

ЗАРАЖДАНЕ И ОСНОВИ НА БЪЛГАРСКАТА ДЕТСКО-ЮНОШЕСКА ПРОЗА

Симеон Янев

Съществува една видима дистанция в хронологията на българската детска поезия и българската проза за деца. Докато детската поезия започва още във времето на Възраждането, когато започва и детският периодичен печат (стихотворенията на П. Р. Славейков в неговото списание „Пчелица“), за проза за деца може да се говори едва половин век по-късно — във времето след войните, когато работата си като детски писатели започват Каралийчев и Елин Пелин, Ран Босилек и Стилиян Чилингиров. Закъснението на прозата е един литературно-исторически факт и когато срещу празнината на тези петдесет години от Славейковите „детски песни“ до Каралийчев и Елин Пелин поставим имената на Вазов и Константин Величков, на Васил Попович и Цоню Калчев. Да се обясни това закъснение не означава само да се приеме художествената вторичност на прозата, но да се покажат основните структури на националния нравствен идеал като възпитателен идеал, да се съпоставят доминиращото естетическо съзнание на епохата с детското съзнание, най-после — да се разгледа процесът на формирането на поетиката на детската проза. Необходими са, за да се направи в някаква степен успешно това, не само пълни литературно-исторически познания за развитието на националната детска проза, но преди тях общотеоретически трудове, в които са изведени общите закономерности в обособяването в рамките на един национален художествен процес на детската литература и специално на детската художествена проза. Вече стана дума, че историята на детската ни литература е почти девствена земя и сто години след началото ѝ, а теоретическите изследвания върху детската литература като дял на националната литература са изключително редки и за съжаление в редкостта си — много често за нас и недостъпни. На детската литература се е гледало ту като на учебно-помощна литература, ту като на специфична, но напълно подвластна на развитието на националната литература област. Но без да се изключва значението нито на едната, нито на втората характеристика, трябва да приемем, че те никога досега не са дали една плодотворна база за всестраниното изследване на еволюцията ѝ. Възникнала в приоритета на възпитателната си функция, детската литература (и проза, и поезия) е преди всичко осъзнаване на реалността на националния нравствен идеал. В нашата култура това е един почти толкова изоставен въпрос, колкото и историята на самата детска литература. Взаимосвързани и взаимообусловени, тези два проблема като скачениите съдове обясняват и нивото на развитостта си. Ето защо написването на една история на детската литература у нас сега е непосилна задача за нормалните възможности. Но да се диференцират и определят въз основа на най-общите белези на националния нравствен идеал етапите и посоките в

еволуцията на прозата например е работа наложителна, макар и изпълнена с рискове.

Ето защо, преди да говорим за фактичското зараждане на българската проза за деца, преди да разглеждаме факторите, които определят основите на нейната своеобразност, ние трябва да се спрем накратко върху онези нравствени норми и правила, в името на които е извикана тя на живот през Възраждането. И тук голяма част от нашите наблюдения ще се отнасят не само конкретно до прозата, но до общата цялост на детската литература. И тук своеобразието на националната нравственост ще се пречупва в критериите на общата нравственост на европейската християнска цивилизация. Но това е ако не единственият път за разкриване основите на известно национално своеобразие, то поне един от добрите пътища, доколкото дава възможност за контрастиране и подчертаване на стойностите.

Нашият национален нравствен идеал има осъзнатото си начало във Възраждането. Именно това осъзнато начало извиква необходимостта от детската литература. Кои са фактическите основи и измерения тогава на този идеал и къде в днешно време можем да потърсим изконните им първоизточници? Азбучната постановка на марксизма за битието и съзнанието ще ни отведе към социалното състояние на българския народ във Възраждането. Възраждането наследява повече от четиристотингодишно робство; нашата нация осъзнава себе си като нация, когато е имала осъзнато вече своето положение на рая — положението на една пълна феодална обезправеност. Възраждането заварва нравствени понятия — например понятията за чест, достойнство, смирение, най-общо понятията за доброто и лошото, — формирани и дооформяни в дълбоките векове на патриархата. Възраждането динамизира и активизира промените в тези понятия; покрай другото то осъществява една велика нравствена революция. Но ние бихме направили огромна грешка, ако изключим в изследването и общото описание на нравствения национален идеал неговите исторически основи. Тия основи, автентични и релефни, можем и днес да намерим в наследството на цялата ни култура — история, етнография, живопис, религия и т. н., но най-определено и релефно във фолклора. Фолклорът и по-рано развитата поезия за деца могат да бъдат нашата база сега, когато ще търсим чертите на националния нравствен идеал в детската художествена проза.

Славейков и особено Вазов вече бяха направили така, че честността и откровената простота да се смятат в морално отношение по-висши от пресметливостта и тактичността. В грубите селски нрави те виждаха много повече морал, отколкото в изискаността на градския живот. Те бяха винаги склонни да оправдаят праволинейния селски инат, фамилиарността в общуването и социалния нигилизъм на българина, убедени, че те са по-добри пред разумното хамелеонство, строгия индивидуализъм и алчността, които новият живот носеше. Като хора от великата епоха на Възраждането те бяха разбрали основния фактор, който я бе извикал на живот и който в същност правеше величието ѝ — труда. И не само стихотворенията им за деца, но и цялото им творчество, което при оскъдността на детската литература тогава е поемало и нейните функции, излъчва непрекъснато и мощно славословие на труда, вяра в труда, упование в него.

Трудът, разбиран и като ученолюбие, и като физическа работа, е коронованата тема във всичко, предназначено за деца, написано във времето на Възраждането. Приеман като сигурно спасение от робството в тая нова епоха, той е присъствувал неизменно в живота на българина-роб и преди нея. Ето защо, активизиран във Възраждането, трудът е бил усещан в дълбоките му български корени. Робството не значи само безправие; най-напред то означава труд, а безправие започва едва когато се разделят плодовете на труда. Живеейки векове като рая, българският народ си е създавал свои нравствени норми, които са определяли

всички нравствени качества в тяхното отношение към труда. Докато турчинът е възпитавал децата си, че честта и достойнството се изразяват в „агалъка“, т. е. благородното съзерцаване на създания от аллаха свят, и единствено в усилия да се побеждават и държат в покорство неверниците, българинът ги е възпитавал, че честно и достойно е човек да работи, без да придира коя и каква е работата.

Така трудът в конкретността на социалните условия се превръща *от средство за съществуване и напредък* в нещо повече — превръща се в *морална и нравствена норма, в система за поведение*. Цялата българска литература още от Паисий го разбира и разглежда именно така, конфронтирайки подтекстово този негов смисъл на смисъла, който са му влагали другите народности, с които е живял заедно българският народ. По такъв път това разбиране на труда се превръща постепенно в национална отлика и тази отлика излиза на преден план винаги в литературата, скривайки социалната си основа и под нея чак качествено новата нравственост. Паисий пише: „Простите българи в своя дом приемат и гощават всекиго и даряват милостиня на ония, които просят от тях. А мъдрите и културни (гърци) никак не правят това, но и отнемат от простите и грабят несправедливо и повече грях, а не полза ще получат от своята мъдрост и култура. Или се срамуваш от своя род и език пред учените и търговците и славните на земята, защото българите са прости и няма от тях много търговци и грамотни, и вещи, и знаменити на земята в днешно време, но повечето от тях са прости орачи, копачи, овчари и прости занаятчи? Аз ще ти отговоря накратко на това. От Адама до Давида и праведния Йоаким, Йосиф годеник (на света Богородица), колкото праведни и свети пророци и патриарси имаше и се нарекоха велики на земята и пред бога, никой от тях не беше търговец или прехитър и горделив човек, както сегашните хитреци, които ти имаш на почит и им се чудиш и се влачиш по техния език и обичай. Но всички тия праведни праотци са били земеделци и овчари и били богати с добитък и земни плодове, и били прости и незлобливи на земята. И самият Христос слезе и заживя в дома на простия и беден Йосиф.“

По този път Паисий намира същността на националната отлика, която тук е неговата най-важна идея в нравствеността, а нравствеността е за него определена от труда и от отношението към труда. Анализът на националната отлика (самобитност) е довел Паисий до националната нравственост, а *в основата на националната нравственост той е видял именно отношението към труда*. При това, ако „История славяноболгарская“ е първият литературен паметник, който показва това отношение като основа на националната самобитност, съвсем не Паисий е първият, който по начало го определя. Във всички жанрове на фолклора — и в поезията, и в прозата — ние ще открием огромен брой творби и варианти, които свързват нравствеността с труда. И съвсем неслучайно тази тема е една от най-широко застъпените и най-всестранно глъкуваните в народното творчество.

В народните песни можем да видим труда изразен като радост и висше щастие и заедно с това труда като мъка и безкрайна неволя. Дори темите за любов и младост — хедонистични сами по себе си — са почти винаги „огледжани“, така да се каже, в труда, за да се подчертаят във високите си акценти отново в него. Никъде обаче няма да намерим дори една тълба, в която нравствените добродетели се свързват с нещо друго, с чорбаджилъка или агалъка например или с мързела и съзерцанието. *Българските приказки и песни, пословиците и поговорките издигат труда до основен нравствен закон, на базата на който започва самото разграничаване между доброто и лошото. Всяка нравствена добродетел изведнъж загубва цената си за народния творец, ако не е свързана с труд и усилия.*

Трудът е така високо издигнат в българския фолклор, както рядко можем да го намерим във фолклора на други народи. Има дори една великолепна в лаконичността си, точността си народна приказка, която е формулирала съпоста-

временно именно неговото особено място в живота на българина: когато господ раздавал благата, дал на турците агалъка, на евреите — сметките, на френците (французите) „мурафетите“ (т. е. изкуствата), на гърците — клеветничеството, а на българите — работата. В многобройните си варианти тази приказка не е само едно точно наблюдение и съпоставка. Тя също така е апотеоз на притежавано достойнство, едно самоиронизиране, вършено с неизчерпаема вътрешна гордост.

Превърнал труда в основа на нравствеността, от която е черпел своето достойнство, робът българин го е увенчал с естетически форми и ритуали, издигнал го е над онова, което е неговата основна същност — да се работи, за да се придобиват блага. В народните песни и приказки ще намерим стотици образци, в които трудът се представя не само като усилие в името на определен резултат, но и като своеобразен духовен ритуал. Да припомним отново един анекдот, който води началото си не вече от чезнещите в мъгла векове на патриархата, а от времето след Руско-турската война. Тоя анекдот, използван от Симеон Радев в една негова работа за Елин Пелин (кн. Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени. С., 1966), разказва как някакъв ловец, разхождайки се из нивите след жътва, подпалил с цигарето си снопите на един селянин. Уплашен от гнева на случилия се там собственник, той му предложил много пари. Но за негова голяма изненада селянинът продължавал да бъде недоволен, говорейки, че той пари може да има, но кой ще му върне радостта от това, че ще откара снопите на хармана, ще ги овършее, ще прибере зърното, ще отиде на воденица да смеле зърното, ще го откара в къщи и ще замеси сам хляба си. И ето краткия коментар на Симеон Радев: „Той (селянинът) не е извършил всички обреди. И думата обред, която ми иде на ума случайно, открива ми истинския характер на това чувство. Защото то влиза в природния ред и в течението на сезоните. Мене ми се нрави, дето нашият селянин има такова схващане за труда. Защото то е благородно и плодовито.“

Още едно свидетелство, че на труда в българското му разбиране не само е предадена *духовна същност, но тази същност е подчертаната и предпочетената*. Разбира се, едно такова схващане на труда, ако и да е съществувало по-късно, е родено и отгледано от патриархата, в който народът ни е живял столетия. Именно патриархатът го превръща в традиция и в най-ценно нравствено достояние.

Не бива да виждаме в това нравствено отношение към труда само положителни страни. Спасило народа във времената на дълбокия патриархат, то е останало в известни случаи като рудимент на патриархата в новата епоха, т. е. като неспособност за пригаждане към новите обстоятелства. В класическото изследване на Иван Хаджийски „Бит и душевност на нашия народ“ има приведени многобройни случаи за разминаването на старата нравственост, свързана с труда, и логиката на протичащото. Ето за илюстрация само един от тези примери: „Дойде ли ред пък на вещи, изработени от ръката на самия дребен собственик, той става неукротим.

Когато му изгори плевнята, той обикаля въглените и се тюхка: „Бре, мама му стара, вътре имаше един кош със слама.“ Плевнята са правили чужди хора, но коша е правил самият собственик, затова той жали коша, а не плевнята.“

Но нашата задача тук е да покажем основното градиво на нравствения идеал, който е изработил народът ни и който минава като пряко достояние на детската литература при решаване на нейните възпитателни функции. Ето защо осъзнаването на непрактичността на една нравственост, завещана от десетки поколения, е винаги един по-късен процес и при това процес, от който детската литература не се интересува, преди самата нравственост у народа да е решително ерозираща. А колко трудно може да ерозира тази нравственост,

показва само дълбочината на нейните корени. При това тук съвсем не става дума за дълбочина единствено във времето, но за дълбочина на психологическото усвояване; те са всичките онези физически и духовни лишения и страдания, които са отгледали навика в народната памет. Ако четем вариантите на т. нар. „трудови“ песни във фолклорното наследство, ще срещнем поразителни (за днешното ни съзнание) примери на отстояване на нравствената същност на труда, за които говорихме по-горе.

Това отстояване е толкова категорично, че за нас прилича на жертвоприношение. Песента разказва за жътва, за палещо слънце, за превити през целия ден момински кръстове; с една дума, за най-трудната селска работа, която (и това съвсем не е хипербола) почти всяко лято е вземала своите жертви. Моми са умирали под слънчевия пек; и фолклорът, и литературата изобилствуват с такива примери. Жътвата е често за младото момиче начало на болест, която го води на смъртното легло. Съвсем неслучайно най-многого народни поверия за змията, която се свива на къбло на моминските гърди, са поверия от сезона на жътвата; жътварката почива от безпаметна умора и змията „пие“ топлината ѝ. Но ето срещу всички тия трудови самоинквизиции какво пее песента за случая, когато момата може да се отърве от всичко това:

Войвода по друм вървеше,
на добра коня яшаше,
та па Драгни говори:
— Не прилега ти, Драгано,
на тая нива голема
широка постекъ да караш,
висока песен да пееш;
но ти прилега, Драгано,
на висок чердак да седиш,
па тънка свила да прелеш,
жълти жълтици да нижеш,
на бело гърло да носиш! —
А Драгана му говори:
— Не прилега ти, войводо,
на добра коня да яаш,
но ти прилега, войводо,
на село свинар да бъдеш,
селските свине да пасеш!

(„Драгана и войвода“. Българско народно творчество. Т. VIII. С., 1962)

Това нравствено отношение към труда, това надсъзнателно усещане за сигурност единствено в него, това пълно себеотдаване пред нравствените принципи, изработени от задругата, от селската община, са най-дълбоките основи на народния възпитателен идеал. През Възраждането този идеал се свързва и с българското съзнание. В „Изворът на Белоногата“ единственият нов момент в нравствено отношение е точно това българско съзнание на героинята. Но всичко друго в тази велика поема на ренесансовия дух произтича от реалната нравственост на народа, от отношения и черти, които са създавани с векове и които са оформили един траен и перспективен възпитателен идеал; пак да повторим — идеалът, който създаде Българското възраждане — залягането в труда, увереността, че всичко на тоя свят може да бъде решено с труд.

Когато започва (след Първата световна война) периодът на жанровото оформяне на българската детска художествена проза, този идеал бе престанал да бъде идеал на литературата за възрастни. В тия моменти тя поемаше върху

себе си вече не толкова синтетични, колкото аналитични задачи; тя сама търсеше своя нов нравствено-идеен център. Детската проза и детската литература имаха нужда от конкретност и от синтетично поднесени идеи; и това не е въпрос само на ситуация. Това е номинално изискване на всяка новосъздаваща се литература. Идеите са, които я раждат и лягат в основите ѝ и е необходимо те да имат вече своята яснота, оформеност, синтетичност.

Нравственото отношение към труда формира и цялата нравствена система на българина — отношение към близки и съседи, към познати и непознати, отношение към природата и животните и т. н. Възпитателният идеал естествено трябва да обхване всичко това, трябва да го успокои и хармонизира, трябва да му придаде вид на необходимост — необходимост практическа и духовна. Най-после той трябва да степенува отношенията, да ги въведе в една йерархия, която се обляга на традицията и я потвърждава. И понеже всичко това се изгражда от патриархата, за ръководно правило се взема родствеността, като отношенията на близост в рода, отношенията на непосредственост и фамилиарност се пренасят и върху далечните и непознатите. По този начин хората и светът добиват измеримост, пространствата се стесняват, защото патриархатът не поддържа и не предполага друга нравственост освен своята. Селото зад баира спазва същия ред, както и другото зад следващия баир. Бог — представата за доброто — е над всичко и всички нишки на познатата нравственост се държат от него. Следователно съгрешаването не е съгрешаване пред един засегнат в рода, нито дори пред целия род; съгрешаването е съгрешаване пред бога, т. е. — пред всички и навсякъде — едновременно.

Детската литература още във Възраждането (става собствено дума за поезията) приема този нравствен идеал и залага възпитателния си ефект върху него. Детската проза тогава, когато след войните постига своя художествена автономност, я дължи пак на него. *Нейната национална специфичност се изяви за първи път именно чрез тази нравственост, превърната в цел на възпитанието.* Но съществуването на един нравствен идеал и превръщането му във възпитателен идеал за детската литература не е един обикновен процес на преснемане на нравствените стойности с подходящи средства. Трябва да се има пред вид, че и самият нравствен народен идеал е подложен на непрекъснат натиск от социалните обстоятелства и че представата за неговата вековна неподвижност е направо измамна. Понятията и нравствените категории изменят полностью номиналната си стойност, но те се движат непрекъснато спрямо своето минало състояние. Това, което е означавало достойнство за човека от края на XVIII в., е в известен смисъл не твърде достойно за човека от началото на XIX в. В същото време то е направо недостойно за българина от 70-те години на века например, когато избухва Априлското въстание. Може да се възрази, че нравствената оценка в тоя случай не може да се съотнася към нравствените оценки на предни епохи, тъй като това е неравностойно сравнение — сравнение на обществено застинала и на обществено възривена епоха. Но застиването и активизирането на обществата е процес и именно в този процес се извършва корекцията на нравствените оценки, като тя засяга не само отношението на индивида към обществените дела, но така също и неговото собствено вътрешно понятие за нравственост, проявена към децата, жената и изобщо кръга на семейството.

Докато в края на XVIII в. въпрос на чест и достойнство за българския баща е да направи децата си подобни нему, за да продължат да орат нивите и да косят ливадите му, в 70-те години (и все по-засилващо се в следващите десетилетия) въпрос на чест става да снеси от комата си, но да ги учи, за да станат различни от него. През 1903 г. в книгата си „История на учебното дело в България от край време до Освобождението“ Н. Ванков дава една статистика за броя на килийните училища във времето между 1750 и 1834 г. Последната година

не е случайна, тъй като от следващата започва работа Габровското училище, което в системата си се явява отрицание на килийните методи и много скоро с примера си става причина за преобразяването на българските училища. И така Ванков пише: „На 1750 год. в градове — 2, в села — 19; всичко 21. На 1800 год. в градове — 6, в села — 42; всичко 48. На 1830 год. в градове — 26, в села — 134; всичко — 160. На 1834 година в градове — 33, в села — 156; всичко — 189.“

От пръв поглед е видна огромната промяна, която настъпва, но зад цифрите, посочващи училища и ученици, трябва да виждаме промяна в родителските отговорности, оная грандиозна промяна в съзнанието, която е направила необходимост отварянето на толкова много нови килии. И едва тогава можем да *оценим разликата, когато оценим постигнатата нравствена революция*. В същото време тоя българин, който е отделял детето си от говедата и овцете, за да го изпрати на училище, а сам е завързвал в девет възела припечелената пара, за да започне утре джелепчийство, абаджийство или пък друг някой занаят, който носи с огромен труд сигурни успехи, е променен дълбоко и в себе си. Той остава истински удовлетворен да чуе признанието на съседа си. Той е изучил син, и той търси това признание, което двадесет-тридесет години по-рано въобще не го е вълнувало. Неговият „учен“ син след едно-две десетилетия ще има нужда от още по-голямо признание. Иван Хаджийски пише: „Той изпраща на далечни роднини своя портрет, който го представя с най-добрите му дрехи, включително чадър, галоши, шапка, златен ланец през корема и пр., с надпис *„Вижете как от нищо станах нещо“* (курс. — И. Х.). Този българин, пред когото лежаха пространства на необятната Турска империя, всички пътища на която водеха към неговата кесия, който бе стоял в сянката на пирамидите, който познаваше градовете от Цариград до Басра, както собствения си двор, който плюеше с известно високомерие във водите на Златния рог, който познаваше водите на тихия бял Дунав от бреговете на Виена и бе съзерцавал Черно море от планините на Крим, нима този българин, който мислеше вече с паралели и меридиани, можеше да не се чувствава горд със себе си?

Но похвалите, които другите му отправяха за неговата стока, за неговия дом, бяха похвали за *личните му качества* (курс. — И. Х.). По тоя път се създаде онзи емоционален въздух от *обществено признание* на личността, който беше вече една необходимост за индивидуализма. Появиха се понятията за *чест, достойнство, личен престиж*.“

В същност понятия като тези, които привежда Иван Хаджийски, са се появили много по-рано, но мисълта на Хаджийски подчертава една качествена разлика, настъпила с тях в новото време — коренната им промяна, свързването им с индивидуалността, нарастването на личните отговорности и задължения редом с личните възможности.

Възраждането развива морално-нравствените норми, то им прадава невидан динамизъм, превръща ги в лични отговорности и лични достойния. *Детската литература, която то извиква на живот, наследява в стремежа си към национална специфика тази променяща се, обновяваща се, пригаждаща се към новото разпределение на социалните сили нравствена система*. Първите наши стихотворци — П. Р. Славейков, Вазов, Константин Величков, Васил Попович съвсем не са в творбите си обрънати носталгично към ония нравствени норми, които са били нравствените норми на тяхното детство. Напротив — те са първите автори в детската ни литература, които подемаат бодрите нравствени повели на Възраждането и ги правят повели на творбите си. Най-честото, което внушават те и което се стремят да възпитат у младите български поколения, се съдържа в една дума — труд, труд и труд. Самата българска идея — идеята за нова и независима България — се изразява величествено и категорично в тоя девиз, макар че те имат достатъчно творби и с пряк патриотичен характер.

Даскалската поезия на Възраждането (много по-слаба в художествено отношение) в съдържанието си, когато е предназначена за децата, носи същото. Така още от първите творби на националната ни детска литература нравственото наследство на патриархата, активизирано могъщо от Възраждането и променено от него, се превръща във възпитателен идеал за младите поколения. Издигнат върху основите на труда и личните усилия, този идеал внушава преди всичко упование в собствената енергия. Но тази собствена енергия по завещанието на задружния живот в патриархата е строго контролирана от понятия на справедливост, честност, отговорност към останалите членове на обществото. Личният успех не може да бъде нравствен, ако е постигнат без съблюдаването на тия правила и ако накарнява интересите на другите.

Ето този нравствен идеал произлиза изцяло и българската детска проза от първите прозаични откъси, изпълняващи просто илюстративна функция, до работите на Каралийчев, Ран Босилек, Елин Пелин, Добри Немиров, Константин Константинов, Константин Петканов, Георги Райчев, Стилиян Чилингиров и т. н. в 20-те и 30-те години. Това се (нека предположим тук) първите десетилетия, в които детската проза постига художествено равнище, съответстващо на един автономен дял от литературата.

Но в рязко променените социални условия на тия десетилетия този велик нравствен идеал е често лишен от своята активност и е призван по-скоро да се контрастира трагично върху фона на погазените и нарушени възрожденски норми.

* * *

Върху тия основи и по тези пътища най-общо се формира като възпитателен идеал нравствеността на патриархата и Възраждането. Трябва да подчертаем, че това формиране съвсем не е заслуга на литературата, нито детската литература в частност. Точно обратното, *еволуцията на детската литература в поезията и прозата се извършва върху еволюцията на нравствения идеал, предварително изграден в националното съзнание*. Нещо повече, съществуването на оформен нравствен идеал е условие за развитието на самата литература.

Това съвсем не значи, че в еволюцията си по-нататък литературата просто повтаря създадената национална нравственост. От момента на нейното зараждане процесът се осъществява двустранно; и самата литература започва да влияе върху своята база и основа. Два са факторите, които съдействуват за едно такова обратно влияние; на първо място, това е *течащата структура на самата национална нравственост*. И на второ — *активизирането на преводния поток в литературата*.

Препредавайки на български език творби от областта на детската литература на различни народи, преводът пренася и черти от нравствени системи, по-близки или по-далечни до нашата. Натурализираните творби се включват естествено не само като художествена структура в националния живот, но и като изразители на тези черти. По този път възпитателният идеал активизира своята динамичност и придобива страни, които местните условия или биха му осигурили след по-дълго време, или изобщо биха изключили.

На промени се поддават страни, които не принадлежат към основите на един национален нравствен идеал. Самите основи са извънредно дълготрайни. За повече от половин век капиталистическо развитие например новите социални отношения изобщо не можаха да променят нито в литературата, нито у народа разбирането, че справедливостта принадлежи винаги на бедния. Също така една от основните нравствени цели на буржоазните демокрации — обяснението на богатството с труда — остана в най-важните произведения на нашата детска литература напълно отхвърлена и пренебрегната. Българският нравствен идеал

приема труда като основа на богатството само когато това богатство, и вече създадено, не изключва труда.

В същност примерите могат да бъдат много. Нямаме обаче възможност да се спираме повече върху формирането и закономерностите в съществуването на един национален нравствен идеал. Колкото и важно да е неговото оформяне и неговата характеристика, литературата по пътя на своето художествено самосъзнаване съблюдава и свои специфични закономерности, които определят също така тенденциите и посоките в развитието ѝ. Още повече се отнася това за детската литература, защото нейното художествено самосъзнаване е винаги в борбата за развити литературни форми и борба за разграничение и подчертаване на собствена специфика. Тогава е наложително, преди да говорим за детско-юношеската проза в етапа на развитите литературни форми и жанрове, да разгледаме ония нейни първи стъпки, които, макар и да не подчертават художествени функции, са все пак онзи предпериод, оная епоха на първоначално оформяне, от която нито една литература и нито един жанр не могат да се лишат.

Нашата проза за деца и юноши има този свой предпериод във времето на Възраждането и най-изразено в десетилетията от Руско-турската война до Първата световна война.

* * *

Трябва да започнем с един въпрос от общотеоретическо естество. Защо прозата за деца и юноши се развива с такова видимо закъснение в сравнение с поезията? Известно е, че още през Възраждането П. Р. Славейков пише и печата детски стихотворения, а след него в новото време на независимостта освен Вазов, Величков и Попович много още автори посвещават своето време на поезията за деца. В същото време въобще не можем да говорим за творби на прозата, които да могат да се сравнят по художествената си форма с творбите на поезията.

Ако погледнем историята на новата българска литература от Паисий насам, ще открием същата аномалия: Чинтулов, Славейков, Найден Геров, Каравелов, Стамболов и Ботев далеч предхождат зрялата проза на Вазов, Т. Г. Влайков, Алеко Константинов и Елин Пелин.

В своята работа „Анализ поэтического текста“ Ю. Лотман утвърждава подобно отношение и за руската литература: „Прозата в съвременното значение на думата — пише той в раздела „Поезия и проза“ — възниква в руската литература с Пушкин. Тя съединява едновременно представите за високо (в смисъл висше, С. Я.) изкуство и за не-поезия.“

И Лотман въз основа на структурния анализ дава логично и силно тълкуване, което обяснява историческата необходимост от предходност на поезията в отделните литератури: „Прозата е явление, много по-късно от поезията, възникнала в епоха с много по-зряло естетическо съзнание. Именно затова, че прозата е естетически вторична по отношение на поезията и се възприема на нейния фон, писателят може смело да сближава стила на прозаичното художествено повествование с разговорната реч, без да се страхува, че читателят ще загуби чувство за това, че има работа не с действителността, а с нейното пресядаване.

Когато възниква необходимостта от детска литература, като част от литературата на една нация, най-напред това означава съществуващо вече естетическо съзнание за бъдещите стойности на тази литература. Но тъй като съществуващото вече в процеса на създаването на самата литература естетическо съзнание непрекъснато се изменя, непрекъснато се изменят и увеличават и изискванията към самата тази литература. Една национална детска литература

винаги е извиквана на живот от възпитателни и просветителски идеи, които, както видяхме вече, са създадени, лансирани и въздействащи и преди нея; националният нравствен идеал трябва да съществува задължително, преди да е създадено и най-първото произведение на детската литература. *Детската литература е вече момент от активизираната същност на този идеал.* Ето защо тя се нуждае от художествен израз, който ще бъде максимално далечен от практическия изказ на този идеал. Естествено стихът е формата, която създава в сложността си представата за тази максимална отдалеченост, т. е. за внушаването на идеала чрез средствата на едно висше изкуство. Фолклорното съзнание само по себе си разглежда като висше изкуство песента, която във формата и модела си чувствително се отделя от делничната реч. И понеже произведенията на една новосъздаваща се детска литература в една или друга степен неминуемо са ориентирани именно към това фолклорно-епическо съзнание, стиховете за деца обикновено се явяват най-удобното средство за естетическо внушение на националния нравствен идеал.

Поезията поема идеала, за да го направи естетическо достойние на аудиторията, към която е предназначен. *Но тя е принудена да представя отначало този идеал не чрез художествени образи, а пряко — посредством неговите съставляващи го идеи.* Принудена, доколкото трябва да се съобразява с неподготовеността на аудиторията, за представянето му в художествени образи. Самопринудена, доколкото не притежава още развитите изразни средства и прийоми, за да го реализира в художествени образи.

Прозата в такъв случай може да се отнася към нравствения идеал така, както се отнася неговият практически изказ към реалния живот. С една дума, тя не може да донесе на фолклорното съзнание естетическо преживяване, защото се възприема в едно друго, напълно различно от изкуството измерение — като информация. Точно в тая ѝ функция ще я намерим от „Рибния буквар“ на Петър Берон до страниците на първото българско детско списание „Пчелица“ на П. Р. Славейков. Умните отговори и басните на Берон са лаконични анекдоти с рязко изразен дидактичен момент. Именно дидактичният момент тук е изнесен и в заглавието, което в себе си представлява най-лаконино тълкуване на текста. Ето един пример:

„Който ище много, загубя и малкото.“

Една бабичка имаше една кокошка и тия сносише ката ден. Бабичката сяка, чи ако ѝ даде по-малко да яде, ще начени да сноси дважд на денят. Но като начена да я храни по-много, кокошката затластя и начена да не сноси нити веднъж на денят“ (цитат по изданието на Ст. Стойков от 1949 г.).

Виждаме, че Берон се стреми да освободи напълно анекдота от неговата художествена функция — алегоричността. Той дешифрира буквално още в заглавието художествената алюзия, превръщайки я в житейска истина. Трябва да подчертаем, че това дешифриране не е направено нито само заради невръстността на тия, за които е предназначен букварът, нито само заради спецификата на жанра (басня, както пише самият Берон). То е един акт, който де факто свежда прозата до практически извод, подчертаващ страна от определен нравствен модел. Следователно дори в готовите преводни художествени текстове се търси и подчертава не естетическият им смисъл, а практически-информативното.

Всички нестихотворни текстове в Славейковата „Пчелица“ са също така обработени, че да отговорят пряко на познавателно-информативната си функция. Това изискване остава валидно и дълго след това; детските списания и вестниците чак до войните дават предпочитанието си на илюстративния текст.

Художествената функция на прозата започва да се цени тогава, когато се явява потребността художествената идея да се представя в художествени образи. Но в историята на детската литература това е един сравнително късен

момент. За българската детска литература той настъпва с появата на автори като Каралийчев, Елин Пелин, Калина Малина и другите им съвременници в 20-те и началото на 30-те години след войните. Означава ли това, че историята на българската проза за деца трябва да започва с тези автори от тези години? В малкото написано върху детската ни литература в мнозинството от случаите се е постъпвало именно така. „Дидактичната насоченост на детската ни литература — пишат например авторите на учебника „Детска литература за институтите за начални учители“ (1968) — през втория период (от 1878 до 1912 г., С. Я.) трябва да се оценява конкретно исторически. Но и конкретно исторически не може да бъде оправдан голяят дидактизъм, който няма нищо общо с литературата, с изкуството.“

Дидактизмът не само е необходимост за възпитанието на децата от онова време, но и се явява важна предпоставка за появата на самата оригинална художествена детска литература. В това ни убеждава постъпателният характер на възникването и развитието на прозата. Дори свършено илюстративните и лишени от художественост текстове в детските издания на Възраждането и във времето до Първата световна война имат, както ще видим, решаващо значение за тенденциите в детската белетристика много по-късно, когато тя е вече художествено автономна.

Постъпателният характер в развитието на белетристиката за деца и юноши не може обаче да бъде разкрит без връщането към първите прозаични публикации и без анализа на ония фактори, върху които се базира практически началото на детската проза.

* * *

Това са същите основни фактори, които определят началото на новата литература въобще — *фолклорното наследство и преводите от чуждите литератури*. Спецификата на прозата за деца обаче предопределя и избора на специфични творби от фолклора и преводните произведения от другите литератури.

Белетристиката за деца в началото е недиференцирана от литературата за възрастни в художествените си форми. Дълго време разказите на Вазов и романът „Под игото“, а преди това откъси от разказите и повестите на Каравелов са замествали в първите български читанки художествената проза. Но като говорим тук за възникване на специфичната проза за деца, ние имаме предвид още по-ранни етапи, когато въздействието на фолклора и на преводите още не се е отляло в истинска художествена проза.

И така — *как, с кои жанрове, по какъв начин и кога фолклорът започва да създава предпоставките за появата на оригиналната детска художествена белетристика? Какъв характер има процесът на това създаване, кога в него се намесват преводите и как влияят те?* Ето това е най-общият кръг от въпроси, които би трябвало да намерят отговор в търсенето на основите на детската художествена белетристика. Нейният нехудожествен, така да се каже, период, нейната предистория, ги съдържат много по-определено, отколкото етапът на зрялото художествено творчество. Още повече, че заедно със създаването на художествената литература се създава и нов тип естетическо съзнание — литературното, — което постепенно (прониквайки и заменяйки отначало отделни страни) все повече придобива приоритет над изконното фолклорно-епическо съзнание.

Динамичният нравствен идеал, оформен още в ранното Възраждане, е намерил пълна подкрепа от фолклорните жанрове. Това е напълно естествено, доколкото сам той, както видяхме, в основните си черти е изграден върху същата традиционна народна нравственост. Фолклорните жанрове са, както е известно, съобразени с фолклорно-епическото съзнание. Основно изискване на това съзнание е изискването за пълна вяра у слушателя към истинността на всичко, което творбата внушава. За човека с такова съзнание е без значение дали слуша една съвсем реалистична трудова народна песен или една изцяло изградена върху въображението вълшебна народна приказка. И едното, и другото са за него несъмнени истини, станали неща, действителни неща. Основното изискване пък на литературното съзнание е разбирането за условността на разказаното, т. е. че поднасяната история като цяло е възможно да е измислена, но важни са изводите и алюзиите, които тя прави.

Детското съзнание, както фолклорното, не прави разлика между *условно* и *действително*, то възприема творбата като абсолютна реалност. Неговата близост до фолклорното съзнание е обаче временна близост, която е дълбоко необходима, защото тя е първият урок за световите на въображението и реалността. В развитието си с възрастта детето все повече се отдалечава от фолклорното съзнание, установявайки границата между въображаемо и реално по самостоятелен път. Но за да цени и разбира реалността, то трябва да е преминало през света на въображаемото, приемано като истина, и да си е създадо вече качеството да се отдава на въображението си, да мечтае.

В 30-те години във времето на войнствуващия утилитаризъм в Съветския съюз в критиката на детската литература е била отричана полезността на вълшебните народни приказки, смятало се е, че на децата трябва да се поднасят само напълно реалистични и конкретни неща. В знаменитата си книга „От две до пет“, писана в продължение на десетилетия, Корней Чуковский разказва един случай, когато медицински работник от далечен район се обърнал към редакцията на московската „Литературна газета“, за да протестира, че известен композитор написал опера за мухата, в която мухата събуждала съчувствие у децата към нещастната си съдба. Също медицинският работник не бил доволен от разказа на Чарушин, в който героят бил вълче и разказът внушавал „зловредни симпатии към вълците“. Като коментира тая история, увлякла на времето една комисия по детска литература да защити медицинския работник, Чуковский пише: „... в резултат на хилядолетния си педагогически опит народът е стигнал до непоколебимата увереност, че приказните образи, които заобикалят детето в първите години на неговото битие, няма да останат неподвижни в неговия ум, а в процеса на неговото развитие и растеж под влияние на жизнената практика ще претърпят значителна преоценка. В дадения случай за народа е напълно приложимо твърдението на Енгелс, че „хората са разсъждавали диалектически дълго време преди да се научат какво е диалектика.“ И Чуковский продължава: „За мнозина и сега не е по силите да си представят живота на детето като процес, сиреч като непрекъснато движение, изменение и развитие. Все още понякога на тия хора им се струва, че детето е просто сандък — каквото сложиш в него, такова ще извадиш. Ще сложиш любов към вълка, към комара или мухата и тая любов ще остане в него до самия край на живота му. И се мъчат да напъхат там, в тоя сандък, колкото може повече хубави неща и много се учудват, когато изваждат оттам съвсем не това, което са сложили.“

Дори само от този откъс на Чуковский произтичат две важни заключения за детската литература, които, както ще видим, са дълбоко отпечатани и в историята на българската детска проза. Най-напред необходимостта от фолклор-

ните произведения за детето-читател и после — основаването на тази необходимост върху естествеността на детското влечение към приказката. Сега можем да си спестим усилията да доказваме защо фолклорът и специално приказката са начало на историята на българската детско-юношеска проза. Но може би са необходими най-значителните факти, които изразяват това начало.

Че приказката, песента и т. нар. детски фолклор са представлявали единствената естетическа храна на българското дете преди появата на литературата, това е аксиома, която само преповтаряме, снемайки я от естетическото съзнание на възрастния върху детското съзнание. В тази аксиома се съдържа една цяла поредица от недокоснати въпроси за изборността на фолклорните жанрове и теми у изпълнителя и у слушателя, за формирането на самото естетическо съзнание, за началните прояви на неговата репродуктивна функция, въпроси, които покрай другото ще дадат може би и научното обяснение за същността на т. нар. чист детски фолклор. За съжаление нашата цел изключва сега разглеждането им. Интересува ни битието на фолклорната творба в детското съзнание, определено от следните моменти:

— фолклорната творба (най-конкретно приказката), скъсала вече с естествения си път на естетическо внушение — устното разказване. Това означава разглеждането на приказката вече не като устно изпълнение, а като печатан текст;

— фолклорната творба, нарушила вече анонимния колективен начин на създаването си. Това ще рече съществуването на съзнание за авторска намеса в различни степени — нефиксирана авторска намеса (мнима автентичност), фиксирана, но непризната намеса (авторизирана приказка без името на автора), фиксирана и призната авторска намеса (обработвачът на народната приказка).

Първите немногобройни печатани текстове на приказки за деца намираме още във времето на Възраждането. Произходът на тези текстове е както от приказките на другите народи, така и от нашия фолклор. Едно многозначително обстоятелство е, че някои от първите преводи на авторски книги също се обозначават от преводачите като приказки. Така например П. Р. Славейков издава през 1869 г. първия български превод на „Робинзон Крузо“ на Даниел Дефо под заглавие „Робинзон на островът си“ — приказка твърде нравоучителна. Както се вижда, авторството съвсем не интересува преводача, както между прочем не интересува и самата читателска публика. Ред стилови и композиционни елементи сближават превода наистина с жанра на приказката. Същият стремеж е забележим у Славейков и при превода на „Роман на един беден млад човек“ от Октав Фьолет, който се явява пак в Цариград през 1870 г.

Първите публикации на приказки за деца намираме в Славейковото списание „Пчелица“ от 1871 г. Определящите моменти при предаването на приказките в „Пчелица“ са подчертаването на нравоучителната идея и стремежът към максимален лаконизъм. Приказки, подчинени на същите ръководни изисквания, намираме и във второто българско детско списание „Книжовен имот за децата“ на Георги Живкин, излизало във Виена през 1872 г. Между това Бачо Киро в неговото издание „Описание на село Горни Турчета и две-три народни приказки, наредени в стихове“ (Русчук, 1870 г.) е изразител на тенденцията, приобщаваща прозаичното народно изкуство към „висшето“ изкуство на поезията — една тенденция, твърде характерна за фолклорното естетическо съзнание.

Много по-чести са пригодените за деца народни приказки след 1878 г. През 1884 г. Цани Гинчев издава в Русе „Стихотворения и приказки“, през 90-те години започват да излизат първите български списания „Звездица“, „Теменужка“, „Младина“ и в тях приказките стават един от основните жанрове. Могъл тласък за печатането и пригаждането на приказки за деца дава започналият да из-

лиза по това време „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“, в който е събрана огромна част от нашето фолклорно наследство.

Предаването на народните приказки за деца в обхвата на тези две-три десетилетия съблюдава следната обща закономерност: *те са подценявани пред поезията и неизменно в тях се изтъква пряко дидактичният момент*. Както посочихме, подценяването на прозата пред поезията е логическо следствие на убедеността на фолклорния човек, че само песента е изкуство. Нейният ритъм, мелодията, стихосложението, образите — всичко това изгражда система, дълбоко различна от разговорната реч (която пък се приема като неизкуство). При приказките всички тези прийоми отсъствуват, приказката издва близостта си до неизкуството (разговорната реч) и затова и тя самата не може в съзнанието на фолклорния човек да заема мястото, което заема поезията.

Подчертаването на дидактичния момент също не е толкова свидетелство за безпомощност на литературата, колкото условие, наложено от публиката, за която е предназначена тази литература. Приемайки всичко разказано за достоверно, детското съзнание трябва да градира нравствените ценности на възприетото. Тази градация в ранния момент на съзнаването на прозата като изкуство се осъществява от онзи, който обработва приказката.

Преработените народни приказки — фантастичните и битовите особено — са първото свидетелство за вече развиващ се процес на оригинална проза за деца. Тяхното първенство се определя от факта, че в тях обработвачът намира изцяло готов нравствения национален идеал заедно с една свършена художествена форма, в която образите са великолепно полюсирани според отношението им към този нравствен идеал. По такъв начин дидактичното подчертаване, което и без това съществува в приказката, се явява за авторите от Възраждането и първите години след 1878 г. единственото практическо тяхно участие в творбата, явява се *начален момент на авторизиране на творбата*. Този момент е отправната точка към следващия етап — обработката на народната приказка според вкуса на обработвача.

Но привличането на приказките в кръга на детското четиво никога не е изолирано от опитите за създаване на оригинална проза. Един непреодолим закон на развитието е, че извикана на живот след поезията, прозата в началото винаги има, така да се каже, *приложен* характер. Детските списания от миналия век (в същност и от началото на настоящия) са изпълнени с подобни текстове. Дидактизмът на тези текстове е изведен до формула, която твърде често се преподнася в авторски разсъждения, а не в случка. Ето един възможно най-лаконичен пример от майската книжка на списание „Младина“ от 1900 г.: „Мара и Славка са две сестричета; едната е в IV отделение, а другата — в трето.

По-голямата от тях Мара е винаги засмяна, а по-малката Славка всякога е замислена и сериозна. Мара, макар и да е весела и засмяна, но тя никога не употребява смеха си като присмехулките — да се присмива на другарките си. Не, тя изразява своя смях само с една приятна усмивка, и то когато забележи радост у своите другарки; заради това я виждаме да се радва тогаз, когато се радват и другарките ѝ.

Има деца, които никак не приличат на Мара; те се присмиват и радват тогаз, когато другарките им скърбят, а се *замисловат завистливо* (курс. на автора на разказчето), когато те се радват.“

Втората част на четивото, както може да се предполага, е еднотипна илюстрация на поведението на другата сестричка. Текстове от такъв характер (в които дидактичното е изведено до формула без зачатък на художествена композиция, без сюжет и образи) са *най-низшата фаза при създаването на оригиналната българска детска белетристика*. Можем да я наречем *четиво, онагледяващо идея*.

Тук авторът още няма съзнанието за прозата като за изкуство; той я разбира единствено като информация за нравствения идеал. Да подчертаем, че това отношение съвсем не зависи от таланта на автора, както би могло да се предполага. Подобни разказчета (за природата, за животните, за живота в големите европейски градове) ще намерим още в „Пчелица“ на Славейков и ще ги срещаме все още три-четири десетилетия по-късно. В действителност от тази низша фаза по-нататък се разклоняват началата на художествената проза за деца и на научно-популярното информативно четиво. В посочения пример обаче още отсъства необходимостта от такова деление. Текстът съществува в *авторското съзнание като задача, която носи едновременно и условието, и решението си*. Ако подобна задача е вpletена в някакъв сюжет, тя е вече за автора си басня. Баснята в проза е единственият от литературните жанрове, който авторите на проза от тази епоха различават. Неслучайно баснята бе застъпена още в „Рибния буквар“ на Петър Берон. Но не бива да се мисли, че от „Рибния буквар“ до детско-юношеските списания авторските образци на този жанр изминават някаква определена еволюция. Жанровата схема просто е била най-удобна за идейно-естетическите задачи на пишещите и заимствувайки я в готов вид, те я използват именно като схема.

Една втора фаза в еволюцията на поетиката на жанровите форми е моментът на откриването на *фабулата*. Идея плюс фабула — това вече е значително усложнена конструкция, в която словото в *елементарна степен придобива качествата на изкуство*. Тук е и първообразът на героя в детско-юношеската литература. Заедно с героя идва конфликтът. Ето един образец, илюстриращ тази нова фаза, взет от същата годишнина на „Младина“ (кн. VIII и IX). Работата има заглавие „Помогнахме“.

„Днес весело излязохме от училището и си тръгнахме към дома. До една къща на главната улица бяха се събрали много деца. Те заграждаха едно момченце, което плачеше, и го разпитваха нещо. Аз се приближих до това момченце и го запитах защо плаче.

То избърса сълзите с юмрука на ръката си и ми казваше как баща му го изпратил до един търговец да купи нещо, като му дал пари.

И то с плач бръкна в джоба на панталоните си, та показва една голяма дупка.

— Ето откъде са излезли парите, а те бяха много: два лева и петдесет стотинки.

Аз и другите мои другарки от първи клас, като изслушахме, каквото ни разказа момченцето и като го гледахме как плаче, смилихме се над него.

— Какво ще прави то, ако не си намери изгубените пари? — помислих аз.

Анка Петрова предложи да му съберем пари, като продадем гривните си, и тя първа изхлузи нейните гривнички.

Така направихме и ние. Събраха се около три лева. Дадохме ги на момченцето, което рече:

— Благодаря ви! Никога няма да забравя тази добрина!

После то се усмихна от радост и като стисна парите в ръката си, тръгна да изпълни поръчката на баща си.

А ние бяхме най-доволни, защото помогнахме.“

Както се вижда, и тук нравствената идея присъства в своя чист, оголен вид. Замисълът на работата започва именно с идеята, изпълнен е заради нея и цялото разказче в композицията си и е подчинено. Идеята е, така да се каже, разиграна във всичките ѝ степени — нравствена ситуация, нравствен дълг и нравствена радост. Кръгът е напълно заключен — до жеста на дълга се изправя и радостта, и удовлетворението. Тук още няма истински образи; има образи — страни на нравствената идея.

Това ниво на детско-юношеската проза е още практически нейна предистория. То съществува на ония сценки-диалози от Възраждането, които предшествуват създаването на художествения разказ (по думите на Г. Д. Гачев). Тук, както и в горния пример, не може да се говори нито за художествен образ, нито за художествена структура на цялото.

На това съответствуват и ония обработки на сюжети от народните приказки, които в голямо количество изпълват страниците от първите годишници и на „Звездица“, и на „Младина“. Всичко в тях е заето от народната приказка, като единствено възрастният герой в обработката е дете, на което се случват редица поучителни истории. Майката на Желязко отишла на пазар и му поръчала да наглежда кокошките, за да не ги изяде лисицата. Той ги навързва в курника и отива да се пързала. Когато се връща, намира само перушина и крака (Звездица, бр. II от 1904 г.). Всичко това, снабдено с няколко илюстрации, запълва мястото на художественото четиво в детските списания почти до войните.

И все пак това е прагова ситуация, след която илюстрационният текст ще трябва да се ориентира вече не към абстрактната идея, а към действителността, ще трябва да се преобрази качествено от илюстрация в художествено изображение. *Именно това качествено преобразяване на текста представлява третата фаза в структурирането на художествената проза в детската литература.*

Обект на изображение тук стават случки от действителния детски живот. Взета така цялостно от действителността, случката изисква своя композиция, сюжетна последователност, свои герои и идея, изразявана непосредствено от действията на героите. В детско-юношеските списания четивата от такъв характер все повече се увеличават, измествайки постепенно илюстративните текстове. Те вече притежават известна жанрова обособеност; в тях намираме първообразите на детския разказ, на очерка, на повестта.

В XIII годишнина на „Звездица“ например се явяват оригинални четива с продължение в няколко броя, които са вече близко до малката повест за деца. От село Десевица, Плевенско, Иван Кантарджиев — навярно учител — е изпращал на списанието четива за деца, обединени около един герой — селско момиченце, което отива слугинче в града. Разказът се води от първо лице и авторът е постигнал до голяма степен искреността на една детска изповед. Тук присъствуват вече най-важните елементи на художественото повествование — известна последователност в позицията на доминиращата гледна точка, идея, вълната в жизнено съдържание, релефност на героите, функционалност на композиционните елементи. Ето началото на първото откъсче, озаглавено „Кака Минка слугинчето“: „Утре е Димитровден. Пенке, Цвето, елате да си поиграем, че утре вечер надали ще се видим; може някоя от нас да цапнат някъде да слугува.“

Сбрахме се отбор дружки, па излезохме да посрещаме чердата; като се върнахме, до късно приказвахме край кладенеца. И разделихме се най-после със смях, веселба.

На заранта рано-рано тате ме събуди и ми каза, че ще идем в града. „В града — каза ми тате — ще видиш високи къщи, хубави, широки улици, ще видиш и железница. Хайде облечи се, Минке, па се качи на колата да караш воловете. В града ще те оставя да слугуваш при ддни много добри хора, та барем хлеба си да изкарваш.“

Много мъчно ми стана, когато ми каза тате, че ще слугувам. Дожаля ми за братчетата и сестричетата, за дружките, за кладенеца, за всичко, за всичко. . .“

Конкретност на повествованието, осъществена вече в една начална степен — индивидуализация на героя посредством верни социални и психологически характеристики, целеустременост на разказа — това отличава съществено тези от-

късчета на фона на текстовете, които разглеждахме досега. Идеята тук внушава с белетристични средства, повествованието разгръща конфликт и оттук натаък всичко зависи от таланта на автора, за да добие тази проза определена естетическа стойност.

Както казахме, този вид четива в последното десетилетие преди войните видимо преобладава в българските детски списания, макар че *илюстративните текстове и онагледените идеи-четива* съвсем не изчезват от страниците им. Те продължават да се застъпват и това е естественият път към истинското художествено повествование: *формите съществуват взаимно и във взаимното си съществуване художествено по-съвършената обезсмисля примитивната и предходната*. В по-съвършената форма се проявяват вече белезите на специфичната детска литература и заедно с това тя добива все по-определено своята жанрова характеристика. Самата жанрова диференциация в същността си означава не само натрупан индивидуален, но и общоезиков (т. е. национален) опит. Както потребността за художествено слово се ражда от променено (развиващо се) естетическо съзнание на публиката, така еволюцията на самото това слово зависи от естетическата развитост на тази публика (и следователно от нейния общоезиков художествен опит) и от индивидуалните инвенции на неговите създатели. Колкото и силна да е степента на влияние на основните формообразуващи фактори (фолклора и преводните литератури), пътят на националната литература (в нашия случай на прозата за деца) е път на самостоятелно усвоена белетристична изразност, на постоянната вътрешна борба между естетически обезсмислени и естетически обнадеждени изразителни еталони.

Детската художествена проза винаги се развива при наличието на вече оформена жанрово художествена литература. Но пътят на нейното развитие преди всичко означава постигане на собствена специфика в процеса на жанровата диференциация. Фазите — еталони в постигането на тази специфичност — са различни в различните национални литератури. Общото и закономерното е тенденцията, която ги пронизва още от най-елементарните степени: тенденцията за постоянна вътрешна борба и подбор по пътя към постигнатото художествено изображение.

*

Еволюцията на художествената проза за деца от онагледената идея до четивото със своя фабула и композиция не трябва да се разбира, нека повторим, като един невъзвратим и мълниеносен процес, който изключва низшите степени на художественост веднага с появата на един или няколко по-определени в художествено отношение текстове. *Еволюцията на формата е еволюция на поетиките, а те не са стълба, чието следващо стъпало е винаги по-високо от предходното*.

Еволюцията на формите е същностно обвързана с естетическия вкус; тя едновременно го променя и сама се променя от него. Жанрът е историята на формата, отливана под пресата на естетическите вкусове и собственото си съдържание; той носи в себе си тенденцията било по пътя на установяването на една жанрова форма или по пътя на разколебаването ѝ. Жанрът е винаги потесен от поетиката на една естетическа доминация (например класицизма, сентиментализма, романтизма), но той е винаги по-живен, по-дълготраен от нея, доколкото непрекъснато се обновява и метаморфозира. Жанрът може да се свърже трайно с една естетическа доминация (например баснята с класицизма, романът с реализма), но това никога не означава, че той остава единствено в нея. Неговата вечна съдба в изкуството остава метаморфозата, дори метаморфозата на жанровото прерастване, и именно тук той оправдава смисъла си на „памет на изкуството“ (Бахтин).

Ето защо, като говорихме дотук за еволюцията на жанровите форми в българската проза за деца, съвсем не трябва и да разбираме, че тая еволюция е ево-

люция на някакви чисти жанрови форми — извечни, изначално определени като цел на изкуството и постигнати стъпало по стъпало. *Всяка жанрова фаза в българската детска проза е по-ясна или по-общо отлята форма на една естетическа доминация* в смисъла ѝ, който вложихме по-горе, но в националното си изражение тя е своеобразна и специфична. Защото не трябва да забравяме, че ускореното развитие на литературата ни, което великолепно формулира преди повече от десет години Г. Д. Гачев, е закон и на детската литература.

Ускореност на една литература преди всичко означава активизиран развой, в който отклоненията от класическите норми са закон и необходимост на самия развой. И понеже този активизиран развой е винаги резултат от допира на две или повече разнофазни култури, последното (съвсем не по значение) обстоятелство, на което е необходимо да обърнем внимание, това са *преводите* от другите литератури.

Може би изразът „да обърнем внимание“ най-добре обозначава подхода към тях в това изследване. Защото конкретните, детайлните и градивните наблюдения на отношенията между естетическите доминации и жанровите процеси в детската ни литература (в нейната цялостност и социална обвързаност) са огромна и следваща задача за бъдещето.

И така вторият по значение и обхват фактор за изграждането на националната детска проза това са *преводите* от други европейски литератури. Тяхното влияние започва още във Възраждането и през десетилетията до Първата световна война са вече излезли на български език в едно или няколко издания най-важните произведения на европейската и американската детска литература. В начина на превеждане, в подбора на превеждани произведения и автори, в отношението към самия превод е своеобразно запечатан развойт на националната литература, отбелязани са главните етапи на нейното структуриране. Един от най-интересните тук и също въобще недокоснати от науката въпроси е въпросът за *побългаряванията на творбите на чуждата детска литература и най-вече на прозата.* В него е открит важен етап от формирането на ново естетическо съзнание; там живеят още несинтезирани отделните страни на това съзнание, там е отразена вътрешната борба на новите естетически принципи — литературните — с принципите на фолклорната естетика. Тази благодатна тема също чака своя майстор и изводите от неговата работа биха били извънредно полезни и интересни не само за историята на българската детска литература, но също така и за историята на нашата педагогика, на новите моменти в изграждането на народопсихологията ни.

Преводите у нас не проникват така, както са прониквали и съжителствували с оригиналното в нормално развиващите се европейски литератури. Произведения на класицизма, романтизма, сентиментализма наред с новите за XIX в. фантастично-приключенски четива у нас нахлуват едновременно, получават своята читателска присъда и често и обратно на логиката като че ли виждаме да се издават за втори, трети и така нататък пореден път книги и сборници на детската литература, които, поставени на фона на националните търсения, изглеждат ненавременни и затова странни. Издават се книги, които принадлежат (да употребим трафаретния, но точен израз) към златния фонд на световната детска проза и заедно с тях такива, които още следващото десетилетие напълно забравя. Славейков пръв превежда „Робинзон Крузо“ на Даниел Дефо, както посочихме, а заедно с него Октав Фьолет, един белетрист от епохата на Наполеон III, с герои аристократи и салонни дами, съвсем чужд на реалния живот със своя мелодраматизъм и идеализация. Още през 1858 г. като приложение на първата годишнина на „Български книжици“ се печата в Цариград първият превод на „Чичо Томовата колиба“ на Хариет Бичер Стоу (под заглавие „Чичева Томова колиба“), направен от Д. Мутев. До първите години на новия век (1902)

се явяват още две нови издания на тая книга. Пак в Цариград през 1864 г. излиза „Малечкия Хенрих и неговът бавач“. Още в средата на века (1850) се явява на български първият превод на Александър Дюма, а до 1890 г. са преведени вече десет негови книги.

На издателската ориентация (въпреки, разбира се, и някои явни несполуки) на нашите възрожденици и особено на преводачите и издателите до началото на XX в. може да позавидят и съвременните корифеи на книгоиздаването. Така например само от областта на детско-юношеската литература до началото на новия век са излезли няколкостотин преводни заглавия и между тях 31 заглавия на Майн Рид, 16 на Жул Верн, няколко издания на Братя Грим, събрани съчинения на Андерсен, книги на Густав Емар (това не е препоръка да се издава), Марк Твен, Чарлз Дикенс. Отделна тема са преводите от руската литература и преди всичко преводите на Пушкин, Толстой, Ушински. Излиза първото издание на „Спартак“ на Джованьоли, а в Одрин — „Сърце“ на Едмондо де Амичис под заглавие „Дневникът на един ученик“. Още през 1865 г. се явява превод на арабските приказки под заглавие „Абубекир“ в два тома (тогава скромно наричани свитъци), вторият от които се печата след две години — 1867 — в Русе. По такъв начин за по-малко от четиридесет години при тогавашната печатарска техника българската публика (тук съвсем не става дума само за децата и юношите) е вече приобщена към най-значителните скровища на детската литература. И формирането на бъдещите български детски писатели не е вече само бавното и мъчително събуждане на таланта при извънредни житейски обстоятелства (както е при П. Р. Славейков, Цанко Церковски) или при случайния досег до някоя рядка цариградска българска книга, а целенасочен и разнопосочно утоляван интерес във внезапно бликналата река на преводите. И в едно чудесно есе-спомен за първите години на писателското си осъзнаване Георги Райчев пише: „Ех, вий мили, далечни и незабравими образи! Ти, Есмералда, с козичката си и даерето! И ти, клетий ми Квазимодо, и окаяникът Пиер Гренгоар, знаменитият автор на мистерии. . . А дебалото подвързано списание „Книжици“, истинските цариградски Книжици! Отде ли бяха дошли те, за да ми донесат приказката за чудния сын на Макар Чудра, за сибирските снегове, за лисиците и зайците и тайнствените тайги? Или вие, Самуел Смайлс, Джон Лебюк и Емерсон. С вас тръгнах аз към неспокойния и кървав двадесети век.“¹

Трябва да се прочетат спомените на Вазов и Церковски, на Елин Пелин, Васил Ив. Стоянов, Ст. Чилингиров, Ран Босилек, Николай Райнов, Константин Константинов — които Николай Янков е имал великолепно идея да събере, макар и непълни, в току-що цитирания сборник „Български писатели за своето детство и за творчеството си за деца“, — за да се видят открити практическите резултати на някое бъдещо изследване за детския писател и преводите.

Голям интерес е съществувал пак още от времето на Възраждането към т. нар. днес научно-популярна литература. За две години (1873—1874) в Цариград излизат пет книги в поредица, озаглавена „Разкази за старовремските хора“. Тук влизат разкази „за старите индийци и египетяне“, „за старите финикияне, асирияне и перси“, за гърците, римляните, евреите и китайците. На особено внимание са още от първото българско списание за деца, та чак до войните (а в много случаи и по-късно) научно-популярните откъсчета от видни европейски писатели и учени за животните, природата, научните открития. През 1901 г. в Русе излиза малка книжка под заглавие „Детски разкази за някои забележителни растения и животни“ от Георг Вагнер, а в десетилетието преди тази година „Звездица“ и „Младина“ редовно печатат в почти всеки свой брой негови разказчета. Трябва да се каже, че една доста голяма част от работите в този жанр са

¹ Български писатели за своето детство и за творчеството си за деца. С., 1978.

написани със забележително умение да се въведат децата в света на природата.

Ето по такъв начин — лавинообразно увеличавайки се с всяка измината година — навлиза чуждата детско-юношеска литература у нас и процесът на нейното навлизане бележи често нови моменти в поелата вече своя път българска детско-юношеска художествена проза. Влиянието на този огромен поток върху оригиналната проза е доста разнопосочно, но най-силно е то в областта на изграждането на художествената форма, в поетиката на жанровете. Много от първите разказчета в детско-юношеските списания копират композиция, аналогични сюжети и начини на изграждане на героите от такива новопреведени книги. Но дори и те представляват несъмнен интерес за литературната история, тъй като тук най-открито са отбелязани заимствуваните елементи при сътворяването на оригинална проза.

Огромният преводен поток в първите десетилетия след 1878 г. (а от началото на века той е още по-обилен) изиграва своята роля. Както виждаме, в много късо време на български език в едно или няколко издания са се явили вече най-забележителните творби на световната и преди всичко на европейската детска литература. Несъмнено натурализирането на тия творби е имало своето значение и в двете важни страни на детската литература — естетическото съзнание на публиката и естетическото съзнание на творците. *Националните нравствени идеали на чуждите литератури се проектират върху българския нравствен идеал и в тази проекция можем да открием някои страни от неговата еволюция.* Разбира се, това са страни, които не засягат същностното, но като корекции на идеала те са извънредно важни, защото практически именно тия страни го въвеждат и въдворяват в кръга на общеевропейската морално-нравствена система.