

Димитър Аврамов

## Народнопесенната лирика на Трифон Кунев

**П**овече от четири десетилетия върху името и творчеството на този поет тегнеше неумолима присъда. Избягваха да го споменават, камо ли да го разглеждат, анализират и оценяват. Просто бе зачеркнат от историята на българската литература. Причините са известни: в периода между 1945—1947 г. Трифон Кунев бе участвувал активно в борбата на демократичната опозиция срещу изграждащите се тоталитарни структури на комунистическата държава.

Известно е също как завърши тази борба: опозицията бе разгромена с терор и със серия противозаконни процеси. Нейните лидери — ликвидирани, съставляващите я партии и техните печатни органи — забранени. Трифон Кунев бе осъден на пет години строг тъмничен затвор. След излизането от него живя беден, болен, изтерзан и самотен до 1 февруари 1954 г. Смъртта му бе отбелязана с единствен конспиративен некролог — от негов съидейник и съкилийник. С „народните врагове“ дори посмъртно прощаване се таксуваше като престъпна ерес.

Днешните поколения не го знаят. Не са чували дори името му. Но понеже при новите условия на демократизация в обществения живот той ще бъде не само политически, но и литературно реабилитиран, налага се — след близо половинвековна забрава — нов прочит на неговите произведения.

Настоящата статия — откъс от монографично изследване — се спира само на първото от тях: „Песни“, издадено през 1905 г.

I

След основното училище в село и прогимназия в Луковит Трифон Кунев завършва средното си образование през 1898 г. в прочутата габровска гимназия „В. Е. Априлов“. Завършил е нейния „класически отдел“. Зрелостното му свидетелство показва „примерно поведение“, но трудно е успехът му да бъде окачествен като блестящ. Или преподавателите са били много възклетелни, или той

не е полагал прекалено старание. А може би и едното, и другото, ако се съди по споделеното от него с Дафина Кьорчева<sup>1</sup>: четирите години, прекарани в Габрово, били „романтични години на песни, серенади и стихотворения“. Имаме всички основания да смятаме, че следващите четири са му доставили не по-малко романтични преживявания: вместо да продължи висшето си образование в столицата или в чужбина, както са правили братята му, той се връща в Ъглен, където става учител. За това време Дафина Кьорчева съобщава:

„След гимназията, която е минала с въздишки и романтични истории, Трифон отива в селото си и става учител. Четири години учителствува там, *без да му омръзне*. Ходел е по седемките, свирел на кавал и се влюбил в едно нежно, хубаво, чернооко момиче и вечер, когато се връщала от кладенеца за вода, с бели менци, които блестели, той ѝ пуцал в бакъра пет сребърни лева.

През това време той вече пише народни песни и ги печата, изписва си руски списания и книги и следи литературата и поезията. Когато баща му видял, че той ще се ожени за това момиче, накарва го насила да замине за София и да стане студент.

В София любовта в село се забравя малко по малко, но момичето никога не го е забравило, и когато е умирала, вече женена за друг, е казала, че и на оня свят ще ѝ гори душата за Трифон.“

Тази история — за селската любов на Трифон Кунев — е автентична. Сам се уверих наскоро, когато посетих Ъглен. Старите още помнят, а някои и все още пеят народната песен за любовта на двамата млади. Но не тя в случая е важна, а обстоятелството на прекараните четири години в село през едно време, когато народническите настроения сред нашата учителска интелигенция са били особено силни.

Тук именно върху фона на тази културно-психологическа атмосфера ние усещаме като недостатъчно и следователно неточно евентуалното обяснение на Трифон-Куневата народна лирика като пряко следствие от селския му произход. Абсолютно необходимо е да се вземе под внимание *историческата рамка*, в която тя се разгъва. Пестеливо скицирана, картината изглежда по следния начин: в края на миналия и в началото на настоящия век не само литературата, но и цялото ни изкуство, за да не кажа цялата ни култура, преживява особено силно *увлечение по народното*. Неговите източници и специфични форми съобразно художествената сфера, в която се проявяват, се оказват *етнографията и фолклорът*. Живописиста на първото следосвобожденско поколение е селска по типаж (resp. реквизит) и етнографска по възглед. Академичното ни приложно из-

<sup>1</sup> Сестра на писателя Димо Кьорчев и приятелка на Трифон Кунев до края на живота му.

куство изобилно използва етнографски мотиви (везбени орнаменти, плетеници и пр.), прилагайки ги дори в случаи, където те изглеждат неуместни. На същите изкушения се поддава и новата ни архитектура, когато, обзета от национално-романтичен патос и със силни внушения от европейския сецесион, украсява фасадите на обществените сгради с живописни фризове и декоративни акценти, където личат етнографски стилизации. Що се отнася до литературата, не е никак трудно да се посочат автори и произведения, свидетелстващи за мощното културно-психологическо и формотворческо влияние на етнографията и фолклора в следосвобожденската епоха. Посочвани са били неведнъж. По-важно е обаче да се изтъкне, че те са немислими без широката фолклорно-събираческа и изследователска дейност по това време. Всъщност тази дейност продължава една съществена родолюбива тенденция на Възраждането, но сега — при наличието на държавни институции — методично, целенасочено, планомерно провеждано с все по-засилваща се научна прецизност. Периодични издания като списанието на Българското книжовно дружество или Министерският сборник за народни умотворения, наука и книжнина се изпълват с невероятно разнообразни фолклорни материали. В делото участвуват с народническа всеотдайност не само школувани фолклористи, но (заслужава да се подчертае това) преди всички учители. Тъкмо учителите, особено пръснатите из провинцията, във всекидневно общуване с народа и при отлично познаване на диалектните и регионални особености на народното творчество са разполагали с неопценими предимства в това благородно поприще.

Върху фона на всеобщото увлечение по народностното, разбрано като възпроизвеждане, утвърждаване или осъвременена интерпретация на етнографията и фолклора, стават лесноразбираеми народнопесенните експерименти на някои от нашите най-изтъкнати писатели от онова време. Знаят се техните имена: Пенчо Славейков, Цанко Церковски, Кирил Христов, Яворов, П. Ю. Тодоров. Всред тях Трифон Кунев заема особено място: неговата народнопесенна лирика не е частичен експеримент, ограничен цикъл от мотиви в сред други модерни по дух и средства, не е една от многообразиите тенденции в поетичното му творчество, а обхваща *всичко*, излязло изпод перото му до 1905 г., сиреч до публикуването на „Песни“. За разлика от споменатите поети неговата лирика през този период е изцяло фолклорна по характер, образност и стилистични средства. И то до такава степен, че изглежда неотделима от народното творчество. Това обуславя и първоначалните реакции на професионалните критици спрямо нея — признавали са качествата ѝ, но отказвали да я приемат като автентична и оригинална. Предложена за награда, тя бива отхвърлена от комисията (под председателството на проф.

Ал. Теодоров-Балац) с лаконичната мотивировка: „Книгата е хубава, но творчеството на писателя е конгениално с народното творчество.“

Рецензията на *Владимир Василев* в „Мисъл“ (1905, кн. 8) отива по-нататък: с конкретни съпоставки и анализи тя оспорва дори въпросната конгениалност, за да докаже, че „Кунев е усвоил само външната форма на народните песни, и не е можал да се проникне от техния вътрешен художествен смисъл“. Вместо „да преминава направо към разказа“, както правел народният певец, той „забавял“, „разводнявал“ и „разпилявал“ мотива с ненужни подробности или отклонения. Докато народният певец избягвал „лирическата прямота“, изразявайки съдържано своите чувства („винаги чрез символи, сравнения и пр.“), Трифон Кунев изпадал в „досаден сентиментализъм“. Отгук Владимир Василев извежда заключението — категорично и неумолимо: „пълна хармония на неговите песни с народните по „тембър“ и същевременно отсъствие на техните конкретни художествени образи, единство и простота“.

По принцип *Боян Пенев* поддържа същото. И не само спрямо Трифон Кунев, а спрямо всички, които от „Извора на Белоногата“ насам безполезно имитирали народната песен в едно време, загубило безвъзвратно вътрешните си връзки (чувството и интуицията) с нейния наивен, простодушен свят. В своите университетски лекции по история на новата българска литература професорът пише:

„Имитациите и подражанието на народната песен и изобщо на народното творчество винаги ще носят печата на изкуственост и антихудожественост и ще стоят по-долу от своя чист, неподправен образец, който е само поезия, искреност, естественост и простота. Преди всичко в такива външни подражания винаги ще липсва естествената наивност, непосредственото чувство и поетическата свежест на народното творчество — ще липсва оная първична простота, която отличава народната песен (. . .). Обикновено този, който имитира, се обезличава, като се стареа да се доближи до формите на народните творения — да си послужи със същите изрази, със същия език — едновременно с това той внася в своята имитация известен фалш, изкуственост, която отблъсква, както бива това при всяко имитиране, което не преследва комични ефекти — наивността на имитатора, който съставя лирически песни, не е естествена, а е престорена, както са престорени и жестовете, и думите му. Той иска да създаде една песен, да вложи в нея известно лирическо съдържание — и прибегва до едно средство, което най-малко подхожда за случая — изразява се не със своя стил, а с един друг, който е присъщ на съвсем друго чувстване и наблюдение (. . .).“

Разсъждавайки така по повод на „Извора на Белоногата“, Боян Пенев има предвид, разбира се, и съвременната литература. Ето и

примерите, които посочва: „В „Коледари“ на места Пенчо Славейков се старее да се прояви като обикновен имитатор на народната песен (. . .); имитация намираме у Кирил Христов в неговата „Самодивска китка“; у Трифон Кунев — „Песни“. До непоносима досада довежда тая имитация Цанко Церковски, който съперничи със сантименталния стил на популярните песнопойки.“

## II

Не е много лесно днес да се оцени точно и обективно стойността на тези критически съображения. Защото ако в началото на века — двайсетина години след Освобождението — народнопесенната форма на поетическия изказ е изглеждала „изкуствена“, „маниерна“ и дори „фалшива“, колко по-непривична може да се стори тя в наше време, в края на този век, когато дори на село е забравена.

Но това, което ни затруднява, надявам се, би могло да ни улесни: изминалото време, натрупаният естетически и общокултурен опит ни дават благоприятна, по-широка и по-дълбока перспектива и по-гъвкави критерии. Днес, безмерно отдалечени от условията, при които е била създавана народната песен, изтръгнати завинаги от благословеното ѝ лоно, ние изпитваме непреодолима носталгия (сигурно по-голяма и по-мъчителна от тая, която са изпитвали нашите предшественици) към нейния ведър, първично чист и простодушен свят. Освен това постоянният, бих казал, натрапчив стремеж на модерните художници към примитивите, преднамереното, дръзко, безцеремонно „оварваряване“ на изкуството от близо един век насам, прибягването до форми и стилистични похвати, характерни за естетиката на наивния творец, са ни научили да дешифрираме без особени усилия техния архаичен език и да улавяме зад условните им конструкции автентичността на чувството и пластичното обаяние на образа. Това драматично двадесето столетие създаде не само „протеевско“ изкуство — вечно променливо, еkleктично, противоречиво, самоотричащо се и самообогатяващо се. То създаде и „протеевски“ изменчива и реагираща публика, с много и необикновено чувствителни сетива за най-разнообразни художествени факти, свободна от предрасъдъци и догми. Днес в изкуството понятията „искреност“ и „неискреност“, „простота“ и „маниерност“, „автентичност“ и „фалш“ звучат доста по-различно, отколкото преди век. Неискрени ли са били Пикасо и Модилияни, когато в Париж подражават на примитивната африканска пластика? Неискрен ли е бил Шагал, когато в сърцето на модерна Европа изразява своите комплекси, копнежи, видения в простонародните форми на руските наивни художници? И нека сега попитаме: неискрен ли е бил Трифон Кунев, когато в началото на века е прибягнал до формата на

народната песен, за да изрази поетичния свят на своята волна младост?

Ще си призная: когато пристъпвах към работата си с този поет, също аз изпитвах чувство на вътрешна съпротива: въпреки съзнанието ми за широкия културно-психологически обхват на увлечението по народността във формите на етнографията и фолклора тази пасторална народнопесенна лирика ми звучеше някак си анахронично до „Безсъниците“ на Яворов или модернистичните стихове на Траянов, изобщо, върху фона на нашите силни домогвания към европейската култура. Нужно ми бе да опозная по-добре младия Трифон Кунев и ролята на Ъглен в неговото духовно формиране (местния пейзаж, традициите, народните обичаи, празниците, моралния климат, четирите години доброволно, желано учителствуване там, първата му любов, седенките, хората, кавала, на който е бил великолепен свирач), нужно ми бе всичко това, за да разбере, че народната песен е била за него не версификаторски експеримент, не странично увлечение, не творчески „инцидент“, а *естествен начин на изразяване, вътрешна необходимост*. Много по-късно той неведнъж ще изтъква това в разговори с журналисти и литературни критици. На редактора на в. „Светоглас“ заявява през 1934 г.:

„Единствено и решаващо влияние върху моето малко поетическо дело е имало само прекрасното поетическо творчество на българския народ — народната поезия на моята родна страна.“

— Кога почувствувахте в себе си за пръв път поетическия дар? — пита Жорж Нурижан през 1939 г. Трифон Кунев отговаря:

— Когато чух като дете народните песни на майка си — на нивата и в село.

Още по-ясно ще бъде изразено това пред Борис Делчев през декември 1944 г. Борис Делчев, тогава млад редактор на новоосновения вестник „Литературен фронт“, пита Трифон Кунев, новия председател на Съюза на българските писатели:

— Доколкото ми е известно, вие сте започнали с песни в народен дух. Тази ви литературна работа дали не е във връзка с някакви народнически увлечения?

— Аз започнах с песни в народен дух, защото едва 19-годишен момък попаднах като народен учител в едно от най-поетичните села в България — гористото село Ъглен, покрай което през скали, зелени върби и високи тополи вечно шуми реката Вит. Тук потънах в опиянението на селската природа и на сладката песен на селски девойки и медни кавали. В четири години на народно учителствуване аз написах ония мои песни, които, като са в народен дух, са абсолютно мое творчество и това ги отличава от многобройните шлифования на народната песен, правени често в нашата литература.“

Тази „органичност“ на изказа е почувствувал въпреки всичко и Владимир Василев. Рецензията му в „Мисъл“ започва така: „Тия песни аз не мога да си представя komponирани, освен на кавал.“

Ето защо, когато Трифон Кунев научил за решението на академичното жури: да не му се присъди награда, понеже творчеството му било „конгениално“ на народното, той — както сам твърди, — вместо да се почувствува огорчен, се зарадвал и по-късно не пропускал всеки повод, за да почертае, че това била най-хубавата награда, която някога е получавал — тя струвала „колкото хиляда премии, взети наедно“.

Прочее в какъв смисъл и в каква степен те наистина са конгениални? Какво сродява и какво отличава песните на Трифон Кунев от творчеството на народния певец? Изправени ли сме при неговите пред „нетворческа имитация“ — изкуствена, маниерна, фалшива — както твърдят Владимир Василев и Боян Пенев, или те са автентично творчество, равностойно на останалите, художествено пълноценно и следователно — естетически равноправно?

### III

Няма нищо по-лесно от това, да се установят приликите — те са очевийни. Виждаме ги на всички структурни нива: лексикално, синтактично, морфологично, звуково. Тези 45 песни са малки стихотворни разкази, както са разказвателни и народните. Подобно на тях повествователната им структура е изградена върху *монологичното* или *диалогичното* начало. Разговарят не само човешки същества (момък и девойка, майка и дъщеря, овчар и невеста, войник и любима, и пр.), но и неодоухотворени природни, респ. веществени реалии (бор и калина, калина и вятър, кавалът, месецът); говорят и птиците (лястовичката, соколет). С други думи, и тук, както при народния певец, въображението е *анимистично* и *антропоморфно*. В съответствие с това естествено е да се очаква активна роля на *метафората* и *символа* и Трифон Кунев изобилно си служи с тях („мед ѝ бяха алените устни, буен огън — погледи срамливи“; „Болна птичка — сирота девойка“). Такава сугестивна роля играят и *сравненията*, при това, както в народната песен особено предпочитани са въпросителните и отрицателните („Не е била плаха трепетлика, сам самичко кумудно девойче“; „Свил се вихър низ росно ливаде; не е вихър — момко сено коси“).

В духа на народнопесенната стилистика са и *епитетите*: постоянни (поле широко, луд гидия, меден кавал, врано конче, равни друми, росна китка, бяла пазва, ситни сълзи), двойни епитети („студна бистра вода“, „пуста черна чужбина“, „верни кавали медени“, „пустите очи шарени“), сложни съставни епитети („златосламо“, „тън-

коснаго“, „свилокоса“, „виторога“ или пък съществителни с функции на епитети (като например „сукмани-теменуга“ или пък почти абсурдно тавтологичните „вихър-вятър“).

Липсват членувани форми, но пък *инверсията*, както е естествено за народната песен, е любим похват („очите черни, лицето бяло“, „гердан позлатен“, „соколче пиле юнашко“). Изпускат се предлози, но стихът се изпълва с познати *междуметия и припев* („ой, Калино“, „Ой, невесто“, „ой, ти, месец“, „либне ле“, „де гиди“, „пусто“). Срещат се и *архаизми*, за да се предаде старинно внушение на текста („кумудно“, „тугинско“, „цалава“, „шетърна“).

Излишно е, струва ми се, специално да се изтъква, че стиховете са по принцип *без рими*. Както в народната песен, римата се явява по изключение, и то на съвсем случайни, структурно непредвидими места („Да накосим / китна детелина, / ситно сено — / дребна звезделина“, или: „Свири леко, / чува се далеко“).

Само последните десет стихотворения от сборката са римувани обхвато — втори и четвърти стих. Те са и строфично организирани (по четири стиха), докато останалите 35 по подобие на записаната народна песен са, общо взето, в компактни периоди. Когато се явява, членението е несиметрично — обикновено то отделя повествователното въведение и заключителната рамка от същинското изложение.

*Повторимостта* като типичен народнопесенен принцип на образен и езиков строеж е също спазена. Характерна в най-широк обхват за големите епически форми, невъзможно е било все пак да бъде избягната в любовната лирика на Трифон Кунев поради нейния разказвателен характер. Виждаме я дискретно и с много такт изявена в нейните познати разновидности — от отделни думи до цели стихотворни блокове: *еднокоренни съчетания* („виж вишила тънка трепетлика“, „ред се редят гурбетчи морни“, пусти опустяха“, „зарька ще ти заръчам“, „сбор се сборува“ и т. н.), *междустихови повторения* („Ах, зарана заминава, / заминава дълга пътя“; „Ще оставя вакло сиво стадо, / сиво стадо, новата колиба; „Нали минаваш край село, / край мойто село далечно“), *анафорични структури* („Година те дия по кладенци, / година ми ниде не падаше“; „Мило ми е зарад стара майка, / мили ми са рало и волове, / мили ми са ниви и ливади; / най ми мили есенни седенки“), *изреждане на предметни конгломерати* („Тънки ризи, късани престилки, / отбор кърпи, шарени чорапи“; „сух босилек, тънка шита риза, / свилен пояс, везани чорапи“); и накрая: заключението, което буквално или с малки промени повтаря встъплението.

Тази повторимост обуславя сравнително *бавния темп* на разказа. Забавеността е призната и общоизтъквана особеност в стилистиката на народната песен. Има я и в ранната лирика на Кунев, макар че,

както ще видим, в много умерена и видоизменена форма. Ето защо несъстоятелен ми изглежда упрекът, отправен му от младия Владимир Василев, че „разпилявайки“ се в „странични“ описания, „забавял“ развитието на песента и „нарушавал нейното единство“. Примерът с „Песента на Вита“, приведен, за да потвърди тази констатация, фактически я опровергава. Не по-малко неубедително звучи и вторият упрек: че за разлика от народния певец, който бил емоционално сдържан и предпочитал да се изразява чрез „символи и сравнения“, Трифон Кунев изпадал в „досадна сантименталност“.

„Символите и сравненията“, както установихме, са основни изразни средства на поета. При това вместо „лирическа прямота“, в каквата е укорен, той най-често прибегва до *намека, загатването*, до сугестивната и стимулираща въображението енергия на *недоизказването*. Почти всяко стихотворение от „Песни“ го доказва. Колко изтънчено, колко деликатно е изразен любовният копнеж в песните под номерата 2, 5, 15, 27, 29! А любовната мъка (7), разкрита само чрез драматичната, но овладяна сила на многобройни, следващи един след друг въпроси! А свенливостта в „Хоро“ (20)? Ако тя е наистина кардинална черта в психологията на народния певец, както твърди Пенчо Славейков, кой би отказал да признае, че тази песен на Трифон Кунев я въплъщава по най-сублимен начин? Дори еротичната атмосфера, където и доколкото я има, не е описана, а внушена с много изтънченост и художествен такт (19 и 25). И по-неже смъртта, доброволното самопогубване е чест мотив в любовната лирика на народния певец, пък и разпространен социален факт в ония времена, Трифон Кунев го доразработва (8, 23, 24, 28), но и тук с присъщата му деликатна сдържаност и недоизказаност.

Колко този похват е съзнателно провеждан естетически принцип, показват *заключителните поанти*: те са построени тъй, че съдържайки, или по-точно, намеквайки развръзката на действието, не спират, не сковават въображението, а го раздвижват. Бих казал: те разкриват нова, по-широка перспектива към разказаното събитие и упражняват по-дълбоко емоционално въздействие.

Всичко това, струва ми се, е вече достатъчно указание, че Трифон Кунев е създавал своите „народни песни“ не като безкрил „имитатор“, а като автентичен творец. Но понеже Владимир Василев твърди обратното („Да компонира истински народни песни може само един дълбоко съзнателен художник (. . .) А Кунев е преимуществено поет, а не художник“), тук се налага, след като посочихме приликите на неговите песни с народните, да подчертаем и някои *съществени различия*, отклоненията, още повече, че те не изглеждат тъй очевиден.

Докато стихът на народната песен е силабичен, „Песните“ на Трифон Кунев са предимно със *силаботоничен* строеж, каквито са

по това време народнопесенните интерпретации на Пенчо Славейков, Цанко Церковски, Яворов и Кирил Христов. Това е първото формално указание, че са създавани от *модерен поет*. Този строеж е търсен, разбира се, за да се осигурят повишена мелодичност и ритмичност на стиха, на чистия текст, лишен от синкретичното действие на музиката и танца при оригиналната народна песен.

Преобладаваща стъпка е *хорейт*, с подвижна цезура (след 3-о, 4-о или 5-о ударение). Използуват се също *ямбът* и *дактилът*. Своеобразното и оригиналното тук е, че най-често ги срещаме комбинирани, като стъпката се сменя съобразно промяната в структурата на мотива (една за встъплението, друга за диалозите). В някои случаи тя се мени дори в рамките на един стих (най-често в комбинация на ямб с дактил). Тези вариации в строежа не са, разбира се, механични, нито целят просто ритмично разнообразие. Трифон Кунев го подчинява на смисловите функции на текста и на емоционалното въздействие, което текстът се стреми да предизвика. Доколкото това е добре обмислено, показва дори графичната конфигурация на стиха: където сцената трябва да внуши усещане за протяжност, размерът му е също тъй оптически протяжен (5+5 или 4+6); където обаче чувството налага повече динамичност, той се нахъсва и полустипицията минават в нови редове.

Споменах думата „динамичност“, а тя ме накара да се върна към споменатите по-горе повествователност и относителна бавност на разказа в „Песните“ на Трифон Кунев. Без тях той не е можел да мине, щом е искал да твори в стилистиката на народната песен. Но заедно с това е знаел, че съвременно художествено въздействие е възможно само ако това се върши умерено — с такт и изисканост. Ето защо разточителната (уморителна и досадна за модерния читател) обстоятелственост, срещана в някои народни песни, му е напълно чужда. Нещо повече — където мотивът го изисква, действието протича динамично, стремително, както е например в „Косач“ или „Хоро“. И при двете движението започва неудържимо още от първите енергични хорейни тактове и продължава тъй до края:

Свил се вихър  
Низ росно ливаде;  
Не е вихър —  
Момко сено коси. . .

Млад свиращо,  
не запирай,  
вито хоро,  
не разваляй! . .

По-различно е темпото в „Коняр“: встъплението от четири стиха (петстъпен хорей с цезура след четвъртото ударение) нахвърля с няколко щриха обстановката, сред която се разиграва действието:

Полунощи. Ясен месец грее;  
В равно поле вит се друм белее.

Картината, макар и крайно пестелива, е внушителна с пространствената си перспектива и величава статичност. Появата на действащия герой обаче предизвиква рязка промяна в усещането — то става динамично:

Млади момко вихрен кон препуска,  
кон му цвили, момко песен пее.

Както казахме, вследствие на това се променя и графичната конфигурация на стиха: вместо едно до друго полустихията следват едно под друго; цезурата се превръща в краестихна пауза. Кулминация на задъхания ритъм са последните думи на пеещия коняр:

Конче фърка,  
наземи не стъпя,  
първо либе  
мен в село чака! . .

Заклучението отново успокоява чувството чрез прехвърляне на гледната точка — към пейзажа. Но с известна промяна в картината: докато във встъплението тя е „В равно поле се друм белее“, в заключението е станала „В равно поле *прашен* друм се вие“. На пръв поглед незначителна, в действителност промяната съвсем не е маловажна: белият друм сега се вие *прашен*, защото през него е профучал влюбеният конник — кинематографска смяна на кадъра, която разкрива не просто замяна на един детайл с друг в пространствената обстановка, но и *изминало време*.

Във връзка с горното мисля, че може да се говори за още две съществени отклонения от поетиката на народния певец. Първо, по принцип той не прибегва да подобни заключения, поради което нерядко шокира с неестествения завършек на произведението си. Свикналите с ясна и логична поанта очакват още — нещо не им достига. Трифон Кунев удовлетворява такива очаквания: заключителните периоди в неговите песни играят двойка роля: когато са дословни повторения на встъплението, те имат чисто композиционна (и мнемонична) функция — обрамчват цялото, правейки го лесно обозримо. Когато обаче са видоизменени, те получават и функцията на индикатори за темпорална промяна: от встъплението до заключението разказаното събитие включва в себе си *изминало време*. Тук се съдържа и второто отклонение: докато темпоралните координати в народната песен са много често прекъснати, скокообразни (след дълги периоди на забавен каданс), шокиращи със своите неочаквани, дори алогични мутации, потокът на времето в народнопесенната лирика на Трифон Кунев е непрекъснат, плавен, логичен преход от едно състояние към друго. Характерна илюстрация на това са песните под номера 4, 8, 31, 38. Този темпорален континуитет се допълва по естествен начин с *монолитен строеж на*

*пространствената среда*. Нищо неочаквано в нея — връзките между предметите са добре обосновани и причинно обусловени. Един пример.

Тъмен облак слънцето затули;  
вихър вятър стълпа прах повдигна;  
гръм разтърси облаците черни, —  
ей заплиска буен дъжд в полето...

Майсторски разпределени колоритни нюанси и графични акценти усилват още повече пластичната убедителност на предметния свят:

Сън не фаща  
черноок гидия:  
в полумрака  
вратнята подплеснал  
уговаря  
либе пъстрополо —  
в мрачината  
белнало ръкави...

Към колоритното и графично многообразие се прибавят и явно търсени *акустични ефекти*. Срещаме ги ту като алитерации, ту като неочаквани рими сред потоците от бели стихове („Ситен росен / за росица съхне“; „Девојко, капка росица / ясна зорница“). Във встъплението на цитираната вече песен „Коняр“ три от четирите стиха са римувани („Грее — белее — пее“), като очевидно целта не е била римата (впрочем крайно елементарна), а създаването на звукова атмосфера чрез многократно повторената пееща гласна „е“ като прелюдия към сцената с пеещия конник.

За да завърша с различията между народното творчество и песните на Трифон Кунев, мисля, че не е излишно да бъде споменат още един факт: създавани в определена локална среда, народните песни носят нейните диалектни особености, нерядко изправящи читателя пред труднопреодолими бариери на синтактични и лексикални условности, докато художественото съзнание на Трифон Кунев в най-голяма степен ги е освободило от регионални зависимости. Неговите песни са композирани в един, бих казал, *универсален народностен стил* — пречистен, благороден, естетически рафиниран и следователно достъпен за всяка категория читатели.

Най-лесно и най-нагледно би могло да се установят въпросните различия, когато се анализира съпоставително песен на Трифон Кунев, представляваща художествена обработка на вече съществуващото народно творение. Такава е например „Облог“. Народно-песенният първообраз е познат в много варианти. Най-старият от

записаните е в сборника на Братя Миладинови (1861) — от Воденско, Македония. През 1894 г. д-р Н. Бобчев публикува вариант от Елена (Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, т. 10), а през 1928 г. Васил Стоин — още два — от Врачанско и Тетевенско („Народни песни от Тимок до Вита“). Няма никакво съмнение, че Трифон Кунев е познавал всичките: сборниците на Братя Миладинови и за народни умотворения са му били цял живот настолни четива — неизчерпаеми източници за фолклорна мъдрост и естетическа наслада, а вариантите от родния му край, записани от Стоин, сам е пеел. Нищо чудно следователно, че очарован от необикновената прелест на това народно умотворение, се е изкушил да създаде и свой личен вариант.

Отклоненията от първообраза са очевидни. Първо, преодолено са неприличните, дразнещите съвременното ухо лексикални и синтактични своеобразия на съответния диалект; след това идат версификаторските: компактният текст на народната песен е разчленен на четири четиристишни строфи. Въведена е и рима (а, в, с, в), Ритмичният строеж е четиристъпен хорей с цезура след четвъртата сричка.

По-съществени са, разбира се, промените, засягащи съдържанието — героите и ситуацията, в която те действуват. Докато в народната песен момъкът предлага (като условие на облога) коня си, у Трифон Кунев „Луд гидия такса пушка огнебойка“ — асоциации, насочваща към Яворовите „Хайдушки песни“ („Леле моя, пушка огнебойка“) и осеняваща с бунтовен ореол героя. В Миладиновия сборник младите ще спят „три дни и три ноке, на една рогузина, на една перница“, без да се „задеват“, в Бобчевия запис от Елена — „да спаву две ночи наедно“, докато у Трифон Кунев обстановката напомня тетевенския вариант: те ще спят сред ливадите — „у ливади сам-сами си спават“ (в народната песен: „в зелено ливаде, в мек дотелина“). Времетраенето на облога у Трифон Кунев не е определено, като неочакваната развързка настъпва още в полунощ („спали миром дор до полунощи“). Възклицанието на девойката в третата строфа „Бог убил те, черноок делия“ напомня два познати образа: от народнопесенната лирика на Пенчо Славейков („Луд гидия“ — „Свири, свири, Бог убил те, луд гидия“) и на Яворов („Павлета делия и Павлетица млада“), където дори римата се оказва същата (Делия — шия).

Най-силен е личният принос на Трифон Кунев с въвеждането на нов момент в действието, в края на стихотворението. Народната песен във всичките ѝ варианти свършва с предизвикателното признание на девойката: тя е готова да загуби облога, безсилна да издържи на изкушението. Какво е станало след това, каква е реакцията на момъка — можем само да се досещаме. Трифон Кунев очевидно

но е сметнал това за недостатъчно и си е позволил да прибави една финална строфа с отговора на „черноокия делия“:

Ей, девойко, преспанска ягуля,  
харно беше, миром да би спала:  
теб милеех, пушка и не смислях —  
ти нехаеш, я ли да те жалья?

Това „преспанска ягуля“ е сигурно указание, че поетът е имал предвид македонския първообраз. Както и да е, важното е, че дори когато създава собствен вариант на позната народна песен, Трифон Кунев се проявява не като имитатор, а като сътворец. Изобщо за всички стихотворения в сборката може да се повтори: не модно увлечение, а силна вътрешна потребност го е карала да се изразява в народнопесенен дух и със средствата на народнопесенната стилистика.

Два случая, изглеждащи инцидентни и всъщност съвършено несвързани помежду си, ми дават основание да мисля, че тази потребност не е угаснала дори през годините, когато неговото духовно развитие се е движело по други пътища.

След кървавите събития през есента на 1923 г. Трифон Кунев е арестуван. От близо 15 години той е изоставил поезията заради публицистиката, фейлетонната проза, обществено-политическите борби. И ето сега, съкрушен от вестта за зловещото убийство на Александър Стамболийски, той написва „на коляно“, в полицейското управление, своята народнопесенна елегия „Заплакала е гората“. Наричам я елегия, защото в нея няма протест, няма ненавист и призови за мъст. Има мъка, горест, риданце. Тя е мъка народна, затова и формата е народна. Не Трифон Кунев оплаква земеделския водач — оплаква го чрез него селска България. С вярна интуиция поетът е почувствувал, че гласът му, перото му не са само лично негови. Те са медиуми на всенародната покруса. Те трябва да са написани тъй, че да се пеят от всеки селянин — навсякъде: у дома, на седянка, на нивата. . .

Същата интуиция във форма и стил са родили по това време и песента „Угар“, където българската земя „чернее като вдовишко чернило между момински забрадки“. Написана в кулминацията на движението за родно изкуство, по дух и стилистика тази песен се родее с бунтовните стихове на Никола Фурнаджиев от „Пролетен вятър“, с разказите на Ангел Каралийчев в „Ръж“ и особено с елегичните народносно-декоративни композиции на Иван Милев („Нашите майки все в черно ходят“, „Полска мадона“ и др.). Образец на пълно сливане между певец и народ.

Вторият случай е много по-късно, в наше време, и при съществено различни обстоятелства: февруари 1946 г.; борбата на демокра-

тичната опозиция срещу тоталитарната комунистическа диктатура — борба епична и неравна — се води с пълно напрежение на силите, с много рискове и саможертва. Шейсет и шест годишният Трифон Кунев е в първите редици — той винаги е бил на страната на народа. Всеки ден във всеки брой на вестник „Народно земеделско знаме“ той публикува по един феyleтон от своята знаменита, незабравима, историческа рубрика „Ситни, дребни. . . като камилчета“. Той е и в Постоянното присъствие на БЗНС — „Никола Петков“, участва в заседания, обикаля България, ободрява, окуражава. . . И ето сега случая, за който искам да разкажа: неговият стар политически приятел от Бояна, сдруженият земеделец дядо Мито Дудев го кани да присъствува на сватбата на внука си. Трифон Кунев е възпрепятвуван да отиде, но винаги внимателен и човешки отзивчив — изпраща на младоженците, сватбарите, на техните родители и лично до дядо Мито „стихотворно послание“. Отново народна песен. Този път радостна, възторжена, волна и благославяща, както подобава за случая. Чуйте последните три стиха:

Де бре, Мито, де бре, стари свежър,  
де бре, млади, де бре, стари шопи, —  
Весела ви майкя земеделска!<sup>2</sup>

Нека се върнем сега отново в 1905 г. Да се твърди след всичко казано, че песните на Трифон Кунев са „нетворчески имитации“, „маниерни“, и „фалшиви“, че създавайки ги, той се е проявил само като „поет“, сиреч, версификатор, но не и като „художник-творец“, е не само дълбоко погрешно, но и в най-висока степен несправедливо.

<sup>2</sup> Стихотворението ми е предадено от кума Стоян П. Панков.