрака. Режат черно платно

с плач отгътък за помен.

И блести, от мъртвеца свален, венчалният пръстен.

Но точно тук, когато е създадено илюзорното впечатление за бездвижие във времето, за пространствен хаос — навяващи пустота и безсилие, Марин Георгиев въвежда образа на детето като косвен отрицател на смъртта, на спряното развитие; като възплъщение на неудържимото движение на живота. И независимо че пресъздаването на настроението е тягостно, въпреки че поетът казва: „Мъртвите няма да станат“, крайното внушение не е песимистично, не е сковано. Защото то насочва мисълта към една тайна. И може би именно в нейното отгаждане и осмисляне е значението на човешкия живот. Сътворената картина е красноречива — смъртта е пустота и нищо, оттам никой не се връща:

Смътна тръпка в децата, събрани отвънка, минава и още
нататък. . .

Липсва нещо след мъртвия. — Празно е! (Мракът пылпи из
стаите.)

Новородените няма да го запълнят. Мъртвите няма да станат
Няма живите да го върнат.

Нощта ще се пръсне от мънция!

Но тъкмо последният стих — „Нощта ще се пръсне от мънция!“ — разколебава еднотелността на внушението. Скрытата тук *вътрешна енергия* показва цялата бездна от съмнения, терзаещи поетовото самосъзнание; онай неуловима сила, която непрестанно го раздвоява. Освен чувството за пустота и безизходност остава и смътното усещане, че смъртта е още и примагличава неизвестност (естествено думата е за поетическа абстракция, а не за реалност), че в същност главното в нея не е изследвано. И дали тя не е проявление на живота? . . . Поетът не решава въпроса, той само го поставя. В раздвоението му има частица от Хамлетовото: „Да, и това е пречката; защото какви ли сънища ще ни споделят сред тоя смъртен сън, когато ний отхвърлим всеки земен смут и мъка?“ Отговорът на това съмнение е отвъд видимото — той е в познанието на неизвестното. Затова Марин Георгиев композира стихотворението си като отворена система. Финалната метафора олицетворява движението на търсещото

му поетическо самосъзнание. Или ако си позволим да употребим смислово най-натоварената дума в поантата, ще кажем за него — надничашото в дълбините на тайните поетическо самосъзнание:

А е зима...

Замръзва на хълма побелял кон.

Сянка на куче, сухо, без шум, притичва.

Гледа рибата с кротко око.

Някой изпод леда наднича...

(Разр. м. — И. Г.)

С втората си книга — „Памет“ (1979), Марин Георгиев ни убеди, че остава верен на предишните си търсения. Опитите да се навлезе в пространствата на родовата памет тук продължават на качествено ново ниво. Великолепните народопсихологически проникновения на „Великден“, „Любов“, „Нощем“, „Януари“ от първата книга на поета са основата, върху която се изгражда стихосбирката „Памет“. Най-ярко това личи в едноименната поема, където М. Георгиев пресъздава особената атмосфера на едно разгърнато вникване в духа на народността, на изконно българското. Поемата „Памет“ е своеобразна социопсихологическа мозайка, динамично нахъсана панорама на живота на българския селянин; наблюдаване главно върху битието на националната му съдба (разгледано, разбира се, метафорично и в камерен план). Неслучайно поемата е озаглавена „Памет“. Основните автори внушения са насочени към провокиране паметта на хората. Нейните скрити пластове трябва да бъдат раздвижени, за да избълва тя „забравените“ истини — за превратната народностна историческа съдба, за трагиката на националния характер и т. н. Именно призивът към паметта на българина кара автора да прави герои на своето лирическо повествование и живите, и мъртвите:

Станете, мъртви! Като непразната утроба ми тежите.

Изгнила плът, храна и козина, гъб потен.

Тела, попили вдън земя. И никне жито.

От хляба ям — но нищо не ми казва.

Отпил вода — неутолен, раздвижвам устни.

Подземен пратеник, по пръстите ми мравка лази.

Безмълвна, бърза тя, додето пак в пръстта се спусне.

(„Памет“ — II ч.)

Паметта за историята е живот за бъдещето — така може най-синтезирано да се изрази поетовата формула.

В поетиката на Марин Георгиев си дават среща два типа движение на поетическото самосъзнание — социално и екзистенциално. В същност тези два типа движение могат да бъдат определени схематично като централни за младата поезия изобщо. Разбира се, те се взаимопроникват и взаимообуславят, но изкуственото им разделение в зависимост от преобладаването на всеки от тях в конкретния случай позволява по-точен и разностранен анализ както на отделната творба, така и на авторовото развитие като цяло.

Изграждането на образната система преди всичко върху социалната интерпретация и осмисляне на поетическата идея определя социалното движение на поетическото самосъзнание във времето. Това движение се осъществява в художественообразното пресътворяване на взаимовръзките между социалните факти и явления, в търсенето поетичния еквивалент на протичащите в недрата на обществото процеси. Другият тип движение на поетическото самосъзнание във времето — екзистенциалното, обема в себе си ускоряващата се рефлексия на „Аз“-а, „втурването“ на неговото обективизирано отражение в космоса на личността, опитът да се обхване битието на индивида в него-

вата безкрайна и безначална хармония. Борбата и единството на двата типа движение изразяват *раздвоението и хармоничната цялост* на поетическото самосъзнание в процеса на художественото отражение. Това *единство* на раздвояващата се самосъзнание може да се възприеме като характерна особеност в поетиката на младите. Особеност — обединяващо-индивидуализираща, отговаряща по специфичен начин творчеството на Г. Константинов, Ив. Цанев, К. Донков, Ек. Йосифова, Б. Иванов, М. Георгиев, Ив. Голев, Т. Клисуров, П. Борсуков, Б. Христов, Г. Белев, Г. Борисов, К. Кадийски, Вл. Попов и пр.

ПОЕТИЧЕСКОТО САМОСЪЗНАНИЕ КАТО ВОЛЯ ЗА ДВИЖЕНИЕ

Иван Гранитски

Няма нищо по-посредствено от това поезията да се *обяснява* с тривиалния език на всекидневието. Не всекидневието, което може да засияе като внезапна метафора със своята простота и безизкуственост, а жадуващото да унифицира и обезличи всякакви поетични изблици ежедневие, чиито „истини“ възправят препятствия пред движението на поетическото самосъзнание. Затова и *обяснението*, лишено от любов и вдъхновение, е истинската смърт за поезията, а истинският ѝ живот — чувствуването ѝ, нейното изстраждане, — и то не само като слово, но и като музика. Възприемана и тълкувана именно така, поезията ще ни позволи да се „докоснем“ до нейната хармонична неизчерпаемост, да я усетим като могъщо д в и ж е н и е на духа, като еманация на неговата истина. А едно такова разбиране вече ще ни даде възможност да поставим и двете страни на основната интересуваша ни идея — поетическото самосъзнание, разглеждано:

1. Като воля за движение и
2. Като единство на фантазно и реално.

Идея, чието конкретно разгръщане ще се опитае да проследим в контекста на младата поезия.

В най-добрите търсения на младата поезия движението на поетическия дух е насочено към разрушаване на сковаващите полета му канони на статичност и застиналост. Поегическият образ се насища с динамика, която е не толкова в изказа, колкото във вътрешната енергия и интензивност на емоцията. Тая динамика е израз на невъзможността поетовото самосъзнание да реализира себе си най-пълно и цялостно иначе освен в тоталността на волята за движение. Именно волята за движение е *вътрешната действителност* на поетическото самосъзнание.

Но какво съдържание влагаме в това понятие — воля за движение?

Погледнато в най-общ контекст, това е неудържимият стремеж на поезията към хармонията като истина и безкрайност (а нека си спомним израза на Джузепе Мадини за поезията като „движение от крайното към безкрайното“), хармонията, чиито духовни излъчвания, персонифицирани в конкретни образи, се опитват да пресъздават младите поети. Тълкуването на поетическото самосъзнание като воля за движение отразява действителната, вътрешна същност на поезията — тя е жива само когато се намира в движение, само когато пътува към неизвестното. И ако самата поезия е движение, неудържима динамика, поетическото самосъзнание е волята на това движение, неистовата енергия на духа, която задвижва мотора и събаря преградите пред реешото се въображение.

Крайната цел на това движение е свободата, но свободата, възприемана във философски аспект — свободата, която символизира магнетичното привличане

на поетическото самосъзнание от безкрайността на хармонията. А безкрайността на хармонията, т. е. свободата, насочва и осмисля волята за движение на поетическото самосъзнание. Защото ако си послужиш с думите на Хегел, свободата е вътрешното определение и цел на волята.

Като един огромен събирателен образ, като безкрайно разгърната метафора свободата присъства в младата поезия. Поетите я откриват в неувимото дихание на стръкчето трева, в чезнещите отблясъци на залеза, в нежната мелодия на вятъра. Но както в необятността на природата, така и в духовния космос на човека те долавят нейните излъчвания — дори в едно само човешко настроение, в пълнозвучието на една само дума. И виждаме как в творбите си те искат да постигнат единството на реалното, действителното битие и възможността, търсейки свобода на това битие.

Така волността на поетическите асоциации и същевременно тяхната строго рационална осмисленост се преплитат и неудържимо концентрират в отделното стихотворение, за да изведат до основното внушение за битието-свобода. Свобода, която в поезията е *воля за движение*.

Но волята за движение в своята тоталност е и стремеж към хармонията. Затова нарастващото динамизиране на поетическия образ, макар и да звучи парадоксално наглед, заедно с това води до хармонизиране на поетическото изображение. В младата поезия — от Иван Цанев насам — тази тенденция придобива все по-голяма устременост. Когато се появи „Седмица“ (1968), със своите търсения авторът ѝ като че ли се очерта сам в контекста на младата ни лирика (ако изключим относителната близост на „Присъствие“ (1965) и „Колкото синапеното зърно“ (1968) на Николай Кънчев). Но втората книга на поета — „Неделен земетръс“ (1973), излезе вече в атмосфера, твърде близка по насоченост до художествените му внушения. Вече бяха литературен факт стихосбирки като „Късо пътуване“ (1969) на Екатерина Йосифова и „Априлски хълмове“ (1970) на Калин Донков, „Име на песен“ (1970) на Борислав Геронтиев и „Трябва да те има“ (1970) на Калина Ковачева. През следващите години до средата на десетилетието няколко интересни и физиономични дебюта — Виктор Самуилов с „Моментално фото“ (1972), Биньо Иванов с „До другата трева“ (1973), Славчо Донков с „Да повикаме шурците“ (1974) сякаш ни подсказаха, че трябва да очакваме нов поетичен „взрив“. И наистина — щедрата 1975 г. „открои“ в богатия си хор пет-шест нови имена със силен и оригинален тембър — Борис Христов с цикъла си „На седмия ден“ от сборника „Трима млади поети“ (заедно с Паруш Парушев и Екатерина Томова), Марин Георгиев със „Село“, Иван Голев с „Бяла леперуда“, Петър Борсуков с „Лоза на двора“, Таньо Клисуров с „Южна гара“...

Ускорената рефлексия на „Аз“-а (Екатерина Йосифова, Калин Донков, Борис Христов), опитът да се отрази художествено социодинамиката на съвремението (Георги Константинов, Биньо Иванов, Иван Голев), „втурването“ в дълбините на народностното съзнание и неудържимото желание да се осмисли националната съдба от позициите на съвременността (Борислав Геронтиев, Славчо Донков, Марин Георгиев), стремежът да се прозре „философията“ на делника (Виктор Самуилов, Петър Борсуков, Таньо Клисуров) — всичко това определи и насочеността на поетическите търсения през втората половина на 70-те години. На тази широка основа се появиха и експериментаторските по дух първи стихосбирки на Георги Белев, Миряна Башева, Емил Симеонов, Георги Борисов, Иван Здравков, Кирил Кадийски, Добромир Тонев, Владимир Попов, Иван Методиев...

Независимо от цялото си индивидуално своеобразие, поетите, за които говорим — нека ги наречем съвсем условно поети на 70-те години, — са обединени в своите художествени търсения. Те, както казахме по-горе, имат една обща цел —

постигането на харманичния образ на свободата.¹ Тъкмо тази единност на целите, тая концептуална близост, а и спецификата на индивидуалния им поетически свят бихме могли да проследим, разглеждайки поетическото им самосъзнание като воля за движение.

Разгръщането на тази идея става на три нива, които са същевременно и три фази на развитие — от най-абстрактната: 1. Раздвоението на поетическото самосъзнание като движение към хармонията през определената от нея втора фаза. 2. Единство и непрекъснатост на изображението до проследяването битието на идеята в „плътта“ на конкретния образ. 3. Борба на мотиви и тяхното самоотрицание.

1. РАЗДВОЕНИЕТО НА ПОЕТИЧЕСКОТО САМОСЪЗНАНИЕ КАТО ДВИЖЕНИЕ КЪМ ХАРМОНИЯТА

В младата поезия движението на поетическото самосъзнание е своеобразно отражение на динамиката на социалните процеси, една особена проекция на сложните и противоречиви изменения в душевността на съвременника. Движението на това самосъзнание е по линията на триединството: минало — настояще — бъдеще. То се насочва към осмислянето историческата съдба на нацията, но и към скритите пластове в душата на отделния човек — за да се самопостигне, за да познае себе си на по-високо ниво чрез отрицанието на натрупаните противоречия; за да огледа най-сетне от следващата извивка на спиралата на историческото развитие собственото си бъдеще — отразен образ на миналото, но заедно с това и негово отрицание.

Социодинамичната детерминираност на поетическото самосъзнание — отразена социална конфликтност — определя и най-ярката може би форма на неговото движение — *раздвоението*. Раздвоението — като сблъсък на идеята с реалността, като съткновение на „Аз“-а със самия себе си в резултат на нарушеното духовно единство, като вътрешна борба на социалното и асоциалното в човека и пр. Тенденцията към такова раздвояване на поетическото самосъзнание като следствие от специфичните условия на новата социална действителност през последните три десетилетия имаше своя проглас още в произведенията на някои от поетите на 40-те години — А. Вутимски, В. Ханчев, Ив. Пейчев, Ал. Геров, Б. Райнов. Александър Геров с трагичния патос на стихотворението си „Самота“ сякаш даде събирателен за своето поколение образ на раздвоението:

Да си самотен в този град,
където всичко е нетрайно,
където хората дружат
без искреност, без скръб, без тайна,

където сградите стоят
и в тъмнината бдят и слушат —
това е най-страхотният,
необясним, убийствен ужас.

Разбира се, тук присъствува и потискащото чувство от една конкретна мрачна политическа действителност — вилнеенето на сковаващия всички човешки трепети фашизъм.

¹ Същата цел, най-общо погледнато, ще открием в развитието на цялата българска поезия — от Ботев, Пенчо Славейков и Яворов, та чак до априлската вълна поезия, но нас тук ни интересува именно новото, *специфичното*, което внесоха поетите на 70-те години.

У априлското поколение поети — най-вече Вл. Башев, Л. Левчев, Евт. Евтимов, Н. Христозов, П. Караангов, Ан. Германов, М. Ганчев, Ив. Динков, К. Павлов — раздвоението на поетическото самосъзнание бе вече факт. Но не в оная степен и с оная сила, с която се разви при поетите, дебютирали след Иван Цанев: Б. Иванов, Сл. Донков, М. Георгиев, Б. Христов, Ив. Голев, Г. Белев, Г. Борисов, Вл. Попов, К. Кадийски и т. н. Периодът, през който те създаваха своите произведения, се отличаваеше съществено по социалната интензивност на протичащите в недрата на обществото процеси от предходните 10—15 години. Именно раздвоението, разслоението на самосъзнанието на отделни, вътрешно-хомогенни потоци, независимото им полифонично разгъване в пространството на творбата определя облика на тяхната поетика. Изражението на това непрестанно раздвоение в стиха става колосалното вътрешно поляризиране на настроенията, непрекъснатата борба на мотиви и тяхното самоотрицание. Характерът и степента на раздвоеност на самосъзнанието у тия автори очертават съотношението между хармонията и дисхармонията в поетическия образ. Колкото по-висока е степента на раздвоението — т. е. колкото по-ярко е движението на поетическото самосъзнание, толкова повече поетът се доближава до търсената хармония. В същност раздвоението на самосъзнанието у младите поети е движението на хармонията към самата себе си. Ускоряващото се раздвоение в поетическия образ чрез отрицание на отрицанието се превръща в тотално единство, в хармония. И тази хармония (на раздвоеното самосъзнание) позволява на поетическия образ в битието си на единично да изразява общото, бидейки „хаос“, да е заедно с това и „подреденост“.

В творбите на поетите от априлското поколение раздвоението на поетическото самосъзнание се появява едва като предусещане, като още неосъзнат и неразгърнат тласък на едно движение, като предчувствие за нещо идещо. При Л. Левчев, Вл. Башев, Н. Христозов, Ив. Динков това е вътрешният самосъд, драматичният изблик на нравственото неудовлетворение; П. Караангов и Ан. Германов материализират това усещане за прииждащо раздвоение в дисонансите излъчвания на своята пластично-цветова „вселена“, във фиксирането на мига, когато хармонията е разколебана. Или, както пише Андрей Германов в стихотворението си „Много съм самотен тази вечер“ от „Взривна зона“ (1978):

И звездите
под опъкленото есенно небе,
смесени със веселите свои думи —
те са стъклен прах,
насипан в раната.
Тази вечер чувствам възрастта си.
А пък възрастта е самота,
а пък самотата —
тя е смърт.

У Марко Ганчев „предусета“ за раздвоение ще съзрем в усложняването функцията на иронията като изобразителен принцип, в разкриването и другото лице на сатирата — тъгата. Драматично светоусещане като далечно предвестие за раздвоение на поетическото самосъзнание показва и Евтим Евтимов. В „Кукерска игра“ например от великолепната му стихосбирка „Обредни песни“ (1979) образа на това раздвоение ще доловим едва като нюанс във втория, индикативен пласт на творбата:

Играят кукери навън, играят,
а щом са кукери — игра им дай.
Сложи си маска според обичая,
да станеш кукер като тях. Играй.

Играй, приятелю, играй на двора,
играта на живот от край до край —
да видя кукери как стават хора,
а хора — кукери. И тъй — играй.

Любомир Левчев в „Поздрав към огъня“ (1978) сякаш синтезира поетичните лутания на духа си, като че им създаде „концепция“ и „модел“, ако използваме заглавието на едно негово стихотворение. Разбира се, единственото установено нещо в тая „концепция“ и тоя „модел“ е именно невъзможността да се у с т а н о в и насоката на поетичните му избухвания, да се обхване тоталността на движещата се поетическа мисъл. Ето изрази на тая поетическа мобилност в началото на „Абсурден автопортрет на бюрокрацията“:

Но всъщност
аз
дали не съм престанал вече
да съществувам
като надежда,
като болка,
като трептяща, жива личност,
като човек? . . .
Дали не съм преминал
в друга някаква субстанция?

Поетите от априлското поколение приемаха раздвоението на поетическото самосъзнание почти като разрушение на хармонията, като разколебаване единството на „Аз“-а. Усещайки напредването на раздвоението във вътрешния си свят, те същевременно се мъчеха да му противопоставят един хармоничен идеал. Тяхната изходна точка бе монолитността на емоционално-образната им система и от тая монолитност (символ на хармоничност) те тръгваха към раздвоението.

Своеобразен „мост“ към поетите на 70-те години бе т. нар. „втора априлска вълна“ — Христо Банковски, Петър Василев, Стойчо Стойчев, Петко Братинков, Борис Вулжев, Лъчезар Еленков, Георги Константинов и пр.² Новите социално-икономически условия от втората половина на 60-те години определяха (разбира се, твърде сложно и опосредствувано) и постепенното навлизане на раздвоението в образния свят на тези поети, превръщането му едва ли не в доминанта на изображението. Обаче едва в творбите на младите този процес на „нахлуване“ на раздвоението бе завършен. То вече не беше заключено в отделен нюанс или компонент на творбата, а представляваше определящ факт, основополагаща тенденция. Това раздвоение на самосъзнанието у поетите на 70-те години бе форма на тяхното движение към хармонията. За разлика от априлските поети те разглеждаха (естествено чрез творчеството си) раздвоението като движение към хармонията, виждаха в могъщото стълкновение на неговите противоположности действителната същност на хармоничното единство.

И ето — в поетиката именно на тези млади поети ще открием едно почти съвсемно осезаемо обективизиране на поетическото „Аз“ извън себе си като друго „Аз“. Раздвоеният „Аз“ е в борба със себе си или със своята, ако можем да я наречем така — образна обективация, но едновременно с това той е единен.

Твърде ярко тая особеност изпъква при Иван Цанев. У него раздвояването на единното му поетическо самосъзнание се движи по две направления: 1. Предметно-сетивно и 2. Абстрактно-символно. В същност тези две линии отразя-

² Проблемът за раздвоението на поетическото самосъзнание у поетите на т. нар. „втора априлска вълна“ е твърде съществен, но той стои малко встрани от настоящото изследване и затова ще бъде разгледан на друго място.

ват раздвоеното двуединно „аз“ на поета — в тяхната несекваща борба поетическият образ постига своята хармонична неизчерпаемост и многозначност.

Но нека видим как раздвоението на поетическото самосъзнание у Иван Цанев се превръща в действително битие на хармонията.

По своята същност неговата поезия е земна, от нея лъха неподправена жизненост и първичност, явна е склонността на поета към сливане с природата, към безизкуствено отъждествяване на лирическия му герой с нея. Оттук идва и огромното значение на детайла, на нюанса в изграждането на поетичната творба. Движението на поетическата идея при Ив. Цанев обхваща предмета, явлението обемно в неговата непосредствена динамична същност; това движение цели да отрази предмета или явлението полисемантично, в процеса на непрестанно променящата им се битийност. Или, с други думи, то иска да възсъздаде в пространството на поетическия образ един втори живот. И затова на поета е необходимо безкрайното вгълбяване в подробностите, „преизживяването“, ако си позволим свободата да се изразим така, на всеки оттенък от настроение, на всеки нищожен наглед елемент от цялото. Стихосбирката „Неделен земеръс“ убедително доказва това:

Изпълва твоето жужукане слуха, черноработник риж.
Не е ли крехкото ти име прашец, полепнал по устата?
Частичите съединяваш и вдъхваш сладост на нещата,
и между клоните виждам подобно слънчев лъч кръжиш.

Завързана със нежна нишка за моя поглед възхитен,
все по-високо се изкачваш и всеки цвят ти е стъпало.
Връх на безкористната ласка, сбогуваш се с дървото бяло
и по една пътечка звънка обхождаш стихналия ден.

(„Пчела“)

Но изображението на този „втори живот“ в стихията на предметно-сетивния пласт е само първото ниво, на което поетическото самосъзнание на Иван Цанев реализира своето движение. Следващото, качествено ново равнище е абстрактно-символното преосмисляне и насищане на сътворените вече образи. Самосъзнанието на поета тук се движи към нравствено-психологическото и философско интерпретиране на отразената в творбата му реалност. Това е движението на поетическия синтез, който ще осмисли пресъздаденото и ще му вдъхне истински живот, защото се докосва до вътрешната му, т. е. действителна същност: „Какви съкровища укриваш тъй зорко в кошера си прост, / а тази алчна стръв да трупаш не може все да се насити; / знам, пириществата ти са само най-тежък делник сред лозите, / кафява капка пот, избила по кехлибарения грозд“ („Пчела“).

Погрешно би било обаче да противопоставяме един на друг предметно-сетивния и абстрактно-символния пласт на изображение в поезията на Иван Цанев. Наистина движението на идеята-образ по спиралата на абстрактно-символното се осъществява чрез отрицанието на предметно-сетивното, но началото на всяка следваща извивка от спиралата или условната крайна точка на движението е отново връщане към предметно-сетивното чрез отрицание на абстрактно-символното. Тия два полюса на изображението се взаимнообуславят и взаимосъздават — предметно-сетивният придава плът на абстрактно-символния, насища го с валенциите на реалния живот, а абстрактно-символният откъсва предметно-сетивния от оковите на емпирията, позволява му да навлезе в бездните на духа. Движението на поетическото самосъзнание у Иван Цанев бихме могли да наречем резултат на от движението на поетическата идея във времето и пространството на тия два пласта. Илюстрация на това диалектически единно звучене на двата пласта в процеса на изображението е финалът на изклю-

чителното по своята емоционално-мисловна плътност стихотворение „Паметна плоча“:

И минавачите не виждат ли, че оня, смахнатия,
наведен късогледо над разтворената книга,
върви срещу летящия трамвай? Задръжте го,
какво, че той не е открил лекарство против рака!
Тъй умна и презрителна насмешка по лицата ни сияе,
когато гледаме как юношата вдъхновен заеква.
Говори той неща неопитни и резки, но достойни
да преминават от уста в уста. Ала колцина
го слушат вдълбочено и с любов?

Ето предметно-сетивното измерение на движението на духа, тази част от пълния кръг на спиралата, от която се отгласква въображението, за да премине в поантата към символа, към философското обобщение:

Значителното е край нас, размесено с подробности,
и никакъв херолд не възвестява неговото идване.
Апостолите бродят преоблечени във въглищарски дрехи.
А стъпките случайни и неволните движения на делника
тъй често пред очите ни се вкаменяват
в последни и трагични жестове.

В сътвореното от Иван Цанев времето и пространството на поетическия образ постигат своята абсолютна действителност в социо-и психодинамиката на неговото самосъзнание. Поетическото време и пространство получават битие чрез движението на самосъзнанието към своята същност като част от света и към света като част от своята същност. Затова, когато използва примерно символа на пчелата („Пчела“, „Кръв“) или мравката („Фрагмент“, „Тишина“, „Пладне“), или птицата („Неделен земеръс“, „Тревожен хор на отминаващи ята“, „Нещо хубаво“), поетът говори в същност за човека, за човешкото. Зад мравката, шуреца, птицата, дървото той вижда човека. Метонимично сменяйки човешката същност в тия символи, Иван Цанев показва, най-общо и схематично изразено, проникването на човека, на човешкото начало във вселената и на вселената, на нейната необозримост и безкрайност — в човека. Свободата на поетическия образ му позволява да ни внуши с поезията си, разглеждана в нейното единство (а и на нас „разрешава“ известна волност на критическите интерпретации) мисълта, че вселената е човечна, а човекът безкраен. Само това има стойност и значение в нещата и явленията, което е излъчване на човешката същност, неин израз. Разбира се, това не е изблик на някакъв своеобразен лирически солипсизъм. Поетът просто защитава образно известната истина, че във вселената на изкуството човекът е център и цел, негов демиург и същевременно най-висше негово творение. Ето защо движението на Иван Цаневото поетическо самосъзнание насочва своята способност за раздвоение към разнополюсното „превземане“ на човека, към вникването в съкровените дълбини на душевността му. Динамичната неизчерпаемост на това непрестанно раздвояващо се самосъзнание „живее“ в докосването до зримото, сетивно-осезаемото, тълкувано обаче само като път към постигане на вътрешната му истина. Тук срещаме раздробяване на цялото на стотици частици и едновременно с това — синтезирането му в ново цяло. Така творческият процес на поета можем да оприличим със сериозна и г р а на възрастно дете, търсещо истината за себе си и заобикалящото го; волност на освободената от каноните на разсъдъка душа, но и стихия на ума, стълкновяваща се с бурите на инстинкта, с несъзнателните излъчвания на човешката душевност. Това поляризиране на поетическия образ, противопоставянето в него на тол-

кова разностранни внушения, процесите на вътрешно саморазрушаване и само-съзидане, извършващи се в недрата му, определят полифоничното звучене на стихотворенията на Ив. Цанев. В тях няма господство на единно настроение, няма произнасяна идея, която да не е провокирана веднага от други идеи. Философското съзерцание нерядко е разколебавано от преднамерено прозаизиран шрих, а драматичните интонации понякога завършват изненадващо с иронична отсянка:

Но — „колко“? Безответният въпрос.
Нима, заспивайки, не влиза всеки
в нощта като във лабиринт без изход?
Ти, който вечер падаш на леглото,
на сутринта дали ще се събудиш?
Отдавна са тревяса ли пътеките
към сладките пророчества на врачка.
А нощем кукувиците мълчат.

(„Почти епиграма“)

В същност това непрекъснато раздвоение на поетическото води към хармонията. Крайните внушения на поета са винаги монолитни и цялостни — изблиците на раздвояващото му се самосъзнание се сливат контрапунктно в единното звучене на хармонията. Така виждаме релефно да се очертава привидният парадокс — колкото по-раздвоен е поетът, толкова по-хармоничен е той.

Но движението на поетическото самосъзнание при Ив. Цанев не се осъществява в никакви абстрактни духовни излъчвания в пространството и времето на поетическия образ. Мисълта на поета е твърде ангажирана, твърде насочена. Социалната детерминираност на неговото самосъзнание рефлектира в остра, дори болезнено чувствителна реакция спрямо болните и нерешени проблеми на обществото. Патосът на моралистичното неспокойствие обогатява внушенията на поета. В душата му отеква сблъсъкът между нравствената чистота и предателството („19 февруари, пред паметника на Левски“), него непрекъснато го раздвоява жаждата да се добере до скрития смисъл на човешките постъпки, до тайната на битието, но заедно с това и невъзможността да обхване противоречията му в тяхната цялост („Телеграма“, „Петък 13“, „Кръв“, „Неделен земетръс“, „Ако съм по-добър“, „Христова възраст“, „Октава“, „Врата“). Копненето по нравственото съвършенство не позволява на поетовото самосъзнание състоянието на покой — то ражда резките динамични сринове и възвисявания, неудържимите избухвания на фантазията, приемащи плът в причудливи образи и измамната, приглушена „забавеност“ на поетическата мисъл. Експресивният изказ — отражение на острите колизии в поетовата душа, доминира в стихотворения като „Почти епитафия“, „Няколко стиха“, „Сцена“, „Ресторант“, „Ахил“, „Сам в следобеда“, „Апокалиптично“, „Сутрешно комюнике“, „Транзистор“, „Кръгове“. Особено ярко е кресчендото на вътрешното движение, на напластяваното напрежение в драматично наситеното стихотворение „Братска могила“:

Сега лежите заедно в пръстта:
събра ви тук една прегръдка братска.
Бърборковците, алчните глупци и подлеците
едва ли някога ще разберат,
че не загинахте край оня дол, на оня рът,
за да живеят те самодоволни, сити;
че сладък е, ако е честен хлябът,
че и животът подвиг е — ако е чист.

Социодинамичната обусловеност на Иван Цаневата поетика обаче маркира само единия полюс от движението на неговото поетическо самосъзнание.

Освен към дълбините на *социалното* поетовото самосъзнание се движи и към изплъзващата се същност на *интуитивното*, несъзнателното. Поетът заприличва на кораб, устремен в мрака на неизвестността, въпреки че неговият водач не притежава познанието и опита, достатъчни да го изведат на брега. Но втурването в безкрая на неизвестното, в неизследваните пространства на душата, не плаши поета. Напротив, то активизира играта на неговото въображение, разрушава всички прегради пред освобождения полет на фантазията:

О нежен таралеж на болката среднощна,
повесъл облак от стрели върху гърба си!
Кой утре скъпите ти белези ще брани?
И ласка ли на края на нощта те чака?
По отговорите, изтръгнати от мрака,
играят алени отблясъци от твоите рани.

(„Поетът“)

Стихотворения като „Врата“, „Христова възраст“, „Октава“, „Шепнешком в нощта“, „Пътеката“, „Бърза помощ“ и др. показват каква неудържимост и неочакваност достигат изблиците на движещото се поетическо самосъзнание. В тях са отразени дълбочината и многозначността на проникновенията, до които се домогва духът на поета в търсенето на хармонията и истината. Тия творби говорят косвено и за смисъла и същността на поезията (както ги разбира поетът), за характера на поетическото самосъзнание, тълкувано като воля за движение.

До 1968 г. обаче — годината, с която можем условно да маркираме началния старт на поетите от 70-те години, двама поети, принадлежащи възрастово към „втората априлска вълна“, вече бяха „предусетили“ в творбите си новия тип движение на поетическото самосъзнание, а именно раздвоението като движение към хармонията.

Става дума за Николай Кънчев и Георги Константинов, които в художествените си търсения бяха много по-близо до младите, отколкото до „следаприлското поколение“ — Христо Банковски, Петко Братинов, Борис Вулжев, Лъчезар Еленков, Стойчо Стойчев и пр., с което в същност влязоха в поезията.

Още първата книга на Николай Кънчев — „Присъствие“ (1965), ни показва, че това е поет с изключително драматична нагласа. Внушенията му носеха една външна, привидна хаотичност, която бе следствие от болезнените лутания на неговото самосъзнание. Тия лутания като че ли разрушаваха всичко, те сякаш довеждаха до неудържимата оргия на дисхармонията — изказът ставаше пределно експресивен, рисункът графично изострен, между отделните образи понякога дори изчезваха логическите връзки. Ала „хаосът“ само привидно влечеше към дисхармонията — драматичното раздвоение на поетовото самосъзнание означаваше *движение към хармонията*, но чрез нейното отрицание. С това ще си обясним и тоталното присъствие на антитезата в стиха на Кънчев. Да вземем например „Вечност“. Могъщото раздвоение на поетическото самосъзнание е намерило дори формален израз в композицията на стихотворението. То е изградено чрез разгръщане стълкновението на два мотива — живот и смърт, предадени алегорично в една кулминираща градация:

Тревогата,
че няма
да бъде след това (1 мотив)
е мнителна измама (2 мотив)
под тая синева, (1)
която ще залезе. (2)
В настъпилия мрак

ще спра да съм полезен, (1)
ала ще бъда пак. (2)
Сред хоризонта чамов (1)
ще дишам пак
вгълбен. (2)
Ношта е в същност само (1)
един утаснал ден. (2)

И така виждаме, че вторият мотив идва винаги след първия и го разрушава: чрез отрицанието на ношта се утвърждава денят, чрез отрицанието на смъртта се утвърждава животът. Така раздвоението на поетическото самосъзнание става път към хармонията — колкото по-силни са противоречията и техният сблъсък, толкова по-близо е хармоничното единство.

След втората стихосбирка на Кънчев — „Колкото синапеното зърно“ (1968), стана ясно, че процесът на раздвоение на поетическото самосъзнание продължава да се развива, но на една много по-висока степен на абстрактност. В поетическия образ пълновластен господар стана алегорията — сложната и многопластова алегория, наситена понякога с толкова далечни асоциации, че забулваше с енигматична мъгла централното внушение на конкретната творба. „Послание от пешеходец“ (1980) — третата книга на поета, потвърди тази тенденция. Но на нея ще се спрем подробно по-нататък, а сега нека се върнем към Георги Константинов.

Докато у Николай Кънчев раздвоението на поетическото самосъзнание приемаше най-остри и драматични форми, при Георги Константинов това раздвоение бе особено редуцирано; при първия то бе директно и явно, а у втория се долавяше някак под сурдинка, „шифровано“ в свободните асоциации на иносказанието. Първата книга на Г. Константинов „Една усмивка ми е столица“ (1967) сякаш категорично определи насоката на неговите бъдещи поетически внушения. Изблиците на неподправен романтичен патос, извиращата от стиха динамика на жизнерадостно-оптимистичното чувство — всичко това говореше за една формираща се поетическа система, чиято главна цел бе художественото отразяване на хармонията на битието. Но още в следващите две стихосбирки — „Обичай ме в неделя“ (1970) и „Хиляди прозорци“ (1972), се очертаха първите пукнатини в тоя слънчев модел на битието. От пълното отъждествяване с предметите и явленията лирическият герой правеше крачка към една *дистанция на равновесието*. Позиция, от която той можеше пак да се усеща в *т р е* в изобразяваното, но същевременно и да съзира неговите противоречия; да обглежда цялото, но и да чувства функционирането на неговите части.

Тази дистанция на равновесието (както условно я нарекохме) бе първият признак за разколебаване монолитността на поетическото самосъзнание у Георги Константинов. Но заедно с това тя отразяваше и първите пристъпи на движението към нов тип хармония. Поетът изоставяше хармоничното (но само привидено), непресъздаващо вътрешните противоречия на нещата изобразяване и се насочваше към постигането на образ, който да обеме тъкмо стълкновението на полюсните настроения. Така изобразението, макар и подчинено на една външна неорганизираност, нехармоничност, се движеше към своята *действителна хармония*.

Конкретното разгръщане на тая тенденция за раздвоение на поетическото самосъзнание като движение към хармонията можем да проследим отчетливо в последните книги на Г. Константинов „Лично време“ (1974), „Гълъб със запалени криле“ (1976), „Неграмотно сърце“ (1978), „Вечен ден“ (1980). Впрочем тяхното излизане съвпадна по време с появата на ярките стихосбирки на Борис Христов, Марин Георгиев, Георги Белев, Георги Борисов. И твърде интересно е, че при цялото си индивидуално своеобразие, при всичките си различия тези

поети и Г. Константинов (а също Н. Кънчев и Ив. Цанев) бяха близки в едно — за всички тях раздвоението на самосъзнанието бе път към истинската хармония. Тоя факт най-малкото би могъл да ни подсказва идеята за единството на противещите в недрата на младата поезия процеси, за пространствено-временната паралелност на раздвижванията — както на равнището на отделна поетика, така и по отношение на цялата поетична група, очертана в границите на 70-те години. А едновременно с това в разгръщането на вътрешните поетически процеси можем да установим дори и в разработването на идентични или близки мотиви (паралелно от поети с различна емоционална нагласа), което е резултат именно от функционирането на общия принцип — раздвоението на самосъзнанието като движение към хармонията.

Бихме могли да вземем за илюстрация „Балада за неизвестния поет“ на Георги Константинов:

Донякъде пророк, но повече пройдоха,
презираш суетата и всяка кариера,
той нощем разговаря с цялата епоха.
А сутринта на входа го хока портiera.

Облечен е небрежно, обядвал е отдавна.
Какво че непризнат е? Или познат на двама? . . .
За него всяка битка е винаги неравна.
За него всяка обич е винаги голяма.

Животът му се движи в пожарна суматоха.
И никой не разбира неговото „его“ . . .
Родител или рожба на своята епоха?
Това е още тайна. И за самия него.

Невъзможно е да не ни направи впечатление особената емоционална близост на тази балада със „Самотният човек“ на Борис Христов:

Но ако пише стихове, той непременно ще остави
една сълза в очите или драскотина в паметта ви. . .

Той има дом и топла супа, но е толкова затворен
животът му, изхвърлен като каса в дъното на коридора.

Или с елегичното „Той“ на Владимир Попов:

Все тъй самичък крачи сред уличната врява
и пътят му отдавна встрани от нас минава.
Отбягваме го ние, ала нима ни плаши —
нали и днес, и утре успехите са наши?

Образът на тоя Човек — Поет — и у тримата поети е образ на търсената *хармония*, до която те се домогват в своето раздвоение. Елементи от тоя събирателен образ ще съзрем и в отделни стихотворения на Иван Цанев, Калин Донков, Таньо Клисуров, Иван Голев, Георги Белев, Георги Борисов и т. н.

Разбира се, явни са и „точките“ на отгласване между споменатите поети в това отношение. При Георги Константинов например неизменното присъствие на иронията (като принцип на изображение) обагрят по особен начин неговите внушения. Именно този факт (ако говорим за „Неграмотно сърце“, интересувашите ни стихотворения са преди всичко „Мъгла“, „Балада за неизвестния поет“, „Балада за известния поет“, „Балада за лекето“, „Балада за голата истина“, „Напредък“) трябва да ни покаже, че тъкмо нахлуването на иронията в изобра-

женнето му маркира *специфичното* в раздвоението на неговото поетическо самосъзнание.

И Биньо Иванов подобно на Н. Кънчев, Г. Константинов и Ив. Цанев изгражда своята поетическа система върху възприемането на поезията като воля за движение. Обаче раздвоението, поетическото му самосъзнание (като форма на движение) в неговата стихосбирка „До другата трева“ приема по-друг, специфичен характер. У Биньо Иванов се сблъскваме с една тотална алегоризация на изказа. За Вл. Башев, Л. Левчев, Ст. Цанев, Ив. Динков, К. Павлов и други поети от априлското поколение бе присъщо засиленото алегорично-образно мислене; в поетиката на Иван Цанев, Екатерина Йосифова, Калин Донков, Марин Георгиев, Борис Христов, Георги Белев, Кирил Кадийски алегорията също заема респектиращо място. Но при Биньо Иванов алегорията вече не е съставен компонент в идейно-образната система на поета, колкото и важна функция да изпълнява. Тя е самото стихотворение, неговото съдържание и неговата композиция. В „До другата трева“ няма творба, която да не е алегория. Нещо повече, ще си позволим дори твърдението, че конкретните елементи, пластовете, планове и т. н., изграждащи структурата на отделната творба, носят в същата степен алегоричен заряд, в каквато и цялата стихосбирка може да се възприеме като метаалегория или метасимвол. Ето завладяващото стихотворение „Вятър иде и аз те обичам“, представляващо в същност апотеоз на любовта към родината:

Вятър иде и аз те обичам,
изгрев вдига ръка, залез вехне,
облак съхне и аз те обичам.

Ти, пращинка слънчасала, капка
от брадата на цигла паднала,
буква в ситно писмо на приятел,
устна момина, мамина мъка.

Тук всеки стих, отделната метафора или образ крият богатство и разнообразност на внушенията, обемат противоречиви и често пъти взаимно изключващи се настроения. Поетът придава на алегоричния изказ полифонично звучене, като укротява пълноводното на привидно накъсаните и самостоятелно функциониращи образи-символи, като насища изображението с особена, предметна осезаемост:

Риба янтърка лази към Дунав,
гдето, глътнали мрежите, рибите
думат трийсет и три езика.

Златобрада коза се изкачва,
по реброто на Мусала
и се блъска в рогата ѝ облаци,
пошурели да палят морето. . .

Финалът илюстрира степента на *динамичност на поетовото самосъзнание*, катарзисното копнене на духа да постигне абсолютното си разкрепостяване. Копнене, в което отеква жертвоготовността на поета, възприемането на собствената личност само като част от родината:

Вятър иде и аз те обичам,
облак съхне и аз те обичам,
ако легна — прегръщам те цялата,
ти, пращинка в окото ми влязнала

В движението към себе си обаче, към тайните на своята хармонична неизчерпаемост поетическото самосъзнание на Биньо Иванов понякога нарушава мярката на отражението. Изказът става прекомерно абстрактен, на места дори енигматичен („Фабрика“, „Здрачаване“, „Нощ за Мартин Лутър Кинг“), защото запечатва едностранчиво и поради това изкривено пресъздавания образ — извън неговата социална определеност и установеност.

Засилената асоциативност в поетиката на Биньо Иванов би могла да се изтълкува като краен израз на *динамизиране на поетовото самосъзнание*. Подобна тенденция, но вече на качествено ново ниво откриваме у Славчо Донков, Марин Георгиев, Миряна Башева, Георги Белев, Борис Христов, Иван Здравков, Любомир Николов, Златомир Златанов. При тях ролята на асоциативния шрих нараства неимоверно много — той се превръща в носещо, концептуално „звено“ на творбата. Но макар главното за тия поети да е асоциативното насищане на изображението, кондензираният поток на свободните асоциации, на тяхната поетика не е чужд по-непосредственият и необременен от всевъзможни алюзии изказ, характерен например за поети като Венко Евтимов, Валентина Радинска, в известна степен Владимир Попов и Малина Томова. Тоя факт красноречиво говори за взаимопроникването и взаимоопределянето на поетичните стилове в контекста на младата поезия, за тяхното паралелно развитие независимо от индивидуалното своеобразие на творците.

Но да се върнем към ролята на „неконтролирания“ асоциативен поток в процеса на изображението. След Иван Цанев и Биньо Иванов Славчо Донков бе третият от младите поети, чието поетическо самосъзнание се възплъти в свободното, „неуправляемо“ движение на асоциациите. В неговата стихосбирка „Да повикаме шурците“ завоюваното от Ив. Цанев и Б. Иванов в това отношение получи нов тласък на развитие. В същност по-внимателният прочит на стихотворенията на Славчо Донков, а и тези на Ив. Цанев и Б. Иванов ще ни убеди, че това, което нарекохме „неконтролиран поток на асоциациите“, е само привидност. Впечатлението за неконтролируемост се създава като резултат от динамичните скокове на поетовото самосъзнание в различни настроения и полюсни състояния. В действителност привидната накъсаност и несвързаност на асоциации, илюзорната хаотичност на възприятията и внушенията отразява движението на раздвоеното поетическо самосъзнание към хармонията — движение противоречиво и непоследователно:

Къде са живите души

в погребаните градове край пътя?

Преди да търсим отговорност от пръста,

трябва да попитаме за същото човека.

Нали откритите сега развалини

ще оцелеят вече в умовете ни,

ала без хората.

Тогава да повикаме шурците.

(„Разкопки“)

Волята за движение тласка мисълта на поета към непрестанно неспокойствие. В дълбините на миналото той търси истината за себе си, за бъдещето. И търси човешката същност във всичко, което е проявление на живота: „Да поприказваме с тревите, със облаците, с дъждовете. . . — за да научим новото, сме длъжни да преживеем нещо старо.“ Славчо Донков фокусира в една насока противоположно заредените асоциативни „гнезда“, разностранните и противоречиви настроения, за да ги изведе в поантата като едно монолитно внушение:

Със право казват: няма мъртъвци,

докато има живи на земята.

Ето, в коритото на оживялата чешма

вместо деца денят врабчета къпе —

природата възобновява всичко —

едно от друго —

нека не забравяме.

(Разр. м. — И. Г.)

По подобен модел поетическото самосъзнание на Славчо Донков осъществява своето движение и във „Възраст“, „От края на неделата“, „Напролет, в пядпъдьковото утро“, „Калиакра“, „Случайно слънце и пчели през януари“ и др.

Асоциативно-алегоричната наситеност на изказа у С. Донков засилва пластично-образните възможности на неговия рисунък. Тук можем да срещнем смешение на причудливи и дори на пръв поглед несъвместими представи, провокиращи се и взаимно разколебаващи се изобразителни пластове, дву- и триплановост на внушенията. Сред разнообразието на изразните средства обаче едва ли би могло да не съзрем, че преобладаващата насоченост на движещото се самосъзнание на поета е към първоосновата на нещата и явленията, към тяхната първопричина и първосъщност. В творбите си Славчо Донков се стреми да се докосне до корените на родовата и историческата памет на българина, да навлезе в света на спомените, за да осмисли застиналия там живот. В стихотворението „Калиакра“ той пише: „И все така, от дъното на вековете, до днес и по-нататък под слънцето да търсим своето място върху ранената земя и сред цветята. . .“

Но ако при Славчо Донков втурването в дълбините на родовата и историческата памет не получава своето пълно разгръщане, защото изпълнява специфични функции, в поетиката на друг един млад поет — Марин Георгиев, то става основополагащо и предопределящо. Независимо от богатия си и разностранен идейно-тематичен спектър още първата книга на поета — „Село“ (1975), доказва, че погледът му е обърнат главно към *превъплъщаването в душата на народността*, към изстрадането и осмислянето на неговия опит. Най-добрите постижения на Марин Георгиев в „Село“ маркират именно степенята на осъществяване на поставената цел. В своето движение неговото поетическо самосъзнание (неудържимо раздвоявано) се връща към родовия опит, към родовата памет, за да разбере докрай същността си, за да открехне пред себе си бездънните кладенци на душата, пазещи противоречията на съществуването. С това нахлуване в ехото на спомените, с безстрашното навлизане в света на миналото, в света на сенките поетът сякаш иска да надникне отвъд смъртта, като че се стреми да се превъплъти в нея, за да да ни я покаже като друг живот, като нещо, което зримо съществува. Особена атмосфера на едно митично потъване назад в миналото обагрят „Великден“, „Нощем“, „Памет“ и преди всичко „Януари“ — това изключително въздействащо и колоритно стихотворение. В „Януари“ изображението е почти релефно, тласъците на поетическата мисъл са укротени сякаш с мъка в тежките и достолепни стихове, излъчващи вътрешно напрежение и драматизъм:

Още един човек от село си отиде. . .

И гробището ни расте. И селото ни се смалява.

И сякаш чувстват живите рождения си ден като обила.

И сякаш, че живот на село не е имало отдавна.

Камбаната, която чувахме насън, сега наяве бие. Тихо!

Падат гарвани, снежни парцали, облаци падат,

от звънът ѝ ударени.