
ПРОГЛАС

Издание на Филологическия факултет
при Великотърновския университет “Св. св. Кирил и Методий”

кн. 2, 2008 (год. XVII), ISSN 0861-7902

Гергина КРЪСТЕВА

ЛИРИЧЕСКИЯТ ГЛАС НА 60-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК – ОТ “ВИКА” КЪМ “ЛАРИНГСА НА МЪЛЧАНИЕТО” (наблюдения върху българската поезия в контекста на лирическата самонаблюдателност)

The text offered in this case, which is part of a more extensive study, endeavors to track down certain specific processes in the development of Bulgarian lyric poetry in the 1960s as related to significant changes in the expression of the lyrical voice. The dominant lyrical voice within this period seems to be building a clear and rather insistent aesthetic doctrine of its supra-acoustic performance which amasses and grows up mostly in the works of the poets of the so-called “April generation.” The voice which gives out anxiety, mission, constructive participation in Time is a voice-cry, voice-yell, voice-throat. At the same time in the lyric poetry of the above named period one could sense a particular denial of the demonstration of pathetic crying – that one seems “isolated,” directed at the expanses of collective bygone-ness. Such a choice gradually orientates the lyrical voice onto the spheres of a unique type of intimation, and onto the symbolic of human empathy and commitment, which would materialize when the personally experienced acquires a name, when it “finds” the adequate words, so that the voice-recognition, the voice-partiality, the voice-invoking the words’ true meaning would be read as a guarantee for mutual “hearing,” and for a human readiness to respond – needed so badly. It is indeed indicative that those tendencies could be traced not only in the first public literary contributions of the then “young” poets (Constantine Pavlov, Christo Fotev, Nikolay Kanchev), but also in the works of Valery Petrov, Dobry Zhotev, Blaga Dimitrova.

The voice of the end of the 1960s, which could gradually be seen to revoke itself in its own self-identification through sound and which usurps the territories of eyesight, in the poetry of the 1970s gradually turns into a dominant motif, which is part of the change in the processes of self-reflection and towards the “muffling” of the voice-cry, voice-yell. The rejection of high-pitched acoustics by vocalism manifested is a process accompanied by a search for other, different possibilities for sound expression.

Внимателното проследяване на промените в художественото самосъзнание в българската поезия през втората половина на XX век неминуемо стига до извода, че на границата между 60-те и 70-те години развитието на лирическият глас претърпява сериозни трансформации и пораждането им не би могло да се обвърже изцяло с дебютиращи имена. Нещо повече – симптоми на промените се откриват в по-голяма или по-малка степен и в поезията на вече утвърдени поети с по няколко издадени стихосбирки, поети, чиито имена съставят “списъка” на едно или друго (вече определено от тогавашната критика) поколение в историята на най-новата ни лирика.

В плана на литературноисторическите оценки особено важен е фактът, че тези трансформации, доловени още тогава, стават причина в началото на 70-те години да се роди критическата дефиниция “тиха лирика”. И въпреки метафоричния конструкт в дефиницията, видно е, че той се опира на имплицитно заложена опозиция, проблематизираща акустичната изява на лирическият глас. Тази новопоявила се “тихост” всъщност съвсем не се приема благосклонно, но според някои изследователи за появата ѝ може да се намери оправдание в социалнополитическия контекст на времето – “отсъствието на важна събитийност”, т.е. липсата на важни политически събития по това време, “узаконява идентичността ѝ”¹.

Критическата оценка явно отчита доминиращите тенденции, споходили десетилетията на 60-те и 70-те години. Но е важно да се отбележи, че в инерцията на актуалния каноничен рефлекс литературната история да се подрежда в поколения и генерации, в стремежа към непременно дефиниране се разпознава желанието да се изгради общност от теми, стилове, персонални авторски присъствия. Под определението “тиха лирика” (въведено от съветската критика у нас от Пенчо Данчев основно по повод лириката на Иван Цанев и Калин Донков)

само за няколко години са “приютени” множество поети, чиито дебютни изяви до този момент са разсейвани в неуспелите да придобият “етикетност” определения като “следаприлско поколение”, “междинна генерация”, “дебютна вълна”. Така “тиха лирика” се превръща в назоваване на новостите в поезията от края на 60-те и началото на 70-те години и първоначално краткият списък от имена през 70-те години започва постепенно да нараства все повече с отдалечаването от времето на “романтичния устрем” на Априлския пленум и роденото от него поколение. “Тихата лирика” на 70-те години се конституира като различна от “априлската” на 60-те – в този смисъл литературната история поставя своеобразна граница между поколенията и заявява претенция набързо да селектира и намира точното място на всеки забелязан дебютиращ автор в правилната за него “група”. Въпреки многократните уговорки, че е подготвена от предходниците, на “тихата” генерация никак не са ѝ спестени упреците, че забравя най-важните послания в поезията на по-големите си събратя. Това, което надделява обаче, е желанието за дисциплина в Големия Литературен Дом, в който за всеки поет, демонстрирал талант, трябва да са намери място в групата, за да се осъществи перспективата на литературното развитие.

В контекста на заявеното от особено значение е да се проследят промените в лирическият глас от 60-те години към следващото десетилетие, превърнали се в явно сериозна причина за това определението “тиха лирика” да оцелее като легитимен литературноисторически конструкт повече от три десетилетия. Наблюденията, изложени тук, няма да разобличават генерационния модел, в който се мисли поезията от указания период. Но те ще се отгласнат от възможността за поставяне на граници, която предоставя този модел, и ще бъдат ориентирани по-скоро в посока на синхронията, позволяваща да се уловят основните (доминиращите) и съпътстващите ги тенденции в развитието на лирическият глас, независимо от точното място на конкретен автор в дадено поколение. Това е вероятният по-продуктивен начин да се стигне до основателната хипотеза, че промените далеч не са само резултат на някаква целенасочена закономерност. Те крият в себе си противоречия и не са приоритетна зона само на определена генерация поети и че, казано не съвсем прецизно, са отгледани (подготвени) във времето и в този смисъл – част от цялостното развитие на литературноисторическия процес, а не просто емблема на една отделна група творци, припозната като единно поколение. Не по-малко интересна е възможността самите

трансформации на гласа в рамките на периода да се видят не като монолитни, а като нюансирани и разнопосочни.

Лирическият глас на 60-те – глас-вик, глас-крясък, глас-гърло

Доминиращият лирически глас на 60-те години изгражда отчетлива и настойчиво поддържана лирическа доктрина за свръх-акустичната си изява. Тази доктрина се конструира най-вече в творчеството на поетите, дефинирани като “априлско поколение”, и се реализира в няколко посоки. Поетът е със съзнанието, че е творческа личност с мисия, той е този, комуто е присъща в най-висока степен чувствителността към времето. А времето все още е част от героична епоха, то продължава да бъде битка и тревогата за това дали постигнатите идеали на свободата ще могат да се опазят е част от тази чувствителност, заради която той, застанал завинаги на страната на *“разстреляните поети,/ на развените знамена,/ на дискусиите на куриума”*², е призван да будува безсънно и сам да разбужда човешките спокойствия. В напрегната поетическа реторика на тревогата, във вечно заплашения от “невидим враг” новостроящ се свят някак се оказва неважно дали тази тревога е споделена. Лирическият ѝ глас се самоосмисля и самооценява в собственото си артикулиране и затова е необходимо да бъде висок и ясен, да се изкачва все по-високо по звуковата скала – да се превърне във вик и крясък, защото това е акустичният жест, потвърждаващ високата му морална стойност. Силният глас е равнозначен на искреността, ангажмента, будната съвест; шепотът и мълчанието са знаци на притаяването, спокойствието, на заплашващата “диверсия”³. Именно в поезията от 60-те години синонимната замяна на лирическият глас с вик или крясък се използва най-интензивно и в широки образно-акустични комбинации (*“Като по барабан/ по нас векът удари./ Викът е в нас събран/ и бузите ни пари”*, Владимир Башев⁴, *“Аз викам! Страхувам се може би – и викам!/ Викам/ и моите викове съвпадат с желанието на хората да крещат/ и затова произнасят стиховете ми/ като свой собствен вик”*, Стефан Цанев⁵, *“Имам и една лирична тайна./ Искам да я споделя със вас./ Аз/ разгатнах/ викация глас/ на добрата вечерна безкрайност”*, Любомир Левчев⁶, *“И ще горчи/ от стронций, от онази мисъл,/ избухнала с последен вик,/ че има още ненаписан,/ човечество създаващ стих”*, Никола Инджов⁷, *“И към всичко прибавям себе си,/ влагам цялото свое аз –/ тъй създавам нови материци,/ за които крещя на глас”*, Петър Караангов⁸). Неистовото желание поезията да се самоизяви като необходимост от тогалоно напрегнато озвучаване стига до пределния израз

на физиологичните възможности в успоредяването *“като гърло ние сме потребни/ бъдеще чрез нас да проговори”* (Владимир Башев)⁹. В първото стихотворение (*“Срещу вятъра”*) от дебютната си стихосбирка *“Лична карта”* (1960) поетът Иван Динков изгражда метафоричен автопортрет на твореца, посветил себе си на времето, сред чиито позитивни белези (*“това, което днеска ме краси”*) е и *“гърма на мойто гърло”*¹⁰.

Оттласквания – *“запечатаният глас”*, глас-очакване, глас-разпознаване, глас-съпричастност

Гласът, обозначаващ тревога, мисия, съзидателно участие във времето, е *глас-вик, глас-крясък, глас-гърло*. Начинът, по който поезията функционира в плана на социално заявения си ангажимент, е адекватен на *“гласовитите”* претенции – 60-те години са активен период на провеждане на масови литературни четения и рецитали пред публика, на работните площадки или в университетската аудитория. Те, както и активното публикуване на стихосбирки и печатане на стихове, озвучават изявата и легитимират поетическите гласове. Неучастието в тези форми на функциониране на лириката е наказание, което заплашва и забранява лирическият глас – такъв се оказва гласът на Константин Павлов. В неговата поезия саморазказването за това как се провежда санкцията е обвързано и с мотива за *“запечатания глас”*. Констатацията *“моите стихове никой не ги чете, никой не ги печати”* от стихотворението си *“Прекрасното в поезията или жертва на декоративните рибки”*¹¹ е последвана от гротесков акт на лирическо говорене в стила на времето, но реализирането на този домашен *“личен рецитал”* пред декоративните рибки в стайния аквариум се оказва (само)убийствена демонстрация. Иронично-гротесковото оглеждане на творческото битие през очите на стъписаната и разгневена посредственост на критическата реакция е сюжет, поддържан във времето в лириката му. От 1982 г. датира стихотворението *“Въздушна целувка”*, където острият творчески императив на 60-те, въплътен във фигурата на гласа-гърло, се оказва тотално компрометиран в жеста на *“запечатването на гласа с олово”*. Металът, участващ в процеса по материализиране на патетични поетически гласове, се оказва инструмент в акцията за *“затваряне”* на *“неразумното гърло”*¹². Поезията на Константин Павлов, която остро компрометира редица модели на *“априлската образност”*, разобличава и мотива за *“гласа на славея”*, олицетворение на *“гласа-романтика”* през 60-те години. *“Унесените певци”*, които *“пълнят с гласове ливадите”*¹³ и бодрите им песни, от които поетите се учат да възпяват, в стиховете на К.

Павлов *“възторжено”* се извисяват над *“изстинали човешки трупове”*, в техните *“съмнителни оди”* е стаен *“несбъднат копнеж за хищни нокти и железен клон”*, с които могат да изтръгнат сърцето на упоения от гласовете им човек¹⁴. Метафоричното присъствие на птицата и нейния глас, силно уплътнено в лириката от края на 50-те и през 60-те години като символ на поетична свобода, сила и красота, е разобличено в стиховете на К. Павлов. В литературноисторическия сюжет припознаването му като част от ятото на Джагаровите *“бедни, вдъхновени птици”* впоследствие е коригирано с присъда, огласена в лириката му със същия метафоричен знак – *“бях обявен за вредна птица”*¹⁵. А гласът на тази птица се *“запечатва”*, защото той се опитва да обезсили звука на романтиката, в чийто тон лириката гради визията за героичното минало и не по-малко героичната сегашност. Умението да се възпяват загиналите *“крайно траурно/ и безкрайно бодро същевременно”* се оказва невъзможно и лирическият човек на К. Павлов, надничаш в *“пантеона”* на героите, вижда как *“нишките се късат”* от напора на фалшивото усилие¹⁶. Отказал да участва в това усилие, самият поет, идентифициран с лирическият си герой, е заличен задълго от официалното литературно пространство.

Убедеността, че изявата на гласа може да съдържа фалш и неискреност, проблематизира в лириката мотива за думите. При поетите, заявили недвусмислено позицията си като ангажирани със социалната проблематика, гласът *“носи правдата”*, затова стихът е *“верен”*, а думите – *“точни”*. Но драматичното съзнание за тяхната неспособност да изразят истинския смисъл, съмнението в човешката възможност да запази стойността им, да не ги обезцени в нарастващата инерция на патетиката очертават видим проблематичен кръг в поезията на 60-те години – най-отчетливо той се откроява в творчеството на дебютирания през 1961 година Христо Фотев. Поемата му *“Изпълкомът заседава”*¹⁷ по своеобразен начин конструира личния модел за възприемане на думите в контекста на усилено разработвания през 60-те години мотив за революцията и равносметките, съпроводи изминатия път след победата ѝ. В художествената система на поемата визията за победния ден и петнадесетте години след него, в които усилено *“расте държавата”*, са разположени в акустиката на силното, звънко, ясно говорене-викане-крясък – *“извика властно, свила тъмни устни”*, *“говореха от съмнало до тъмно”* *“бригадира/ като на сватба викаше високо”*, *“разкъсвахме.../ веригата от закрепчили синури”*, *“крещеше бригадира”*, *“и две жени,*

и три жени високо/ като че се надпяваха, крещяха”, “спокойни и нестройни, гласовете/ се радваха на своята звънка сила”, “този глас със яснота камбанена” (всички подч. мои – Г.К.). Звуковата акустика е вписана адекватно в обобщителната ретроспективна картина на времето – “А всичко беше в трескаво движение./ Врати гърмяха, бляскаха зениците./ Едно почти безумно напрежение./ защото зрели, викаха шиениците”, но се намира в особено напрежение спрямо лайтмотивния стих на творбата: “По-тихо! Изпълкома заседава.” В заседанието на Изпълкома блести на “думите светлата феерия”, неговата “проста реч властва” и “заповядва” – привидно сякаш думите реализират пълноценно гласа и са му предоставили така необходимата власт, с която може да се разкаже и изрази всичко, те са открити и достатъчно силни да унищожат “пустите съмнения/ и огорчения/ и озлобления”, “всяко колебание/ и равнодушие/ и оправдание”. Финалният дистих обаче преросмисля направените констатации – човеците, осъзнали своята “мечта за щастие” тичат към “други, по-човешки” дни – “Тогава само ще намерим думи,/ за да си кажем колко се обичаме”. Лирическият говорител оставя без отговор въпроса кога точно ще бъдат намерени тези думи, кога всъщност ще настъпи това “тогава”, след като победата е дошла, гласът на революцията е “овъзмездил” страданието и провъзгласил властта на “гордата династия на бедните” и споменатите “по-човешки дни” дни са факт. Оказва се, че в целия крясък на изживяното са липсвали най-важните думи – тези, които изразяват споделеността на човешките чувства и тяхното откриване е отложено във времето. В лирическият проект на Христо Фотев откриването именно на думите на съпричастност и човешка любов е от особено значение и този процес е заложен още в поемата “Изпълкомът заседава” от дебютната му книга. Спрямо идейния конструкт на творбата внушението за все още липсващите човешки думи застава в особена позиция. Идеологическото случване на щастието при цялата си артикулирана огласеност се е оказало непостигнато в точката на една от генералните си цели – раждането на думите, изразяващи споделимостта в човешката общност, на вселюбовта. Виковете, крясъците, властното говорене и уж простата (в смисъл на понятна) реч се оказват безсилни да преодолеят “не-самотата” на отделния човек в новия живот. В този смисъл в лайтмотивното настояване “По-тихо!” сякаш е съсредоточено не толкова желанието за постигане на тишината, в която идеологически артикулираната реч

ще излъчи “*феерията*” на поредния си вик, колкото очакването на думите, с които трябва “*да си кажем колко се обичаме*”.

В сходна художествено-смысловата посока се движат и излязлата по същото време поема на Валери Петров “В меката есен” (1961)¹⁸. В сюжета на творбата е завъртян цветният калейдоскоп на личната човешка памет, опитваща се да осмисли отминалото време, историята и написаните стихове в равносметката на паметта за интимно преживяното, от позицията на личното участие в онова, което вече е придобило статут на “героична история”. Любопитно е да се проследи “акустичната среда”, в която се разгръща поемата. В изграждането на визията за сегашността, която побира в себе си и момента на писане, текстът се разполага в “регистъра” на тишината, притихването, спокойствието на звуците – “*Следобедът е нежен, мек и тих*”¹⁹, “...и поглеждам във/ във есента тъй *тиха* като сън... /.../ в такъв *спокоен миг* не би могло/ да стане нищо грозно, нищо зло!”, “*И в тишината/ разсеяно поглежда те жената...*”²⁰, “...отново в *тишината/* обажда се машината позната...”, “*Спокойно* гасне есенният ден...”²¹ (всички подч. мои – Г.К.). Но именно моментът на писането “регистрира” и появата на “*тънък, остър звън*”, оказал се звукът от машина за рязане на дърва в съседен двор. Звукът “влиза” в поемата чрез фигурата на оноματοпееята “*жън-жън*”, чието присъствие функционира и като лайтмотив – повтаря се деветкратно в хода на цялата творба. Но още с въвеждането си оноματοпееята започва да действа и метафорично спрямо идеята за изминалото лично време и мисълта за него – става ясно, че това е не просто звукът, който издава дърворезачката, а звън, в който “*остра болка има,/ като че ли от своя кабинет,/ непредпазлив, издал съм се напред/ и на триона болката горчива/ безжалостно в сърцето ми се впива*”²². От тук насетне всяка поява на оноματοпееята ще бъде знак за своеобразен “пробив” във времето – тя ще завърта “*на паметта грамофонът*”²³ в посока на силно и високо “озвученото” минало²⁴ или ще завърща опътувалия “назад” лирически герой в сегашността – “*Поглеждам във /.../ Сега зад резедавото пране...*”²⁵, като заедно с това ще бъде емоционален “камертон” за болката на лирическия герой и ще “компрометираща” усещането за тишина и спокойствие. Звукът на машината не само трайно ще разколебава привидната тишина, той ще бъде знак, който подсказва “*колко тази тишина е мнима*”²⁶, и в крайна сметка ще се превърне в повод за осъзнаването, че тишината е наситена с тревога, която, в духа на идеологизираното време, изгражда лаконично и карти-

ната на апокалиптично разтърсения свят (“*когато половината планета/ все още гине в кървави кланета/ и вика, и тресе се, и гори!*”). Но в плана на последователно изгражданата концепция за личното, индивидуално участие в голямото време, тишината ще бъде и изпълнена с близки, необходими и **пожелани** човешки звуци. Неслучайно онези моменти в поемата, които внушават усещането за човешката близост и съпричастност, са съпроводени с наличието на оноματοпеи – в епизода на любовното пътуване във влака на двамата млади (“*Так-так, так-так! След туй локомотива/ отвел ги е към утринна мъглива...*”²⁷), при една от появите си звукът на дърворезачката “жън-жън” отново разкрива любовен сюжет, в който “*дърворезача*” “*с прислужницата млада се закача*”²⁸. Метафоричното политане на мечтата на лирическият герой към бъдното, подобно на изкуствения спътник, който съкварталците му наблюдават, е съпроводено със звук “*ти-ти*” и със заключението, че “*всички ние /.../ спътници сме и едни на друг*”²⁹, а финалният звън на телефона, отново въведен чрез оноματοпея – “*дрън*”, е повод за усещането, че “*ръце, ръце към мене се протягат*”³⁰, и прозрението, че човешкото щастие е в несамотата. Гневът и ругатните на близкия приятел, негодуващ, че завърналият се от лятна почивка не се обажда и се е “*заврял в къщи*”, нехаейки за “*старите другари*”, ще ощастливят лирическият герой, който ще потвърди истинския си, **откликващ слух** чрез трикратното (и метафорично натоварено) повторение на глагола “*чувам*” – “*Дали го чувам! Още как го чувам! /.../ Ругай ме, Ванка! Чувам те добре!*”³¹.

Присъствието на различни оноματοпеи в поемата не само потвърждава характерния за Валери Петров стилос почерк на самоирония, в която се разпознават белезите на детската откривателската сетивност. Те се включват в “*акустичната визия*” на творбата по силата на иманентно присъщата си специфика – да “*оезиковяват*” неезикови акустични явления, да “*сглобяват*” характерни за човека изяви с такива, които са неприсъщи за него. Така генералното послание на поемата – да “*очовечи*”, да придаде понятен, личен смисъл на абстрактни представи като време, памет, минало, история, да разпознае и чуе в мнимата тишина техните звуци, получава оригинален поетически еквивалент. Като част от това послание е “*вместена*” и идеята за единствено възможния смисъл на човешкото съществуване – споделеността, взаимната човешка “*среща*”, взаимното “*спътничество*”, общото човешко участие във времето. Тяхната реализацията се оказва възможна именно в

териториите на разбирането, които предоставя човешкият език, човешките думи. Неслучайно горестният разказ за разминаването и вечно неслучваща се приятелска среща е представен посредством езиковото проиграване на нехайно произнасяната реплика “А, бе...”, с която започват разговорите при всяка среща на уговарящите се да се видят някогашни младежи комунисти – “Абе, абе”! *И ни едничко слово./ Навсякъде това “абе”, готово/ да опрости човека до “АБ”,/ изтривайки онуй, което бе...*”. Така представен, “изговорен” със знаците на човешкия глас, светът предоставя възможност за сплетени, “сговорени” помежду си пътувания из “пространството и времето”, а увереността в необходимостта и хармонията на човешката близост адекватно въвежда и самонаблюдателната финална “рекапитулация” спрямо написаната “очовечена” лична история-поема – “...таз поема /.../ ще дам/ на ближния...”³².

И двете поеми представят функциониране на лирически глас, чиято специфика се оттласва от доминиращите тенденции. Мислими и действащи като идеологически маркирани текстове³³ и в плана на съдържанието, и в плана на изразяването, те отделят територията на патетичния вик, насочен в пространствата на колективната отминалост, и съсредоточават лирическият глас в сферите на своеобразно интимизиране, в посока на символиката за човешката съпричастност и споделеност, която ще се осъществи тогава, когато лично преживяното придобие име, когато “влезе” в адекватните нему думи, и гласът-разпознаване, гласът-съпричастност, гласът-предизвикващ истинския смисъл на думите ще бъде гарант за случването на взаимното “чуване”, на така необходимия човешки отклик.

“Тихият вик” – глас-слух, глас-ехо, “ларингса на мълчанието”

Художественото съзнание, осмислящо интимизираното човешкото присъствие като болезнен, но единствено възможен мост между минало и сегашност, разгръща изявата на лирическият глас и в поемите на Добри Жотев, публикувани през 1966 година под показателното заглавие “Викове”³⁴. В тези творби високата степен на експресивност проблематизира поетическият статут на гласа-вик – привидно сводим към “априлския” мотив за вечната тревога и високо артикулирана памет за миналото, той преминава през “филтъра” на драматичния спомен за личното участие в него, за да се трансформира в чувствителното сетиво на слуха – “Аз бях предсмъртното прощаване/ с отиващите да умрат./ Аз бях слухът, дочул последните им думи./ (Убитите другари./ Те викат

в мен)“³⁵. Художествено се разколебава празничната патетика в звъна на камбаните, в който акустично се оглежда и “*днешната правда /.../ с паради, плакати, всезнаещи лозунги, / със спътници, радиограми, / с нестихващи речи, послания, ноти / с гигантски митинги, / с протестни писма, резолюции...*”³⁶. Но призивът “*да помним камбаните*”, които са “*оглушели от своите собствени викове*”³⁷, е художествен аргумент против безсмисления парад на кръска, в който се стопяват сетивата на слуха и уменията за изговаряне на човешка близост. В света на днешното се настаняват “*пустите фрази*” и “*безкрили думи*”, с които лирическият герой от поемата “Разговор с паметника”³⁸ се опитва безуспешно да убеди каменната фигура на загиналия антифашист Пиер в дръзнования ход на съвременето – малко след като изричат: “*Парад! Не я обичам тази дума!*”³⁹ оживелите, говорещи устни на паметника (Пиер) внезапно се вкаменяват при началните звуци на високоговорителите, възвестяващи началото на парада. В поемите на Д. Жотев външната, парадна сила на лирическият глас е знак за пустота и неумение за вслушване. Викът на лирическият му герой е **вик-слух**, който възстановява вдълбаните в човешката памет звуци на времето, породен от превърнатата в слух душа (“*незнайна, неискана мъка / се вбива в душата ми, / превръща я цяла на слух...*”), пожелал споделеност (“*Не чухте ли страшния, вечния вик?*”), очакващ, но безсилен в невъзможността да излезе извън пределите на затворената субективна емоция – финалът на едноименната поема проиграва това внушение и с реторичен жест на езиково ниво (“*Не викайте, викове! / Отмора ми дайте! / Трошица отмора! / Не викайте! / Не! Викайте! Викайте! Викайте!*”)⁴⁰. Невъзможността за разбиране, въпреки “изобилието” от думи, от чието безсмислие лирическият човек се спасява, самопревърщайки се в “отсъстващ”, е тема на стихотворението “Север” (1967) на Петър Караангов⁴¹. Творбата “играе” с установените символни означавания на представите за север и юг, размествайки присъщата им опозитивност. Югът се оказва мястото, където се люлее “*суховеят на пустословието*” и където думите, въпреки че “*капят разгорещени / като стопено желязо*”, носят неподозирана студенина. Северът е територията на стоплящата взаимност, която въпреки алюзивно присъстващите географски знаци за мразовитост (ескимоси, ледено иглу, ледовити ветрове), е слънчевият въобразен свят⁴² на поетите (“*Смели азбуки, странни стихотворения / носят край техните лампи / ледовитите ветрове...*”), намерен и пожелан от лирическият герой на Караангов: “*Останете във своите тропици. / Аз /*

заминавам на север!“. Така не само паметта за отминалото, но и въображяването на настоящето се концентрира около възможността думите и гласът, който ги произнася, да са осмислени не като лозунг, а като възможност за осъществяване на човешката близост. От същата година датира и поемата “Зелено слънце” на Христо Банковски, в която лирическият герой споделя: “Сините сълзи на мастилото капят от перото./ Мога ли да изброя всички цветове?/ Аз стоя в тишината на една сълза, стоя просто и тихо, защото/ не искам да превръщам в лозунг/ техните човешки гласове”⁴³.

Изявата на лирическият глас като памет и възможност за познание и интимна съпричастност с предмета на това познание, като копнеж по хармонизиращите сили, които трябва да съхранят контакта с Другия, в края на 60-те години се задълбочава и в лириката на Блага Димитрова. В посока на богатите възможности, които предлага цялото ѝ творчество по отношение на словото и гласа като негов изразител⁴⁴, тук, с оглед на наблюдаваната тема, ще споменем поетичния цикъл “Тихият вик”⁴⁵. Оксиморонният характер на назоваването адекватно сглобява привидно несъизмерими категории – абстрактната представа за “цялата земя” с инстинктивния рефлекс на майчинството (едноименното с цикъла четиристишие “Тихият вик”). През лирическата “решетка” на темата за майчинството в цикъла е “преведен” мотивът за повторемостта на битието в привидно подредените, но самоотричащи йерархията си, обърнати перспективи към минало и бъдеще. “Тихият вик” тук е образна фигура на интимно изживяваната болезнена чувствителност в мига на осъзнаването, че всяка привидна категоричност всъщност е дълбоко неустойчива (“Анти-химн”, “Пещерен часовник”, “Безтегловност”) и че човешката отговорност се реализира в моралните жестове, с които паметта на природно присъщото майчинство (“Ставаш майка не при раждане, а от раждане”) ще бележи времето на общата взаимност (“Страшният съд”). “Тихият вик” е викът на рождествата, но, за разлика от пожелалия рождества лирически глас на героя на Веселин Ханчев, търсец езика на своята болка и драматично изживяващ опасността от смъртта, защото тя означава спиращо време, загубени пътища, отказ за съзидателно участие във времето и в крайна сметка – доказателство на телесната човешка безпомощност пред силата на вечно живия свят⁴⁶, викът при Блага Димитрова е аргумент в полза на идеята, че всяко ново рождество, именно защото потвърждава смъртта на личността, е и

нейното безсмъртие, уникална човешка способност за съхраняване на паметта и времето чрез силата на интимната човешка обвързаност.

Когато през 1968 година във втората стихосбирка на Николай Кънчев “Колкото синапено зърно” излиза стихотворението “Проглас”, поетът вече е заявил присъствието си с думите “Убеждавам се от всичко,/ че живея,/ зароден от някакво мълчание”⁷⁴⁷ и изградил метафоричната визия за раждането на твореца като издигане “без звън,/ без туй наоколо да зная.”⁷⁴⁸ Във втората му стихосбирка образът на поета се превръща в централен персонаж и се задълбочава представата за неговия глас като останал нечут за онези, които “дори с ушите се прозаяват”⁷⁴⁹, приютил “едно глухарче в себе си,/ да не се обезглави от врявата”⁷⁵⁰, и чиято единствена възможност за отклик е да бъде ехо на самия себе си. Най-силно тя е концентрирана в стихотворението с показателно заглавие “Ехо”: “Изпращам си гласа отвъд баира/ да известява всичко идващо:/ и питам/ до пресипване високо,/ и чувам/ същото от него.../ Това е, със което разполагам,/ с което се опитвам да съм сигурен”⁷⁵¹. Акустичният лирически конструкт на **гласа-ехо** – извън или вътре в твореца (“глас отвътре”)⁷⁵² е проектиран в цялостна концепция за поезията и словото като започващи отвъд думите – концепция, която Кънчев настойчиво поддържа и в по-късното си творчество⁷⁵³. В този смисъл поетът като образ, преливащ в образа на Словото и думите, се разполага в някакво отвъд-пространство – “На края на града,/ където свършват къщите/ е манастирът./ На края на света,/ където свършват думите/ е Словото” (“Постскриптур”)⁷⁵⁴.

Гласът в поезията като мълчание, като знак на съмнение във възможността на думите или умение за общуване въпреки думите е тема, която в края на 60-те години е настойчиво проблематизирана и в лириката на Христо Фотев. Ако се опитаме да възприемем неговото творчество през 60-те години през решетката на една въобразена сюжетност, ще установим, че лирическият човек на Фотев от началото на 60-те години търси истинските думи за обич, в по-късните поетически книги трудно ги постига, но дори и постигнал ги, той се “люлее” между възхвалата и драматичното осъзнаване на тяхната празнота, доловил способността им едновременно да артикулират и гарантират човешката заедност (“Приемам ви и смело ви изричам –/ не искам в този свят да бъда сам!.../ И питам аз – със всички разговарям/ и всички ме изричат наизуст”)⁷⁵⁵ и да бъдат напълно безсилни (“защото тъй безпомощни са думите...”⁷⁵⁶). За лириката на Христо Фотев, силно

обвързана с мъчителното колебание между одическата възхвала и преклонение пред думите и равностойното по сила отричане от тях, и изживяването на социалните емоции се оказва трайно обвързано с болезнения вопъл на мълчанието. През 1978 година в публикуваната след почти десетгодишна творческа “пауза” стихосбирка “Обещание за поезия” е включена творба, озаглавена “Из “Книга за свободата”⁵⁷, в която лирическият герой, възпяващ свободата, настоява: “*Не на площадите – а в нашите души/ тя – Свободата – се изгражда и руши*”, а тоталният отказ от високо артикулирана изява на гласа се оказва също толкова категоричен в предела на своята крайност, колкото и физиологически обсебващият вик-гърло: “*Търси ме в сянката ѝ зрима /.../ И в ларинкса на нейното мълчание – по име/ презиме и фамилия – търси ме* (к.м. – Г.К.)⁵⁸. Както и в поезията му от края на 60-те години, този отказ е отново съпроводен с емоцията на отчаянието, породена от съзнанието, че думите са престанали да означават и не могат да донесат желаното спасение – “*Къде съм? /.../ Или във скока ми над думите? Къде?/ Коя от тях ще ме спаси и предаде,/ не зная...*”⁵⁹.

Лирическият глас в края на 60-те години – дълбоко вслушване и вглеждане.

В края на 60-те години, успоредно с високо звучащия лирически глас-вик, все по-плътнo очертават своето присъствие изяви, разположени в жеста на съзнателно избраното мълчание, заменящи способността на гласа с други човешки сетива. Показателна в това отношение е стихосбирката на Драгомир Петров “Кладенци” (1967), от която е стихотворението “Вик”⁶⁰. Концепцията на книгата тематизира по особен начин дълбоко човешките носталгии по отминали лични времена и състояния и мястото им в паметта на лирическият човек, опитващ се да ги изживее отново в събудения чрез сетивата спомен. В този художествен контекст се вписва и стихотворението “Вик”, но семантиката на заглавието парадоксално се самоотрича още в първия стих – “*У мен се вкамениха всички звуци...*”. Поетическата “акустика” на творбата последователно следва линията на тоталното обеззвучаване – “*скръбта по отлетелите дихания/ заглъхна като ноц с копитен тропот;/ умря носталгията по лицата, живели в детството отминало...*”, за да достигне до пределното състояние: “*О, аз съм само поглед, който съпровожда/ една отдалечаваща се фигура,/ потънала в тълпата, без да се обърне*” (к.м. – Г.К.). Неслучилият се глас се е трансформирал в поглед и това се оказва състоянието, легитимиращо екзистенциалната

същност на човешкото присъствие, като едновременно с това погледът е превърнат в единствената, макар и непредизвикала отговорност, възможност за връзка с Другия (или със самия себе си като друг). Настояването над погледа като конструиращ човешкото лице е централно смислово ядро и в едноименното стихотворение “Кладенци” от лирическата книга на Др. Петров⁶¹. В него по своеобразен начин е реактуализиран далчевският мотив за разпадане и възстановяване на самоидентификацията при съприкосновение със собствения образ, отразен във водата⁶².

Гласът-поглед, гласът, който се самоотрича в самоидентификацията си на звук и обсебва териториите на погледа, в поезията на 70-те години постепенно се превръща в доминиращ мотив, който е част от промяната в самонаблюдателните процеси в посока на “стопяването” на гласа-вик, гласа-крясък. Отказът на звуковите изяви от високата акустика е процес, съпроводен с търсене на други, различни възможности за гласово изразяване. Този процес е съпроводен с все по-дълбокото потъване на лирическия глас в тишина, която обаче е осмислена като художествен синтез на недолавяни до този момент звуци. Гласът започва да обема нови и различни територии и включен в задълбочаването на метафоричните процеси, участва в изграждането на лирическата концепция за времето, за думите като посредник в “изговарянето” на света и променя определящата го до този посока на “високо говорене” към “дълбоко вслушване и вглеждане”. Поезията започва все по-усилено да “работи” с уменията на сетивата, функционализирайки по разностранни начини зрението/взирането като художествен акт, който обвързва сетивността, конкретността на реалната действителност с възможността тя да бъде “видяна” и моделирана като нова и различна. В голяма степен тези процеси се разгръщат именно в “тихата лирика”, но в една или друга своя изява в десетилетието на 60-те и началото на 70-те години те отчетливо се долавят в творчеството и на поети, останали извън (макар и условните) граници на тази лирика, както и при поети от предишни поколения.

БЕЛЕЖКИ

¹ Дойнов, Пл. Из Фрагменти към употребата на “тихата лирика”. – В: Литературен вестник, 1996, 22.05-04.06., с. 23. В статията си Пл. Дойнов пише още: “Рефлексът на тоталния реализъм към изпълване на цялото дискурсивно поле с реалност действа безотказно: самото общество “стихва”, светът се “вглъбява”, човекът се “усамотява”/.../ Групата на “тихите поети” се конституира

идеологически чрез липсата на събитие, в самата празнота на политическото. В **тишината**, настанала не другаде, а навън, наоколо, навсякъде. Тази тишина **трябва** да бъде описана, вдълбочена, философизирана, усвоена. Вместо реториката на промяната, другата реалност се нуждае от друг дискурс, от фигурите на покоя и траенето (к.а.)” Мисля, че подобен “прочит”, осъществен изцяло през социално-идеологическата оптика на времето, съдържа продуктивни идеи, но крие риск от това конкретните политически събития да се окажат в позицията на единствен релевантен ориентир в литературноисторическия разказ. Така на изследователя не му остава друга възможност, освен да чете идеологически конституираното посредством движенията в самата идеология.

² **Божилов, Б.** Поезия, С., 1968, с. 79.

³ Дори когато романтично се уговаря като тишина, тишината всъщност се оказва тази, “*след която гръм велик лети*”, а лирическият човек се самоубеждава: “*Сигурно аз чувам тишината,/ отрицание на тишина*”. (Вж. стихотворението “Тишина” в: **Божилов, Б.** Поезия, С., 1968, с. 120).

⁴ **Башев, Вл.** Ателие. С., 1967, с. 45.

⁵ **Цанев, Ст.** Перигей, или най-голямото приближаване до земята, 1967, Нещо като завист, с. 40. Цитираното стихотворение е изградено под формата на монологично обяснение на лирическият герой към друг поет, чиито метафори са определени като “*гениални /.../ Ако не бяха толкова кротки,/ биха могли да направят революция...*”. Зад констатациите прозира иронично-снизходителен тон – на поезията на своя събрат по перо, която е оценена като “тихо говорене”, “баладична песен”, “тананикане” и “усмивка”, творецът на Ст. Цанев противопоставя своя неистово тревожен живот (“*Сънищата на планетата не ме оставят да заспя./ Пукнатините на света минават през моя череп./ Лудостта на света танцува по върховете на пръстите ми./ Кръвта на света изтича през моите пръсти. Боли! /.../ Всеки изгрев е една присъда отменена...*”), за да констатира: “*Това не са /.../ самохвални фрази./ Това е съдба. И няма./ няма/ остров на тази Земя,/ където да се скриеш на спокойствие*”, и да демонстрира убеждението, че “*Бъдещето може би е твое./ Мое/ е моето време.*”

⁶ **Левчев, Л.** Завинаги, 1960, Лирична вечер, с. 53.

⁷ **Инджов, Н.** Пътища и любов, 1964, И ето уличките звънки..., с. 21.

⁸ **Караангов, П.** Участие. С., 1964, Преоткриване на света, с. 11.

⁹ **Башев, Вл.** Възраст, 1966, Размишления върху една научна хипотеза, с. 76.

¹⁰ **Динков, И.** Лична карта. С., 1960, с. 5.

¹¹ **Павлов, К.** Стихове. С., 1965, Прекрасното в поезията или жертва на декоративните рибки, с. 15–19.

¹² Вж. **Стефанов, В.** Поетът и печатарската машина. – В: Българска литература на ХХ ве. С., 2003, с. 349–350.

¹³ **Караславов, Сл. Хр.** Приемете ме такъв. С., 1967, Славей, с. 40.

¹⁴ **Павлов, К.** Сатири. С., 1960, Славейте пеят, Пак за славей, с. 14, с. 31–32.

¹⁵ **Павлов, К.** Стихове. 1965, Спомен за страха, с. 49.

¹⁶ Пак там, Прелюд-паяците, с. 23.

¹⁷ **Фотев, Хр.** Баладично пътуване, 1961, с. 45–55.

¹⁸ **Петров, В.** В меката есен. С., 1961.

¹⁹ Пак там, с. 6.

²⁰ Пак там, с. 33–34, 45.

²¹ Пак там, с. 49; 65.

²² Пак там, с. 13.

²³ Пак там, с. 15.

²⁴ Както и поемата на Христо Фотев, и “В меката есен” на В. Петров изгражда високо озвучена визия за близкото минало – на “*време, романтическо богато с възторзи /.../ когато/ пред микрофона всеки с гръм и плам/ четеше своята агитка*”, на “*митинги със речи и с ура*”, когато лирическият герой е “*пеел силно*” и е “*удрял крак*”, “*с редактора щом седнел да говори /.../ и десет гласа крясвали му: “Стой!”*”. Художественият разказ за идеологическите промени и човешката реакция също следва високата акустика “*И тъкмо с тази обич изкреця/ душата ни в деня, когато тя усети /.../ Този вик/ не бе от слабост, партийно – тъй вика,/ така креци при удара челика...*”. Любопитно е, че, в контекста на силната самонаблюдателна “мрежа”, в която се изгражда творбата, поетът метафорично отчита и промените в характера на лирическия му изказ/глас – “*Сега ни липсват острите борби/ и моя милост, вместо да тръби,/ подсвирква със уста.*”

²⁵ **Петров, В.** В меката есен, с. 24.

²⁶ Пак там, с. 34.

²⁷ Пак там, с. 27.

²⁸ Пак там, с. 24.

²⁹ Пак там, с. 68.

³⁰ Пак там, с. 71.

³¹ Пак там, с. 71.

³² Пак там, с. 71–72.

³³ В тематично отношение и двете творби се разполагат в контекста на голямата и особено актуална за времето на тяхната поява тема за революцията и драматичната устойчивост във времето на комунистическата идея.

³⁴ **Жогев, Д.** Викове (поеми). С., 1966.

³⁵ Пак там, Анамнеза, с. 8.

³⁶ Пак там, Възкресение, с. 19.

³⁷ Пак там, с. 18.

³⁸ Пак там, Разговор с паметника, с. 23–32.

³⁹ Пак там, с. 26.

⁴⁰ Пак там, Викове, с. 48.

⁴¹ **Караангов, П.** Зимни недели. С.: Север, с. 76–78.

⁴² Представата за фикционалност се изгражда и посредством споменаването в творбата на “*книга за Амундсен*” и “*един пътепис за Якутия*”.

⁴³ **Банковски, Хр.** Далечен град. С., 1967, с. 94.

⁴⁴ По този въпрос вж. **Протохристова, Кл.** Тревожната ведрина на познанието. – В: Блага Димитрова. Литературна анкета с Борис Роканов. Пловдив, 2002, с. 135–149.

⁴⁵ **Димитрова, Бл.** Тихият вик. – В: Септември, 1968, кн. 11, с. 103–108. Бл. Димитрова подготвя ръкопис на стихосбирка със същото заглавие, който е свален от плановете за печат през 1969 г. по време на серия идеологически санкции спрямо интелектуалци и литературни творци след речта на Тодор Живков пред столичните комсомолци. Вж. **Мигев, Вл.** Българските писатели и политическият живот в България 1944–1970. С., 2001.

⁴⁶ Става дума за цикъла “Жив съм” от стихосбирката “Лирика” (1961) на Веселин Ханчев, която според редица изследователи има сериозно значение за развитието на лириката през 60-те години.

⁴⁷ **Кънчев, Н.** Присъствие. С., 1965, с. 13.

⁴⁸ Пак там, Творчество, с. 73.

⁴⁹ **Кънчев, Н.** Колкото..., Проглас, с. 6.

⁵⁰ Пак там, Ливада, с. 7.

⁵¹ Пак там, Ехо, с. 8.

⁵² Пак там, Питания, с. 22.

⁵³ Неслучайни в тази връзка са пристрастята му към озаглавяване, което ползва художествената пестеливост на архаични, древни писмени форми, (“Проглас”, “Постскриптур”, “Мухамбаз”), на стегнатите форми на хайку и лапидарните фрагменти.

⁵⁴ **Кънчев, Н.** Колкото..., Постскриптур, с. 46.

⁵⁵ **Фотев, Хр.** Лирика. 1965, Възхвала на думите, с. 37.

⁵⁶ **Фотев, Хр.** Сантиментални посвещения. О, самота, с. 31.

⁵⁷ **Фотев, Хр.** Обещание за поезия. Вн., 1978, с. 5–10.

⁵⁸ Пак там, с. 6.

⁵⁹ Пак там, с. 7.

⁶⁰ **Петров, Др.** Кладенци. Вн., 1967, с. 8.

⁶¹ Пак там, Кладенци, с. 38–39.

⁶² По отношение на това как работят огледалните образи в лириката на Атанас Далчев вж. **Протохристова, К.** Можеш ли да видиш сънищата си през очила? За огледалото и огледалността в творчеството на Атанас Далчев. – В: **Протохристова, Кл.** Огледалото. Литературни, метадискурсивни и културно-съпоставителни траектории. Пд., 2004, с. 204–216.