
ПРОГЛАС

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

кн. 2, 2019 (год. XXVIII), ISSN 0861-7902

Траяна Латева¹

ВРЕМЕ-ПРОСТРАНСТВЕНИ ОРИЕНТИРИ В СТИХОСБИРКАТА „СМЯНА НА НОЩНАТА СТРАЖА“ НА ГЕОРГИ РУПЧЕВ

Trayana Lateva

THE PERCEPTION OF TIME AND SPACE IN GEORGI RUPCHEV'S BOOK OF POETRY *CHANGE OF THE NIGHT GUARD*

The present paper focuses on the second book of poetry by the Bulgarian poet Georgi Rupchev – *Change of the Night Guard* (1986), and more specifically – on the perception of time and space which construct Rupchev's poetic world. The text attempts to distinguish between the various manifestations of time and space in order to differentiate a common model of their poetic usage. The analysis also touches on their nature (how specific or abstract they are), their role in the poems, their connection with other themes and motifs in the poet's work as well as their importance for the composition of the book.

Keywords: *Georgi Rupchev, Change of the night guard, poetry, Bulgarian poet, time, space.*

Настоящият текст съсредоточава вниманието си върху втората стихосбирка от творчеството на българския поет Георги Рупчев – „Смяна на нощната стража“ (1986), като в центъра на изследователските опити се поставя конкретен проблем – времепространствените ориентирани, конструиращи поетическия свят на Рупчев. Конкретизират се разностранните им прояви, за да се приеме или отрече общ модел на тяхното вписване, коментира се характерът (доколко конкретни или абстрактни са те) и ролята им в различните стихотворения, както и значението им за композиционната организация на стихосбирката и обвързаността им с други теми и мотиви от творчеството на поета.

Ключови думи: *Георги Рупчев, Смяна на нощната стража, поезия, български поет, време, пространство.*

Две десетилетия преди младата поезия на 80-те – едно силно, ярко и ясно обособено поколение на поети, родени през втората половина на 50-те (срв. Антов 2016), да заяви своето присъствие на литературната сцена, в системата на доминиращия тогава във всички форми на изкуството социалистически реализъм започват да прозират първите отклонения от следването на строго наложените принципи, гарантиращи приобщаване към единствената легитимна поетическа генерация на НРБ – тази на „априлците“. Макар и в края на 40-те години („фаза на нормативния соцреализъм“) (Дойнов 2012: 68–71) опитите за репресиране и ликвидиране на всякакъв вид изяви, които не се съобразяват с официалните правила на доктрината, да се оказват успешни, поривите към пролазване извън полето на анонимността и ревизия на същността и валидността на подобно нормативно съществуване не закъсняват. Паралелно с извайването на каноничен литературен лик, пригоден към нуждите на тоталитарното управление, задействат се и механизмите за градене на нова, алтернативна визия на действителността. Това рефлектира както върху поетическия инструментариум, изменен така, че да звучи политически неутрален или да оголва „слабите места на системата“ (пак там: 84), така и върху сетивните възприятия, които вече трябва да привикнат да разпознават не само „високо звучащия лирически глас-вик“, а и „съзнателно избраното мълчание“ (Кръстева 2012: 186), проявено в лириката

¹ Траяна Латева (Trayana Lateva) – студентка в магистърска програма „Актуална българистика“ на ПУ „Паисий Хилендарски“, traiana95@abv.bg

на „поколенията на тихите“. Тенденцията за успоредно съжителстване на две различни по своята мисия линии на поетическото води до пораждаване на нагнетено вътрешно напрежение (макар и непостоянно в своя интензитет), което малко по малко прояжда системата отвътре. То кулминира, първо, в задействането на бързи трансформационни процеси, които да позволят лириката, обслужваща социалистическите модели, да бъде адаптирана към актуалната културна обстановка (промените в литературата се реализират на езиково, стилово и тематично равнище), а впоследствие, през втората половина на 80-те, и в окончателното ѝ опразване от съдържателност, отреждащо ѝ маргинална позиция в официалната публичност.

Опитите за преодоляване на постоянните намеси на режима в зоната на литературното поле се ориентират и към търсенето на възможни (и невъзможни) начини за обединяване на дебютиращите автори в нови формации (поколения), разграничаващи се от облика и статута на „априлците“. Това, разбира се, съвсем очаквано, се оказва невъзможно, защото дискусиите около подобни проблеми, дори и все пак да битуват в публичното пространство, или не получават широка гласност, или биват потушавани още в своя зародиш. Заявяването на различност спрямо вече съществуващото – при това *единственото* безпогрешно съществуващо – се възприема като нерационален ход, излизане от строя, цветно петно в черно-белите редици. Хаотичността в начертаването на ясна схема на поколенчески присъствия в периода от втората половина на 60-те до края на 70-те е лесно обозрима – говори се за втора и трета априлска вълна, поетите от края на 60-те и началото на 70-те „се раздвояват между колебливата терминология (...) – ту „поколение на 60-те години“, ту „междинна генерация“, ту „тиха лирика“ (Дойнов 2018: 244), а през 1987 г. се прокрадва възможността за обозначаване на „юлско поколение“. 80-те години и новата „гражданска и художествена физиономия“ (Ликова 1994: 200), с която идват те, също дават заявка, че носят в себе си потенциал за противопоставяне и разрушаване на „измислените и фалшиви светове, мъртвите идеологически построения“ (пак там: 201). В трудното начинание да се оповести и аргументира раждането на нова литературна генерация първи се впуска Владимир Левчев с публикацията си в сп. „Пламяк“ от есента на 1987 година, озаглавена „Поети без книги и книги без поети“. В нея той маркира основните характеристики на поезията на младите, акцентирайки върху индивидуалния почерк на всеки от тях, езиковото многообразие и способността за предаване на емоционалните нагласи към света през едно лично, „своё чувствувание“, „една дълбока образност“ (Левчев 1987: 133). Отварянето на дискуссионното поле среща разнопосочни мнения, а оформянето на списък с имената, принадлежащи към формацията на „осемдесетниците“, също се оказва субективна по своя характер задача (вж. Дойнов 2018: 249–252). Налице е вътрешно деление на първо и второ поколение, като причисляването към едното или другото се определя от времето на случване на дебюта, съответно в началото на десетилетието или след средата на десетилетието². Съставите обобщено представя Пламен Дойнов в монографията си „Поколение и поезия. 1956–1989“. В редицата на „първите“ влизат имената на Румен Леонидов, Владимир Левчев, Едвин Сугарев, Миглена Николчина, Георги Рупчев, Ани Илков, Веселин Сариев, Недялко Славов, Кирил Мерджански, Федя Филкова, докато сред „вторите“ се нареждат Мирела Иванова, Бойко Ламбовски, Антон Баев, Александър Секулов, Цанко Лалев, Николай Дойнов и др. И тук, както често се случва при конструирането на генерационни модели, критиката провижда нуждата да изведе емблематична фигура, която да влезе в ролята на говорител на поколението. За поетите на 80-те тази фигура е Георги Рупчев, еднакво ценен като авторитет и сред критическите съсловия, и сред своите съвременници. Синтетичният характер на поезията му, обединяваща типологическите характеристики и на първата, и на втората вълна поети от 80-те, го превръща в своеобразен спояващ център на чужди и родни културни традиции, а идейно-тематичните

² Не бива да се забравя, че подобно разпределение се осъществява на по-късен етап, след дистанциране от времето, за което се говори/пише, и възможност за всеобхватен поглед върху процесите, протичащи тогава. За това свидетелстват и думите на Едвин Сугарев, споделени по време на дискусиата на кръглата маса за Георги Рупчев: „Всъщност у тези поети, които сега са наричат „поколенията на 80-те“, нямаше такова самосъзнание. Не се мислехме за никакво поколение – може би, ако трябва да търся някое определение, най-подходящото е това на Миглена Николчина: „забутаното поколение“. Наистина бяхме забутани, изместени някъде в маргиналиите. Стана дума за поколението на ранните 80 години и късните такива, като се правят и типологически разлики между тях – истината е, че тогава никой не правеше такова разграничение“ (Из дискусията 2007: 10).

ядра и овладяната поетика извеждат творчеството му извън рамките на националното и го вписват в книгата със световните литературни постижения³.

Георги Рупчев дебютира на 25-годишна възраст със стихосбирката „Уморени от чудото“ (1982). Още с първите си публикувани стихотворения той полага основите на нов, различен художествен свят, отражение на собствения му светоглед, граден чрез способите на индивидуалните стилистични усещания, вече освободени от примката на строго регламентираната езиковост и образност. Поетическият конструкт на Рупчев не се крепи върху познатия оптимизъм, младежка самоувереност, вяра и емоционална непремереност, не предоставя ясни, еднозначни и лозунгови послания, бяга от силния вик и тътен на тълпата и града. Употребата на „ние“ формата – не само в заглавието, а и в голяма част от стихотворенията – тук не е индикатор за наличието на добре сработена машина, задвижвана от обща поетическа енергия, както е при „априлците“, и функционираща неуморно, за да проектира картини на утопично единство и хармония, а е по-скоро изразител на обща екзистенциална нагласа – „преди да усети очарованието от нещо, то (поколението на 80-те – уточнението мое, Т.Л.) е изживяло вече разочарованието от него“ (Рупчев 2002: 150). Това е и отправната точка на идейните внушения в поезията на Рупчев – те се разпръскват в опит за трансформация при навлизането си в познати или непознати територии, но винаги се завръщат към изходното си положение, свиват се до онази същата обезвереност, опустошеност, призрачност, несигурност и нестабилност, от която са се родили.

Зададеният емоционален спектър в „Уморени от чудото“ (1982) се пренася и в поетическите измерения на втората стихосбирка на Рупчев – „Смяна на нощната стража“ (1987). Лирическият човек продължава да се лута в търсене на стабилни душевни ориентири, но мрачните чувства, чрез които процесът е изговорен, сякаш са се интензифицирали; „психологическият драматизъм се е съгъстил – с пределна изостреност на поетическите сетива (...), с вътрешни радари, откриващи скритото присъствие на болката и смъртта и с динамизирано съзнание за непреодолимост и всеобхватност на живота“ (Ликова 1994: 202). Предаването на драматичните състояния е осъществено чрез образи и символи, съхранени в паметта (и в авторската, и в читателската) от предходното поетическо дирене в „Уморени от чудото“ – при част от тях постоянните им появи из страниците са свързани със стремежа към многопластово разгръщане на употребите им (ноктите, небето), докато други пробягват отново и отново, само за да потвърдят вече създаденото първоначално внушение (дъждът, лятото, пътят). Проблемът, върху който решаваме да съсредоточим вниманието си в настоящия текст, е обвързан с времевите и пространствените измерения в „Смяна на нощната стража“, предвид факта, че тук те натрапват присъствието си все по-явно и настойчиво. Анализационната процедура ще бъде ориентирана към коментиране на няколко въпроса – доколко конкретни и/или абстрактни са те, каква роля изпълняват в художествената територия на Рупчев, кореспондират ли с други теми и мотиви от творчеството му и участват ли в композиционната организация на стихосбирката.

Още с първото стихотворение от „Смяна на нощната стража“, при това неслучайно и в самото заглавие, Рупчев помества случващото се в определен времеви отрязък – „17 май, заранта“ – не само в точен календарен ден и сезон, а и в дневната цикличност. За разлика от „Уморени от чудото“, където тенденция да се извеждат дати, часове, сезони на паратекстуално равнище не се отчита (макар и да има други явни посочвания в самите текстове, напр. в „Спомен за пристанище“, „Обожаване“, „Натюрморт“, „Плетивото“, „Успокояване“, „Пришълци“, „Двамата“, „Тресавище“, „Превъртане на световите“, „Хелмут Бергер“, „Отдалечаване на въздуха“, „Емилия“), във втората стихосбирка това се случва неведнъж – „17 май, заранта“, „Среща с баща ми в седем и половина“, „Бълнуванията на славния, високоблагороден, многострадален и достопочтен рицар Тристан фон Деменциус, с които той милостиво

³ Подобно убеждение е споделяно неведнъж от Едвин Сугарев. Например: „Но като казвам това, искам да кажа и нещо друго – според мен той не може да бъде мислен в контекста само на едно поколение. Може да съм пристрастен, но поети като него са изключителна рядкост – и е шанс за всяка национална култура, ако изобщо има такива“ (Из дискусията 2007: 10). Или: „Става дума за модел, който далеч не е определим само в рамките на даден период и на дадена литература – и чието битие е така разпространено по всички континенти и във всички епохи, тъй многостранно и многопластово, че се изкушавам да го определя като онтологично присъщо за една малка, но важна част от тези, които пишат поезия. (...) Трудно е дори да ги изброим – но може би ориентири във времето могат да бъдат Франсоа Вийон, Фридрих Хьолдерлин, Едгар Алън По, Шарл Бодлер, Артюр Рембо, Лотреамон, Уитмън, Гийом Аполинер, Блез Сандрап, Велимир Хлебников, Георг Тракл, Анри Мишо, Дилън Томас, Паул Целан, Силвия Плат, Алън Гинсбърг“ (Сугарев 2015: 9).

благоволи да ни удостои, като ги изричаше, измъчван от ужасяваща и необяснима треска на 11 ноември 1183 година в планинската си крепост Ирренбург, записани прилежно, с подходящо смирено усърдие и с божия помощ от неговия несъщ брат“. Изобилното наслаждане на маркери по линията на времето прави впечатление: „вътре **утрин**“ („17 май, заранта“), „**най-после** ще можете...“, „той ще замине **в десет**“ („Среща с баща ми в седем и половина“), „неясни очертания, които **вечерта** поглъща“, „**вечерта** се свива“, „**неведнъж** си тръгвал“, „**след час** гълпата е сбрана“, „**за миг** до края на града разнесе се мълатата“, „**в часа на вечерното свиване**“ („Илизаш“), „аз го очаквам вече **единадесети ден**“, „тук **дълги седмици** лежах на своя одър“, „аз **постоянно** бдя“, „вилнее трескавото **глухо лято**“ („Бълнуванията на славния, високоблагороден, многострадален и достопочтен рицар Тристан фон Деменциус...“), „блуждае **лято** под спуснатите клепки“ („На пътя, някъде“), „ако **сега** не дойдат, по-добре ще е“, „не сме съгласни **посреднощ** да ги нападнат синовете ни“ („Празникът“), „купуват и продават на **шести февруари**“ („Магазин“), „взрян в **зрелия здрач**“, „под фенера, **по никое време**“, „**бе часовникът спрял и отдавна немит циферблата**“, „изду се **нощта**“, „толкова пъти умирах **тогава**“, „тази тинеста **нощ** да изгзя“ („Балада за неизвестния живот“), „онази **разпиляна вечер**“, „онзи **мъртъв ден**“, „**в един изригващ миг**“, „**в безвремието/подир този миг**“, „**часовете на смъртта/през часовете на живота ми**“, „**сега** и вас ви чух“ („Танхойзер“), „гледам го вече **години наред**“, „**понякога** се случва (...)“, „сополанковците се връщат **на другата заран**“, „към **летния ден**“ („Фабрика за пластмасови човечета“), „**толкова късно, / среднощ**“ („Зовът на реките“), „която още пълзи **по обед**“ („Тракийски пасторал“), „бавно се **смрачава**“, „и **тогава/стремително** изскача...“, „**цяла нощ**, без да премигне, чака“ („Смяна на нощната стража“) (подч. мое – Т.Л.).

Но това изобилно наслаждане на маркери по линията на времето не изпълнява очакваната задача, а именно – да внесе организация в битийното съществуване на лирическият човек. То постига противоположен ефект, като създава хроносен безпорядък, в който отделните календарни, часови или сезонни отчитания не са достатъчни, за да се конструира единна и последователна схема на времевите промени. Трябва да отбележим обаче, че и тук, подобно на „Уморени от чудото“, има устойчива тенденция към разполагане на случващото се в конкретен темпорален отрязък, а именно – лятото. При Рупчев то не присъства с традиционната си символна натовареност, алюзираща към виталността на човешката природа, а като знак за съгъстващото се вътрешно напрежение, синхронизирано с природните състояния. Слънцето не гали с лъчите си, а прогаря кожата; сграбчен в задушаващата хватка на маранята, погледът се премрежва и всички и без това неясни очертания се размиват и стопяват; пространствата се опразват под натиска на тромавото, потно тяло на жегата („Небе“)⁴. От статута си на гранично измерение (в „Уморени от чудото“), където хората бродят „нито живи, ни мъртви“ („Отдалечаване на въздуха“), в „Смяна на нощната стража“ лятото категорично започва да се мисли като „сезон на смърт“ („Бълнуванията на славния, високоблагороден, многострадален и достопочтен рицар Тристан фон Деменциус...“).

Чувството за хаотичност във времеви аспект е допълнително нагнетено от успешното преодоляване на границата между минало и настояще, като първото не е реактуализирано през спомена, а през призоваването на известни културни митологеми („Танхойзер“, „Бълнуванията на славния, високоблагороден, многострадален и достопочтен рицар Тристан фон Деменциус...“, „Тракийски пасторал“). Така например в „Бълнуванията на славния, високоблагороден, многострадален и достопочтен рицар Тристан фон Деменциус...“ пренасянето в неактуален личен и исторически момент „оголва“ няколко времеви терена. Първият се открива чрез заглавието, което е явна пародия на просвещенския модел за пространно наименоуване на романи, обикновено спазващ формулите „историята на...“, „животът на...“ или „приключенията на...“ – с цел представяне на съдържанието на книгата в резюмиран вид⁵.

⁴ Вж. и стихотворенията „Спомен за пристанище“, „Тресавище“, „Градчето“, „Изгаряне на хашиш“, „Отдалечаване на въздуха“ и „Привличане“, част от първата стихосбирка на Рупчев, където смисловите внушения се наслаждат в същата символна зона.

⁵ Вж. напр. озаглавяването в романите на Даниел Дефо: „Животът и необикновените приключения на моряка Робинзон Крузо, родом от Йорк, прекарал 28 години на безлюден остров край бреговете на Америка близо до устието на великата река Ориноко, след като претърпява корабкрушение, в което загива целият екипаж и единствено той остава жив, заедно с разказ за по-нататъшното му необикновено избавление от пирати, описани от него самия.“ Или: „Щастливата и нещастна съдба на известната Мол Фландърс, която беше родена в Нюгейт и в разнообразен живот от шестдесет години, освен детството си, беше дванадесет години проститутка, пет пъти

Избраният от Рупчев герой – Тристан фон Деменциус обаче носи статуса на рицар, което проблематизира любопитния подбор на заглавие, тъй като навлизането на подобен тип паратекстуални тенденции в литературата на Англия и Франция през XVIII век води до отхвърлянето на традиционния роман, дотогава свързан именно със средновековните рицарски романи. В този смисъл в стихотворението на Рупчев се наблюдава и вътрешен сблъсък на две културни епохи – Средновековие и Просвещение, чието смесване функционира не по-малко убедително отколкото във времената, към които препраща. Оттук следва откриването и на втория пласт, четен през кода на името (Тристан фон Дименциус). От една страна, фамилията на героя отчетливо работи в зоната на подигравателния модус и съответно не сигнализира за необходимост да се търси културен образец⁶, но в същото време личното име издава обвързаност с една от основните фигури в легендата за крал Артур и рицарите на кръглата маса. Първоначалната асоциация се потвърждава в текста, когато любимата на Тристан е експлицитно назована – „Изолда не я помня, спомням си мълвата“. През отчитането на основния принцип тук, т.е. коекзистенциране на реално и нереално, може да се интерпретират и датата (11 ноември 1183) и мястото (Ирренбург). Позиционирането на действието в края на XII век едва ли е случайно, предвид факта, че именно от тогава (1173 или 1183 г.) датира първото споменаване на рицаря в келтския фолклор⁷. Планинската крепост, в която Фон Деменциус очаква завръщането на своя кораб, не е реално съществуващо място, но пък името е натоварено с важно значение, кодирано в немската лексика, а именно – „Замъкът на лудите“ (Рупчев 2002: 152).

Идеята за съществуване на общ модел на времето в творчеството на Рупчев е силно разколебана заради съизмерването си с емоционалните нагласи на лирическият човек – и то все се гони, и все така не се достига. Въпреки това именно естественият дневен цикъл – преминаването от ден към нощ, и от нощ към ден – служи за очертаване на композиционната рамка в стихосбирката. При ретроспективен прочит откриваме, че първото и второто стихотворение диалогизират по интересен начин. „17 май, заранта“ представя ситуация, случваща се в сутрешните часове на деня, т.е. за изходна точка служи моментът на разсъмването. В този контекст може да се мисли и неслучайното позициониране на текста в самото начало на стихосбирката – той открива поетичната изява. В „Смяна на нощната стража“ действието се разиграва вече на свечеряване и съответно бива поместено в края, за да затвори цикъла от стихотворения.

Любопитното е, че и двата текста представят сходни случки, а мрежата от взаимовръзки е разширена чрез еднаквите образи символи. В първия от тях лирическият човек на Рупчев се намира сякаш в ситуация на естетическо остраняване, в чийто център като граница между два свята стои прозорецът. Градът е наблюдаван безмълвно от задушаващото пространство на дома, за чието сигурно разпознаване индикира образността на бита – „нагъваш домашен сладкиш“, „вътре утрин е с мирис на супа,/на сапун, на кафе...“, а статичността на картината е смущавана единствено от дъжда и прелиташите по улицата коли:

Заваля

и във твоя прозорец градът се размести.

Ти сега мързеливо следиш/ как водата се бори с камъка.

Минават коли (...)

Функциите на прозореца се разгръщат двупосочно – от една страна, той се сближава с употребите на огледалото като проектиращо отражения, а от друга – с идеята за рамкиране. Отраженията тук работят в две посоки – макар да остава неизказано, при визуализиране на така описаната ситуация ще стигнем до извода, че лирическият човек първо вижда собствения си лик, „изрисуван“ на стъклото, а едва след „прехвърлянето“ на погледа отвъд, пред него изникват и контурите на града. И двете отражения обаче са както познати, така и отчуждени спрямо наблюдаващия ги, който едновременно влиза в ролята и на обект, и на субект, тъй като, веднъж попаднал върху друга повърхност, образът не запазва автентичния си вид, а бива алтерирани през отразителните способности на предмета, в слу-

съпруга (единия път от които на собствения си брат), дванадесет години крадла, осем години екстрадирана като улавен престъпник във Вирджиния; която накрая забогата, заживя честен живот и умря в покаяние, написан по собствените ѝ мемоари“.

⁶ Фамилията на рицаря обаче кореспондира с една от основните теми в стихосбирката – темата за забравата.

⁷ Вж. <https://en.wikipedia.org/wiki/Tristan>

чая – на стъклото на прозореца. Нещо повече – процесът на наблюдаване не е едностранен. Дъждът е персонифициран и също има очи, изследващи странника зад прозореца – „В упор/ се разглеждате с гадния дъжд“. През кода на огледалното може да бъде обяснена и враждебността, и тихото, стаено напрежение, които струят от смисловите пластове на художествения текст, контрастиращи с обстановката, която трябва да предразполага към усещане за (домашен) уют. Гласовият бунт е отречен, освен през метафоричното „и ръмжат/ като тигри ръцете ти“⁸, но недоволството и обречеността пред безсмислието на битието са изразени чрез способите на жестомимичния език – дращето с нокти („И навярно от нерви, навярно по навик/ дращиш в нокти стъклото“), познато на читателя и от „Улични котки“ („издират небето два котешки нокътя“), „Привличане“ („Растеше заранта в мускулите вплетена/ забила нокти в гърбовете ни“), част от „Уморени от чудото“, както и от „Небе“ в разглежданата тук стихосбирка („Впиваш нокти в небето, а то се разделя и с мъка/свързва двата края на тишината безкрайна,/ край няма от нея“), е предизвикано не само от външната картина, но и от непримиримостта с раздвоената същност. Възприемането на собствената личност „като нещо друго, различно от обичайното вътрешно усещане за себе си, драстично разколебава устоите на доверието в себеизживяването“ (Протохристова 2004: 176). Идеята за изолираността от случващото се навън, освен през анималистичното сравнение „ръмжат като тигри“, което от своя страна, извиква асоциация за дома като клетка, затвор, е въведена чрез загатване за наличието на пречка, ограничаваща всестранното представяне на действителността – „тъй, застанал избръснат до бялата рамка“. Рамката пречи на погледа да обхване цялата картина, тя остава само фрагмент, част от общото, при това винаги скована, замръзнала, защото е съзерцавана все от едно и също място. Промяната е внесена, както е отбелязано в текста, когато завалява дъжд („градът се размести“). Знак на взаимосвързаност може да бъде поставен и тук – при един външен поглед, т.е. от града към сградата, този, който ще се окаже в рамка, ще бъде лирическият човек, чието битие също носи белега на статичността и цикличността („навярно по навик“). Така запечатан, портретът на мъжа се пренася и в „Смяна на нощната стража“. Процесът е обратен – от рамката, съвсем по гоголевски, неподвижният, недишащият оживява, „стремително изскача“ и отива до прозореца, откъдето ще изпълни нощния си пост. Фантастичната случка се разиграва в часовете на нощта⁹, скрита от погледите на посетители и служители в галерията. Преградите пред мистериозния мъж са три – първо трябва да се преодолеят ограниченията на собственото съзнание (излизането от рамката), за да се направи опит за приобщаване към света; следва открехване на завесата („той приближава до прозореца, повдига/ завесата“), пазеща тайните на битието, и достигането до стъклото. Образът, който то предлага обаче, е манипулиран, не докрай истински, защото, „когато се наблюдават в огледалото нещата стават странни, едновременно тъждествени и нетъждествени на себе си.“ (пак там: 209). Подобно на „17 май, заранта“, наблюдаването отново протича в две посоки – мъжът се вглежда в нощния град, но не остава незабелязан за очите на мрака („без да премигне, чака,/видян единствено от мрака“). Освен в образните си прилики двете стихотворения носят и общо послание: светът е атомарен и лъжовен и не може да бъде постигнат и опознат в своята цялост.

Освен във времеви аспект, първото и последното стихотворение очертават и кръговата траектория на придвижване из пространствените измерения. Декорите на домашната обстановка в „17 май, заранта“ са заменени от нова сцена – излизане на пътя и притихнало, почти хипнотично вливане във външния свят, който преди това е бил само от страни изследван. Третият текст, който недвусмислено носи заглавието „Излизаш“, поставя началото на мисловните странствания на лирическият човек. Посоките не са предварително зададени – сякаш теглен от необозрима сила, той се отправя първо към „оня морски град,/за който неведнъж си тръгвал“ („Излизаш“), от морската повърхност пред него

⁸ Предвид личните предпочитания на Г. Рупчев към поезията на Т. С. Елиът и преводаческата дейност с нея, както и експлицитните интертекстуални връзки в поезията му (вж. напр. „Стереомузика“, „На пътя, някъде“, „Празникът“), няма как да не отбележим, че тигърът е образ, използван и в творчеството на англо-американския поет – “In the juvenescence of the year/came Christ the tiger” // “The tiger springs in the new year/Us he devours.” (“Gerontion”); “The tiger in the tiger-pit/Is not more irritable than I./ The whipping tail is not more still/Than when I smell the enemy” (“Lines for an Old Man”).

⁹ В интервю за „24 часа“ Рупчев споделя: „Нощта е нещо важно за мен. Тя е просто друго време, друг начин на живот, друго пространство. Сигурно в поезията има нещо тайно, скришно, греховно, срамно.“ В същото интервю той нарича поколението си „силните на нощта“, изживяли „силните си нощи“ (Рупчев 1994).

изниква планинската крепост Ирренбург („Бълнуванията на славния, високоблагороден, многострадален и достопочтен рицар Тристан фон Деменциус...“), продължава „далеко“, до „хълма отвъд/с тия хиляди хищни главици на макове“ („На пътя, някъде“), за да стигне до „тоя край планински“, където „трудно се живее“ („Празникът“). Седмото стихотворение – „Балада за неизвестния живот“, се явява център на стихосбирката и именно там се осъществява завръщането към градската среда („беше мургав и грапав градец“). Пътешествието е осуетено със слизането на гарата („на перона съзрях: непозната“) и последвалото примамване за прекрочването на къщния праг („вървял съм, повлечен от нея,/и пред нас се изправи пияна, паянтова къща“). Душата разпознава навлизането в опасната територия на дома затвор: „сякаш всичко се сви – бях попаднал в самото предсърдие/на животеца чужд, а къде да избягам – не знаех“. Но неспокойните ѝ трепети отново не получават словесен израз, задушени от осъзнатостта за липсата на алтернатива: „но изду се нощта и в гърдите ме блъсна, подгони ме“ // „не умрях, а пък толкова пъти умирах тогава,/ изпотъпкан от дивия сън, задушен с блатни газове“.

Стихотворението е едновременно и крайна, и отправна точка – първият цикъл на пътуването се затваря (от „17 май, заранта“ до „Балада за неизвестния живот“), за да се отвори следващият (от „Танхойзер“ до „Смяна на нощната стража“), и лирическият човек да излезе за пореден път на пътя в опит да преброди нови пространства – и лични, и чужди. Като в съновидение той открива пещерата на Венера, където „сред мъжделивата позлата“ тя целува устните му, поема по дирята на гласовете „през глухи омагьосващи гори“ („Танхойзер“), следва шума на реките: „това са моите реки,/ чувам/ как бият водите си“, пробужда се в „непознати земи“ („Зовът на реките“), гони „ехото/на раздвоените,/ треперещи езици“ из „страшната пещера“ на Орфей („Тракийски пасторал“), коленичи и говори насред незнайно поле („Небе“). Където и да скита обаче, накрая винаги се озовава „безпапетен/ в обикновената си стая –/ леглото, пепелника, лампата, магнитофона –/ с едно заметресение в ръцете си“ („Тракийски пасторал“), до прозореца с дръпната завеса, чакащ („Смяна на нощната стража“), и „всичко пак обикновено е и близко“ („Небе“).

Илюзорната представа, че желаното пътуване е било реализирано, се пропуква и строшава в нозете на лирическият човек, за да оголи пред погледа му мрачната действителност – той, прикован в центъра, едно неподвижно, безмълвно присъствие, около него в кръг препускат различни кадри (морето, корабът, планината, реките), един потъва в тъмнината, за да изникне друг; сцените се редуват, за да внушат усещането за динамично движение. Менящите се образи поддържат измамната представа за промяна, защото актът на спомнянето е непознат за лирическият човек –

Ти не помниш дали/ е валяло до днес...

(„17 май, заранта“)

Дали на онзи кораб аз съм бил тогава?

Като че ли не бях, но може и да съм.

След дълъг път е тъй,

все нещо се забравя...

(„Бълнуванията на славния, високоблагороден, многострадален и достопочтен рицар Тристан фон Деменциус...“)

Късно беше да помня – стоях до стената изправен (...)

(„Балада за неизвестния живот“),

Къде съм, как
дойдохме тук? Къде
отивате?

(„Танхойзер“)

Просто мятam се в тях,

без да ги търся –

все забравям къде са.

Който и да съм бил, все едно (...)

В третата –

толкова късно,

среднощ и навярно пиян

съм се хвърлил –

как – не помня,
но как да е –
все съм доплувал до сушата.
(„Зовът на реките“),
(...) за да се озова безпаметен/в обикновената си стая
(„Тракийски пасторал“).

Цикличността и неизбежното вечно (за)върщане парализират функционалността и приложимостта на опита, който става ненужен поради невъзможността да спаси индивида от магичното притегляне към въртежа на повтаряемостта –

Минават коли
и навярно от нерви, **навярно по навик**
дращиш с нокти стъклото.
(„17 май, заранта“)

После майка ти **пак** ще говори (...)
Ще вечеряте, бавно ще режеш със ножа/
всяка дума на две, **ще повтаряш**,
че животът е сложен (...)
(„Среща с баща ми в седем и половина“),

Ти тръгваш пак и пътят ти е същият.

Повежда те към оня морски град,
за който **неведнъж си тръгвал.**

И все така

в часа на вечерното сливане: това, което се е случило, **ще те привлича винаги** (...)
(„Излизаш“)

Жените **все така** легендата **повтарят**
(„Бълнуванията на славния ...“)

Войници сме били – ако потрябва **пак** ще бъдем.
(„Празникът“) (подч. мое – Т.Л.)

Любопитното е, че повтаряемостта се проявява и на стилистично равнище, в случаите, при които една фраза или стих (с възможни известни изменения) се „отделя“ от останалите, за да бъде изговорена отново и отново и да придобие статута на рефрен. Така е в „Излизаш“ („Ти тръгваш пак и пътят ти е същият“), „Бълнуванията на славния, високоблагороден, многострадален и достопочтен рицар Тристан фон Деменциус...“ („Така далеч морето е от мен.“), „Танхойзер“ („Не ме докосвайте“), „Зовът на реките“ („Чувам как бият водите си“) и „Тракийски пасторал“ („Не скърбят със чужда скръб вакханките“).

От идеята за кръговите измерения на света изхождаме и при коментарирането на символните концепции за образа на пътя. В поезията на Георги Рупчев той е модифициран така, че да имплицира безсилието пред невъзможното намиране на посока, която да разкъса очертаванията на затворения кръг, а оттам – да се предотврати и нежеланото озоваване пред вратите на предишното, познато живееие. В този си аспект представата за пътя, положена и в световен контекст, се сродява по-скоро с традициите на модернизма, отколкото с тези на Средновековието, Ренесанса и последвалите ги епохи, където излизането на героя извън границите на интимното съществуване често е видно като белег за неговото предстоящо духовно, интелектуално и/или социално израстване. В лириката на Рупчев опозицията дом-път не намира проекция – двете пространства са видени в перспективата на допълващи се, вместо на противопоставящи се топографии, защото конотациите им гравитират около едни и същи усещания – за потиснатост, притиснатост, нереализираност. Пътуване може да се предприеме само из менталните измерения, но дори там то води спираловидно надолу, към бездната на собственото безверие и отчаяние.

В художествените търсения на Рупчев неясните душевни ориентири на лирическия човек съграждат концепцията за време и пространство и обуславят начините, по които тя се проявява и възприема. Ето защо конкретните хронотопосни назовавания се появяват само за да се самоотрекат и отново да се „приберат“ в зоната на абстрактните внушения:

„**Далече**/ в далечните слънчеви мрежи,/ **далеко**.“ //

„Ето, ето го,/ тука“ – „В това място без име (...)“ //
 „Момичето е тук,/ пътуващо **заякъде** на задната седалка (...)“
 („На пътя, някъде“);
 „Врязан в зрелия **зрач** на **перона** съзрях (...)“
 „Под фенера, по **никое време**, а **мястото** – **ничие**.“
 („Балада за неизвестния живот“) (подч. мое – Т.Л.)

Зрението остава замъглено, очертаванията са все неясни, времето все се връща („Излизаш“) и единственото, което може да се направи, в отчаяно устремяване към полет, парадоксално, извън границите на „тишината **безкрайна**“, е да се впиват „нокти в небето“, защото „тука животът не стига (...) там горе/ олеква товари ни“ („Небе“). В поезията на Рупчев подобни висоти са недостижими, защото нещата не са тъждествени на представите за самите себе си – небето е преобърнато и сякаш като огледало отразява живота тук – лишен от логика, подреденост и устойчивост.

ЛИТЕРАТУРА

- Антов 2016:** Антов, П. Младата поезия на 80-те между Запада и Изтока. // *Електронно списание Notabene*, бр. 31. <<http://notabene-bg.org/read.php?id=361>> (посетен на 20.06.2019). // **Antov 2016:** Antov, P. Mladata poezia na 80-te mezhdur Zapada i Izтока. // *Elektronno spisanie Notabene*, br. 31.
- Дойнов 2018:** Дойнов, П. *Поколение и поезия*. 1956–1989. София: Кралица Маб, 2018. // **Doynov 2018:** Doynov, P. *Pokolenie i poezia*. 1956–1989. Sofia: Kralitsa Mab, 2018.
- Дойнов 2012:** Дойнов, П. *Българският соцреализъм: 1956, 1968, 1989. Норма и криза в литературата на НРБ*. София: Сиела. // **Doynov 2012:** Doynov, P. *Balgarskiyat sotsrealizam: 1956, 1968, 1989. Norma i kriza v literaturata na NRB*. Sofia: Siela.
- Из дискусията 2007:** Из дискусията на кръглата маса за Георги Рупчев. // *Литературен вестник*, бр. 36, 7.–13.11.2007, 10–11. // *Iz diskusiyata 2007: Iz diskusiyata na kraglata masa za Georgi Rupchev*. // *Literaturen vestnik*, br. 36, 7.–13.11.2007, 10–11.
- Кръстева 2012:** Кръстева, Г. Лирическият глас в поезията от края на 60-те и 70-те години на XX век (сътворяване на тишината, фигури на мелодията, спазми на мълчанието). // *НРБ – литературата: история, понятия, подходи*. София: Кралица Маб, 182–210. // **Krasteva 2012:** Krasteva, G. *Liricheskiyat glas v poeziyata ot kraia na 60-te i 70-te godini na XX vek (satvoryavane na tishinata, figuri na melodiyata, spazmi na malchanieto)*. // *NRB-literaturata: istoria, ponyatia, podhodi*. Sofia: Kralitsa Mab, 180–194.
- Левчев 1987:** Левчев, В. Поети без книги и книги без поети. // *Пламък*, кн. 10, 131–139. // **Levchev 1987:** Levchev, V. *Poeti bez knigi i knigi bez poeti*. // *Plamak*, kn. 10, 131–139.
- Ликова 1994:** Ликова, Р. *Поезия на седемдесетте и осемдесетте години*. София: Издателство на Българската академия на науките. // **Likova 1994:** Likova, R. *Poezia na sedemdesette i osemdesette godini*. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademia na naukite.
- Протохристова 2004:** Протохристова, К. *Огледалото. Литературни, метадискурсивни и културносъпоставителни траектории*. Пловдив: Летера. // **Protohristova 2004:** Protohristova, K. *Ogledaloto. Literaturni, metadiskursivni i kulturnosapostavitelni traektorii*. Plovdiv: Letera.
- Рупчев 1994:** Рупчев, Г. Не се очаровай, когато искаш да се разочароваш. // *Вестник „24 часа“*, бр. 74, г. III, 19.III.1994. // **Rupchev 1994:** Rupchev, G. *Ne se ocharovay, kogato iskash da se razocharovash*. // *Vestnik „24 chasa“*, br. 74, g. III, 19.III.1994.
- Рупчев 2002:** Рупчев, Г. *Отдалечаване от въздуха*. София: Труд, 2002. // **Rupchev 2002:** Rupchev, G. *Otdalechavane ot vazduha*. Sofia: Trud.
- Сугарев 2015:** Сугарев, Е. Георги Рупчев, или Поетика на чезненето. // *Литературен вестник*, бр. 5, 4.–10.02.2015, 9 // **Sugarev, 2015:** Sugarev, E. *Georgi Rupchev, ili Poetika na chezneneto*. // *Literaturen vestnik*, br. 5, 4.–10.02.2015, 9.