

## Три модела в развоя на българската поезия за деца

Ивайло Христов

Родена от взаимодействието между педагогиката и естетиката, поезията за деца още през Възраждането се ситуира в пресечната точка между своя възрастов адресат и литературата за възрастни. Срещата на тези две различни естетически и аксиологически пространства очертава отделните начини, по които се мисли и чете детската литература, определя спецификата на развитието ѝ от средата на XIX век до сега.

Взаимовръзките на „голямата“ и „малката“ литература могат да се осмислят през призмата на понятията „център — периферия“ или „метрополия — провинция“, където литературата за възрастни встъпва в ролята на „метрополия“, а литературата за деца — на „провинция“<sup>1</sup>. Така след синкретизма между литературата за деца и възрастни, характерен за Възраждането<sup>2</sup>, в развоя на българската поезия за деца от 60-те и 70-те години на XIX век до края на 80-те години на XX век се очертават три модела, споделящи три различни концепции за детска поезия.

Първият модел води своето начало от Високото възраждане (60–70-те години на XIX век) и доминира до началото на европейската война от 1914 г. Условно в него можем да обособим две парадигми — апелативно-дидактичната, репрезентирана в творчеството на П.Р. Славейков, Ив. Вазав, К. Величков, В. Попович, която доминира до края на XIX век и поезията à la дете, формирана в началото на XX век и представена в корпуса от текстове на Стоян М. Попов (Чичо Стоян), В. Ив. Стоянов, Ц. Калчев, Ст. Русев (Дядо

<sup>1</sup> Използвам свободно някои идеи от статията на Ю. Лотман „За метасезика на типологическите описания на културата“ — В: Лотман, Ю. Култура и информация. С., 1992, 123–152.

<sup>2</sup> Според П. Парашкевов за детска литература можем да говорим още в началото на XIX век. Като пример за това изследователят дава *Вторият видински сборник* на Софроний Врачански, създаден вероятно през 1802 г. Текстове в него — пише Парашкевов — „са създадени преди всичко за деца“, а разделът *Наставления към младите* стои „в основата на детския разказ“ (Парашкевов, П. В предверието на детската литература в Европа и у нас, Литературна мисъл, 23, 1979, № 6, с. 38 и сл.) Макар и интересно, това гледище се доказва трудно. *Вторият видински сборник* става известен на обществото чак през 1911 г. — един век след създаването му! — и е имал незначителна популярност — сборникът е ръкописен! Още повече, че през първата половина на XIX няма съзнание за детска литература, все още не е създадена корелативната двойка: литература за деца — литература за възрастни, която стои в основата на идентификацията на творчеството за деца.

Благо), Ст. Чилингиров. Текстове и на двете парадигми градят смисловите си послания върху ясното съзнание за границите и различията между литературата за деца и за възрастни. Тук „провинцията“ (поезията за деца) е отделена от „метрополията“ („голямата“ литература), а това определя както йерархията на отделните тематични пространства, така и характера на аксиологическите парадигми.

За разлика от 80-те и 90-те години, когато „териториите“ на двете литератури са строго очертани, след първото десетилетие на новия век постепенно се оформят контурите на втория модел. Поезията за деца все повече надмогва утилитарните си функции, „провинцията“ се „вмъква“ в пространството на „метрополията“ и става част от общия литературен процес. Моделирането на този втори естетически модел става чрез няколко генеративни ядра — повратът към фолклора, артикулирането на социално-детерминистичния дискурс, вглеждането в микросвета на детския характер, активното присъствие на хумористично-сатиричното начало. След Първата световна война Елин Пелин, Асен Разцветников, Йордан Стубел, Дора Габе, Елисавета Багряна и Ангел Каралийчев ще бъдат най-ярките изразители на тази тенденция, утвърждавайки представата, че литературата не може да се поделва по възрастов критерий.

Свършено различен облик получава лириката за деца в края на 40-те години. Опозицията „център–периферия“ се обезсилва, „провинцията“ споделя идеологическата утопия на „метрополията“ и чрез принципа на огледалната повторителност се превръща в неин умален вариант. В сравнение с възрастовата ограниченост на първите два модела, третият модел конвергира двете литератури, „разтваря“ света на малките в света на големите. Така творчеството за деца става част от живота на държавата-партия, от стремежа на „възрастната“ литература да съгради друга представа за света и човека. „Няма граница между детската литература и литературата за възрастни — пише Н. Фурнаджиев — за нея важат всички принципи и закономерности на общата ни литература“<sup>3</sup>. Въпреки неизменността на аксиологическата система и идеологическата доктрина обаче третият модел не е монолитен, а се реализира в рамките на три концептуални реда, всеки от които притежава различни особености.

Първият определя облика на детската ни поезия от края на 40-те до края на 50-те години, активирайки възможностите на трансформационно-идеологическото и императивно-институционалното писмо. Това е период, в който творчеството за деца изпълнява чисто утилитарни цели, налагайки новата аксиологическа система. Дидактизмът, характерен за детската литература през Възраждането, се актуализира вторично. Текстове са реторични и патетични, идеята се внушава пряко, а посланията не търпят двусмисленост. Отсъстват жанрове, смятани за приоритетни в детската поезия — залъгалки, гатанки, броилки, върте-

---

<sup>3</sup> Фурнаджиев, Н. За днешното състояние на литературата ни за деца, — Септември, 1952, №10, с. 130.

лежки и хумористични стихове, детето е активен носител на новите ценности, а не пасивен наблюдател на света.

От началото на 60-те години до края на 70-те детската лирика предлага нова конфигурация. Наред с разширяването и обогатяването на тематичното пространство — артикулирането на гражданската и революционната лирика, подчертаният интерес към идейно-нравствената проблематика, хумористичните интонации и пр., в този период детско-юношеската поезия йерархизира новите ценности, моделирайки чрез персонажната система онова, което новият живот изгражда като модел на човешко поведение.

Следващата естетическа доктрина в поезията за деца ни предлагат 80-те години, когато интелектуализацията, игровото начало, философският и психологическият пласт изместват вдетиненото приклякване и патетично-декламационния тон, издигайки нравствения максимализъм и универсалните духовни ценности като водещо начало в търсенията на отделните автори.

В общия развой на литературата за деца трите модела имат различни функции. Първият модел конструира и самоопределя детската поезия като самостоятелно художествено пространство, разграничавайки я от останалите ѝ сродни области — народното творчество и най-вече от литературата за възрастни, вторият я превръща в пълноправна естетическа реалност, а третият — в част от общонационалния литературен процес.

Въпреки преливанията и относителността на предложената подялба, представени графично, взаимовръзките на трите модела и дискурсите, чрез които те са реализирани, биха изглеждали по следния начин:



Трите модела и отделните им концептуални редове се явяват хронологично-последователно, като следващата нарративна конструкция премодулира „техниките“ на предишната, поставяйки я в нов контекст. Главен критерий е смяната на водещите тенденции в лириката за деца. Това дава възможност детската поезия да се мисли като конфигурация от различни контекстуални етажи, които имат различни начални и крайни точки. Смяната на естетическите парадигми, повратът от един модел към друг не означава изчерпване на предишния, а промяна на статута му. От доминиращ той става второстепенен, но продължава да участва в общия развой на детско-юношеската литература. Така например през 20-те и 30-те години продължава развитието си първият модел, но литературна новост вече е появата на втория, който предлага друга структура на детската поезия; през 60-те години посланията на лириката à la дете не изчезват, но не са определящи за талвега на детско-юношеската литература.

Предлаганият теоретико-исторически модел не е периодизация на поезията за деца, въпреки че има периодизационна стойност. Това е един иманентен поглед към творчеството за деца, който в някои случаи съвпада с общоисторическото развитие.

Апелативно-дидактичната парадигма и поезията à la дете — съграждаща света през погледа и психиката на детето, определят съдържанието на първия естетически модел. Те четат поезията за деца като „специална литература, създадена върху строго обособени, специални принципи“<sup>4</sup>, предназначена за специфична публика, която разполага със знакова система, различна от тази на възрастните.

Първосъздателите на литературата за деца — П. Р. Славейков, Ив. Вазов, К. Величков и В. Попович, които оформят конфигурацията на апелативно-дидактичната парадигма, изграждат текстовост, построена върху индексите за различност между „голямата“ и „малката“ литература, между „провинцията“ и „метрополията“. Тяхното „пребиваване“ в лириката за деца е инцидентно и спорадично, обусловено от стремежа към енциклопедизъм („по малко от всичко“) и от желанието им да пренесат националния идеал в пространството на детската литература. За авторите от края на XIX век творчеството за деца не е досадно задължение или „тих пристан“, а осъзната необходимост. То е преди всичко нравствен дълг пред лицето на идващите поколения, живеещи в свободна страна, изпълнена все още с възрожденски ентузиазъм. В обговарянето на основните тематични пространства детската поезия откровено споделя етичните норми на патриархата, продължава да вижда и чете света като патриархална утопия. Ето защо мотивите, свързани с труда, родолюбието, ученолюбието, привързаността към близките и обичта към народа са сред водещите теми в първите детски стихосбирки. Творчеството за деца на това поколение има най-вече утилитарно-прагматични цели, директно е обвързано със задачите на образованието и възпитанието. Без да пренебрегват изцяло художествените внушения, П. Р. Славейков и В. Попович, Ив. Вазов и К. Величков превръщат възпитателните функции на изкуството в своя главна задача. За разлика от западноевропейската литература, където творчеството за деца възниква от адаптациите на античната класика и произведенията за възрастни, българската детска поезия се ражда с цел да подпомага обучението на невръстните българчета. В обръщението към читателите на първото българско детско периодично списание — „Пчелица“ — П. Р. Славейков заявява: „Целта на туй издание е като доставя редовно, понятно и приятно чтение за младите отрасли на народното дело, да ги кърми още от началото на умственото им развитие с кърма здрава и полезна.“ И по-нататък: „Младите момченца трябва да се пазят да не прочитат въвн от училищните книги някоя друга книга или вестник, доде не се посъветуват за това с родителите си или с учителите си.“<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Янков, Н. Детето и книгата. С., 1985, с. 23.

<sup>5</sup> Цит. се по: Български писатели за своето детство и за творчеството си за деца. С., 1978, 11–12.

Емблематичен за начините, по които се създава поезията за деца в края на XIX в. е предговорът и на В. Попович към третото, допълнено и преработено издание на стихосбирката *Детска гусла* (1883). След като посочва, че „предполагаемият трудец е плод на едно полезно размишление“, авторът определя поезията за деца с оглед „образователното влияние и значение върху развитието на чувствата към прекрасното, истинското и доброто“.<sup>6</sup> При написването на стиховете поетът е имал предвид следните фактори: „текстовете да подпомагат и улесняват учителите в пряката им работа с децата“; да са съобразени „с условията на детската възраст“ и „с избора на предметите“, както и със слога „като главно условие за удобопонятността на децата“. „Стараех се да бъда — продължава Попович — прост, лесен и вразумителен, по възможност дори и наивен, там, гдето се искаше“.<sup>7</sup>

Четенето на детската поезия като различна спрямо литературата за възрастни („метрополията“) е видимо и в критическите метатекстове от края на XIX век. Осъзнаването и обговарянето на вътрешната специфика на лириката за деца протича по страниците на различни издания, но тълкувана в различен план. Ако метатекстовете от 80-те и 90-те години постулират отделянето ѝ от „възрастната“ литература като необходимост, в началото на 20-те години тази консолидация е негативно осмислена. Свидетелство за това са статиите на Александър Т. Балан и на Г. Дочев, разделени от двадесетгодишен интервал — първата излиза в края на XIX век, а втората е отпечатана в началото на 20-те години.

Сравнявайки стихосбирките на В. Попович, М. Балабанов, Ив. Вазов и П.Р. Славейков, А.Т. Балан отбелязва ограничената продукция и неразвитостта на детската поезия: „Всичко, което имаме откъм детска литература, то е една до срамност дрипава сбирщина, която хитро се подава из нечистия джоб на сметливия издател“.<sup>8</sup> Поставяйки си за цел да разгледа „що се иска от произведенията“ и „какви достойнства обладават“, критикът посочва, че творбите трябва да бъдат „нагодени според потребностите за възпитание и обучение на децата“. След като изтъква спецификата на адресата, А. Т. Балан определя детските стихове „като средство да се подаде на децата приятна забава било чрез пеене или чрез декламация; а крайната цел на тая забава е да се образува у децата известно понятие, или да се възбуди определено чувство“.<sup>9</sup> В сравнение с А.Т. Балан, който разглежда връзката между детската поезия и образованието като естествена, Г. Дочев разграничава дидактичното съображение от художественото изображение. Обособявайки поезията на Ел. Пелин от тази на неговите предходници, Г. Дочев отбелязва: „Преди Освобождението нашите писатели и учители са смятали децата недостойни за поезия. (...) Първите големи наши писатели и поети след Освобождението — Вазов, Величков и отчасти П.Р. Славейков първи са започнали да пишат стихотворения и разказчета за деца и да

<sup>6</sup> Попович, В. Детска гусла. С, 1883, 5–6.

<sup>7</sup> Пак там, с. 6.

<sup>8</sup> Балан. Ал. Т. Книжнина. Периодическо списание, 8, 1891, № 37–38, с. 267.

<sup>9</sup> Пак там, с. 268.

създават нашата детска поезия. Тия наши големи писатели не са писали за децата да задоволят своя творческа нужда, ами са писали детски работи по поръчка, по покана на разни читанкосъставители (...) Те са нагласявали понякога и своята „детска гусла“ не за да изразят своите радости и скърби като деца, а да съветват и поучават децата. Затуй техните детски стихотворения и разказчета са сухи, без пламък и чувства, но затуй пълни с разни школки мъдрости и дълбокомислени поуки.“<sup>10</sup>

Разграничението между детската поезия и литературата за възрастни прониква и в структурата на лирическите текстове от края на миналия век. Това са стихове, писани специално за деца, обусловени от разграничението между двете литератури. В сравнение с втория естетически модел лириката за деца от края на XIX век държи да маркира възрастта на лирическия субект. Индекси за „възрастовост“ откриваме най-напред в дефинирането на лирическия герой като „малък“: П.Р. Славейков („*На ти, дете, // китка цвете*“; „*Кукуругу петльо! // Заколи го тетъо, // да не буди мама, // да нанкаме двама.*“); Ив. Вазов („*Детенце хубаво, // пиленце любово! // Къде под мишница // с таз малка книжчица?*“; „*От мъничка навикнах // да ходя по полята // и лете аз обикнах // да жъна там в нивята.*“); В. Попович („*Нани, спи ми, да пораснеш, // Не плачи с такваз злина, // Майци радост ти ще станеш, // Дар за доброчестина!*“); К. Величков („... *слънцето изгрява, // буди се детето. // Майка ранобудна // милний глас му чува...*“).

Освен тематично аз-ът маркира своята възраст както чрез умалителните съществителни и прилагателни за среден род, така и чрез отношенията си към останалите персонажи в отделните творби. По думите на Албена Хранова „тези форми са наистина морфология на „детския аспект“, защото са буквални — деминутивът „ръчички“ не е литота, а означава точно „малки, детски ръце“.<sup>11</sup> Целта на българската поезия за деца в границите на апелативно-дидактичната парадигма е създаването и охраняването на ценностна система, построена върху „радостното осъзнаване на племенната общност, което в разбиранията на възрожденците не означава никога противопоставяне на народа, а изява на вътрешна хармоничност, съзнание за общи отговорности и принадлежност към хилядолетни културни и исторически традиции“.<sup>12</sup> Доброто и злото, трудът и мързелът, градът и селото, отношението към по-възрастните се определят и оценяват съобразно моралните стойности на патриархата, за който измамата, кражбата, подлостта и омразата са изключителни явления, „говорещи за пълно нравствено разтление, което трябва да се бичува също с изключителни средства“.<sup>13</sup> Поезията на Ив. Вазов и К. Величков, на В. Попович и П.Р. Славейков е лирика на жизнената пълнота, буколическата радост и многозвучието на живота.

<sup>10</sup> Дочев, Г. Детската поезия на Ел. Пелин. Учителска мисъл. 3, 1921, № 9-10, 403–404.

<sup>11</sup> Хранова, А. Двете български литератури. П., 1992, с. 28.

<sup>12</sup> Янев, С. Българска детско-юношеска проза. С., 1987, с. 79.

<sup>13</sup> Хаджийски, Ив. Съчинения в два тома. С., 1974, Т. 1, с. 34.

Нейните герои са преизпълнени с вяра и надежда за бъдещето, непознаващи отчуждението и нравствената пустота:

Времето е чисто злато,  
можеш да си набереш,  
но помни, че е крилато,  
хвърка, бяга, щом се спреш..

(*Времето*, П.Р. Славейков)

В рамките на апелативно-дидактичната парадигма адресантът моделира адресата. Лириката на това първо поколение детски автори държи да отбележи дистанцията между писателя (възрастния, авторитета, нормата) и детето читател. Подобна комуникация се превръща в „широко отворена врата за прокарване на грубоморализаторски тенденции, в удобна схема за моделиране на детското съзнание и поведение чрез персонажи от типа на назидателната двойка „възрастен — дете“, чиито роли са почти винаги строго регламентирани: единият — да поучава, а другият — да се „поправя“.<sup>14</sup> Кодът, по който тече лирическото съобщение, рядко предполага информация за интересите и потребностите на адресата, неговият вътрешен свят остава чужд на авторите. Независимо от хумористичните интонации и жизнерадостните редове на някои от текстовете (най-вече тези на П.Р. Славейков — *Малък Пенчо*, *Голям Пенчо*, *Труд и ред* и др.), както и присъствието на редица реалии от детското всекидневие, лирическите послания трудно надхвърлят апелативно-педагогическите интонации. В детската поезия до началото на века доминира „погледът отгоре“ — от поета, писателя, възрастния, авторитета към детския свят. „Диктатът“ на адресанта е силно изразен, почти без внимание е оставена волята на възприемателя. Това определя и еднозначността на детското лирическо писмо, невъзможността на текста да съдържа амбивалентни внушения, които на отделните равнища ще се четат по различен начин. Игровото внушение на истините, двуплановото поведение на персонажите, подмяната на същността с видимостта и пр. (явления, които ще открием в текстовостта на Д. Подвързачов, А. Разцветников, Й. Стубел и др.) са непознати за лириката на първомайсторите на нашата детска поезия. Без да тушират своята художествена функция, лирическите текстове за деца до края на века изгълняват и редица неестетически функции — просветителски, религиозни и т. н.

Създадената вече „охранително-поучителна“ стратегия „работи“ и при моделирането на детския образ. В повечето случаи авторите не се интересуват от интимния свят на детето. То е по-скоро репрезентация на възгледите им, отколкото открит лирически персонаж. Ценностната му система остава неизменна в един тотално променен и изменящ се свят. Не случайно детето се ситуира в пространството на селската „идилия“, чийто темпорален ход остава непроменен с годините, а събитията следват с една от нищо неразрушима цикличност. Селото в лириката за деца е не само коректив на града, то е заветната Итака, към

---

<sup>14</sup> Славова, М. Същност и специфика на детската литература. — В: Поглед към детската литература. П., 1990, 35-36.

която авторите непрекъснато се връщат, ако не в реалността, то поне в мечтите си:

Дето ази и да ида, все се иска мен пак селото си да видя, дето съм роден.	Всичко там е мило мене, няма ден и час, зарад него с наслаждение да не мисля аз.
--	---

(Селото, К. Величков)

Дори и там, където явно личи желанието да се смекчат императивните нотки, зададената веднъж стратегия трудно го позволява. Ако текстът избегне дидактиката, то моделът отново му я „припомня“.

Началото на новия век заварва апелативно-дидактичната парадигма вътрешносъстарена и изчерпана, а необходимостта от промяна на изобразителния ракурс е просто задължителна. Именно тогава се поставя началото на редица процеси, които ще определят облика на втория естетически модел — поезията за деца през 20-те години. Свидетелство за това е статията на Славчо Паскалев *Нашата детска художествена литература*. Отпечатана в две последователни книжки на сп. „Мисъл“, тя се явява както отрицание на господстващия през 80-те и 90-те естетически модел, така и предвестник на новите търсения, които ще доминират след войните. В сравнение с Вазов, К. Величков и Ал.Т. Балан изходната теза на Паскалев е коренно различна. Според него: „Съществуването на специално предназначена за деца литература в поетическа форма е плод на едно печално заблуждение. (...) Художествено произведение, от което биха могли да се възхищават само децата, но което не в състояние да буди естетически емоции у възрастния, е безсмислица“.<sup>15</sup> Споделяйки възгледите на Пенчо Славейков, Паскалев акцентира върху естетическата емоция като крайна цел на изкуството: „само доколкото едно произведение постига тая цел — то е произведение на изкуството, във от нея то престава да бъде такова“.

В началото на века в литературата за деца навлиза ново поколение детски автори — Чичо Стоян, Ц. Церковски, Ст. Чилингиров, В.Ив. Стоянов, Ст. Дринов, а малко по-късно — Д. Габе, Ран Босилек, К. Малина и В. Паспалеева, които формират най-„силната“ парадигма в българската детска поезия — лириката „à la дете“. В сравнение с поезията от края на XIX в. нейните послания се моделират от друг тип адресант. Възрастта и съпричастността към определено поколение (Чичо Стоян и Д. Габе принадлежат към различни творчески формации) вече не е от значение, много по-важна се оказва природата на авторовото дарование, сходствата във визията за детския свят. Това дава възможност детската поезия да бъде не само синтагматично, но и парадигматично описана, да се проследят типологично сходни явления, част от поетическите търсения на автори от различни поколения. Новият ракурс, от който се гледа на творчеството за деца, е формулиран от тогавашния критически дискурс по следния начин. Отбелязвайки липсата на вдъхновение и поетически пламък у детските ни писатели, П. Староверов издига „скроя-

<sup>15</sup> Паскалев, Сл. Нашата детска художествена литература. — Мисъл, 16, № 5-6, с. 320.

ването“ на творбите до равнището на детския аспект като основен механизъм в сравнение с литературата за възрастни: „Детският поет трябва да обладава не по-малък талант от оня, който пише за възрастни, нещо повече дори: неговите дарби трябва да превъзхождат дарбите на последния. За да пишеш за деца, ти трябва да си дълбок познавач на детската натура, на детската душа. Детският поет трябва да умее да схваща нуждите и разбиранията на децата, за да може да ги изрази в онова, което той ще напише за децата. Защото не всичко онова, което пленява и увлича възрастния, ще увлече и ще се хареса на детето.“<sup>16</sup>

Причините, довели това средно поколение детски поети до света на лириката за деца, са коренно различни в сравнение с тези на П. Р. Славейков и Ив. Вазов. Голяма част от тях дебютират първоначално в кръга на литературата за възрастни, но постепенно поетическите им изяви се стесняват почти изцяло в полето на творчеството за деца. Литературата за деца за тях е своеобразен „поправителен изпит“, плод на несполучлив дебют в творчеството за възрастни: „Нашата детска литература е твърде слаба и бледа, много суха и доста отегчителна. Тя не е писана с оня поетически пламък, с онова вдъхновение, което е качество на един истински, на един талантлив поет. Детската литература у нас е произведение на хора, които или съвсем нямат какъвто и да е поетически талант, или от хора, у които дарбите са съвсем слаби. Ония поети и писатели у нас, които след дълги напъвания и опитвания не са могли да си пробият път, да спечелят име между възрастните, та се залавят да пишат за децата. Но това е цяло светотатство.“<sup>17</sup> Стоян М. Попов (Чичо Стоян) е знаков пример в това отоношение. През целия си творчески път той е „отдаден на три страсти — историята, театъра и поезията“ (Н. Янков), създавайки огромен брой исторически разкази, епически поеми, пиеси и пр., а заниманията му с кралимарковския епос и днес будят уважение. Независимо обаче от внушителния обем на тази продукция в повечето от случаите тя е наивна, сантиментална, с незначителни художествени достойнства. В сравнение с нея творчеството му за деца е „престижно“, то налага нов стил в поезията за деца. Не случайно Пенчо Славейков определя детските му стихове като „истински песни за деца“ за разлика от текстовете на В. Попович, Ив. Вазов и К. Величков, езикът на които е „сух, неподвижен; формата тежка, а темите са почти всички вземани от сфери, чужди на детската душа, теми повече пригодни за докторски дисертации, отколкото за детски песни.“<sup>18</sup> Сходен път на развитие извървяват Васил Ив. Стоянов (пряк продължител на традицията, очертана от Чичо Стоян) и Стоян Дринов, който публикува едновременно и детски стихотворения, и текстове за възрастни в списанието на К. Величков „Летописи“.

Ако на аксиологическо равнище детската поезия трудно допуска иновации, в конструирането на отделните комуникативни ситуации се

<sup>16</sup> Староверов, П. Каква трябва да бъде детската литература. — Учител, 15, 1908, № 3, с. 169.

<sup>17</sup> Пак там, с. 169.

<sup>18</sup> Славейков, П.П. Детска китка. — Мисъл, 9, 1899, № 1, с.125.

забелязват редица промени. Диалогът между адресанта и адресата престава да бъде едностранен, променя се изходното начало: „вместо от възрастния автор към невръстното дете посоката е обратна: детето, което си бил, се е пробудило и разкрива себе си в прелестни по своята чистота и наивитет монолози“.<sup>19</sup> Движението в стиховете вече става „разнопосочно“, чуват се равноправно различни гласове, стоящи далече от йерархичната подредба на предходните десетилетия<sup>20</sup>.

Творчеството на тази генерация детски поети е от същностно значение за статуса на поезията за деца, за нейното естетическо обособяване и консолидиране. За първи път в историята на детската ни литература се създават текстове от „специфичен талант“ (адресант), предназначени за „специфичен читател“ (адресат). Променената комуникативна ситуация обаче не променя мисленето на детската поезия като контекстуален етаж, встрани от общонационалната литературна традиция. Стиховете на Чичо Стоян, В.Ив. Стоянов, Ц. Церковски, Ц. Калчев, Дядо Благо и др. не споделят търсенията на „метрополията“, темите са ограничени, а детският свят е едноизмерно представен. Ето защо поезията à la дете заема междинна позиция в развитието на детската лирика. От една страна, тя създава традицията светът да се вижда през погледа на детето, с което се различава от апелативно-дидактичните императиви, характерни за детското творчество от края на миналия век, но от друга страна, не напуска границите на първия естетически модел, стои във процесите в „голямата“ литература.

Съзнанието, че детската литература е текстовост, различна от литературата за възрастни, протича като основен коректив и в творчеството на това поколение детски писатели. Като характерна черта на техния поетически натюрел се извежда способността да съпреживяват искрено и спонтанно възланията на детския живот<sup>21</sup>. Стиховете им — поделени емоционално и ценностно между „двете литератури“ — са разположени в парадигми с ясно очертани различия<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Сарандев, Ив. Книга за Д. Габе. С., 1974, с. 32.

<sup>20</sup> В спомените си за Ц. Церковски Ст. Чилингиров е пресъздал картината на този процес, повратен в много отношения за развоја на детската ни поезия: „Неговите стихотворения (тези на Ц. Церковски, б. м.) превишаваха във всяко отношение стихотворенията на другите тогавашни поети. Те бяха по-близо до детската душа, затова и децата ги заучаваха с голяма лекота.(...) Стихотворенията на Ц. Гинчев изведнъж отпаднаха. Отпаднаха много от стихотворенията и на В. Попович.“ (Цит. се по: Български писатели за своето детство и за творчеството си за деца. С., 1978, с. 55.)

<sup>21</sup> „Преди да започне творбата си — подчертава Васил Ив. Стоянов — писателят винаги има пред очи читателите, възрастта им и тяхното умствено развитие. Това е особено важно за детската литература.(...) Тогав само между автора и тях се явява оная връзка, която продължава през цял живот и остава неразривна. А затова писателят е длъжен, според мене, да се ръководи от следните правила:

а/ да избира тема, която да е подходяща за умственото развитие на децата;

б/ да бъде лесноразбираема за тях;

в/ да се облече в лека, високохудожествена форма.“

<sup>22</sup> Една от основните идеи, върху които Ал. Хранова концепира изследването си *Двете български литератури*, е „несъвпадението в семантическите параметри“ между литературата за деца и тази за възрастни: „Лириката за деца на Чичо Стоян, В.Ив. Стоянов,

Творчеството на Чичо Стоян, В.Ив. Стоянов, Ц. Церковски, Ст. Дринов е конструирано от гледната точка на детето, съобразено с неговия житейски и естетически опит. В сравнение с апелативно-дидактичната парадигма погледът „отгоре“ (от адресанта към адресата) е заменен с погледа „отдолу“ (от адресата към адресанта). Така светът, изобразен в текстовете, придобива форми, близки до детското светоусещане, а интересите на адресата се интегрират в структурата на лирическите творби. Стиховете са ориентирани предимно към предучилищна и начална училищна възраст (ако използваме популярната педагого-психологическа класификация), което определя и спецификата на използвания код. Знаковата система на текстовете е моделирана съобразно някои от основните механизми и принципи на детското мислене. Изместването на доминиращата комуникативна ситуация можем да видим най-напред по страниците на водещите в началото на века детски списания „Младина“ и „Звездица“, „Детска почивка“, „Веселушка“, „Картинна галерия“ и т. н., но първата ѝ открита авторска „заявка“ наблюдаваме в творчеството за деца на Ст.М. Попов (Чичо Стоян).

Обикновено, когато се говори за Чичо Стоян, се започва с оценката на Пенчо Славейков, който открива очарованието на детските му стихове в техния наивен тон, артикулиращ „дарбата на автора им да се приравнява към наивното детско схващане за нещата, (...) да заема за теми на песните повече картини от природата и събития, които детската душа лесно може да схваща, като избягва в същото време да им дава каквито и да е морализаторски тенденции; такива тенденции не са намясто в поезията, а най-вече в поезията за деца.“<sup>23</sup> В този тон са издържани и по-голяма част от критическите текстове в Юбилейния сборник, посветен на Чичо Стоян<sup>24</sup>. В действителност позицията на автора, възрастния, авторитета и нормата в

---

Ц. Калчев, Ел. Пелин, Ран Босилек, Тр. Симеонов, Калина Малина, В. Паспалеева няма контекст в „голямата“ лирика, който може да активира и в който може да се прочете.“ (с. 168) В случая авторката идентифицира цялостния контекст на поезията за деца, състоящ се от различни контекстуални етажи, с един от тях — поезията „à la дете“. Трудноприемливо е и твърдението, изказано още в увода на книгата: „Имайки предвид тези противоречия, ще споменем и това, че обратната посока на социокомуникативното въздействие — „излизането“ на творбата, означена специално за деца, от тесния кръг на предназначението ѝ и вписването ѝ в универсалиите на литературата (Андерсеновите приказки, *Алиса, Малкият принц*) е процес, непознат за българската литература (*Ние вработата* на Радичков може да се счита за късно изключение); а за лириката такъв въпрос изобщо не стои.“ (с. 11) Как тогава да обясним сатиричните поеми на Й. Стубел и Д. Подвързачов, фолклорогенния и социалнодетерминистичния дискурс, появата на нонсенса и свързаната с него интелектуализация на поезията за деца. За белетристиката коментарът е излишен — разказите и повестите на Д. Габе, творчеството на А. Каралийчев, Г. Райчев и К. Константинов, анималистиката на Ем. Станев и пр.

<sup>23</sup> Славейков, П.П. Цит. съч., с. 126.

<sup>24</sup> Чичо Стоян. Юбилеен сборник 1866–1936. С., 1936. Интересни са статиите на Ст. Чилингиров и Христо Цанков–Дерижа. Й. Стубел също участва в Сборника. Според него „магията на тия прости песни“, способни да направят и „най-слабото стихотворение по-близо до сърцето от много сполучливите, дори технически издържани стихове на мнозина млади детски поети“, идва от „топлото сърце на Чичо Стоян, от оная жива струя, която се влива във всяка негова дума, в движението на речта и оттам минава в нас.“

стиховете на Чичо Стоян не е изчезнала, ще я почувстваме дори и в най-непосредствените творби (*Гарга-ученичка, Вескината треска, Не вярва, При мама и при татко* и пр.). Новото идва от променената гледна точка, от променения статус на детския свят, който вече не е обект, а субект на изображението. Или, както би казал Франтишек Мико, разкрит е детският аспект на света, в основата на който стои „детското виждане и оценяване на света и живота, което произлиза от нивото и характера на детската психика и личност“.<sup>25</sup> За това допринасят и новите смислоторни механизми, които актуализират някои от основните „правила“ на детската визия — като играта, образотворчеството, асимилацията, синкретизмът, егоцетризмът, амбивалентността, асоциалното и атеистичното мислене.

Сред тях водещо място заема принципът на асимилацията, показването на нови обекти, предмети и лица, осмислени в рамките на познати за децата мисли и действия и образотворчеството. Графичността на стиховете се определя от специфичното за поезията на най-малките образотворчество, основано върху нагледно-образното мислене на децата. Не случайно „първата заповед“ на К. Чуковски „изисква“ детските стихове да бъдат графични, „сиреч във всяка строфа, а понякога и във всяко двустипие трябва да има материал за художника, защото мисленето на малките деца се характеризира с абсолютна образност. Ония стихове, от които художникът няма какво да направи, са съвършено негодни за тия деца. Пишещият за тях трябва, тъй да се каже, да мисли в картини“.<sup>26</sup> Именно способността да виждат и пресъздават света в картини отличава този тип автори от поколението на Ив. Вазов и П.Р. Славейков. Ако стиховете от края на миналия век се опират върху словесно-абстрактното мислене (характерно за юношите и възрастните), то представителният свод от текстове в първите десетилетия на века представлява пъстра палитра от сменящи се картини. Това особено важи за начина, по който природата присъства в детската поезия. За разлика от текстовостта на П. Р. Славейков, Ив. Вазов, К. Величков и В. Попович, където природните картини имат утилитарно-възпитателен и абстрактен характер — „да вселяват в душата на детето любознателност, обич, кроткост и разположение спрямо всичко, що го заобикаля“ (Ал.Т. Балан), в по-нататъшния развой на детската поезия пейзажът притежава други функции. Преди всичко той е психологически натоварен, за разлика от анемичните картини, които срещаме често в края на XIX век. Текстовете вече не запознават детето с природните закони, както например е у П.Р. Славейков: „Слънцето земя съгрива, // И водата изпарява; // Парата над горите плува, // В облаците се образува. // Облаците се преобръщат // В дъжд и сняг, и град // И така се те завръщат // На земята пак назад“, а или внушават определени настроения, или въздействат облагородяващо върху детското съзнание. В поезията за деца природата е пресъздадена в цялото си многообразие — растения, животни, сезони, месеци и т. н. За разлика обаче от пейзажната лирика в „голямата“ литература, където преобладават съзерцанието и философските

<sup>25</sup> Цит. се по: Поглед към детската литература. С., 1990, с. 39.

<sup>26</sup> Чуковски, К. От две до пет. В., 1964, с. 387.

обобщения, пейзажните картини в детската поезия са моделирани съобразно спецификата на едно предметно-образно мислене, в тях отсъстват чисто акварелни картини, т. е. изобразяването на природата сама за себе си. В този смисъл детската поезия „изнася“ пейзажа не чрез понятия, а чрез образи — април идва „в колесница // с коша си зелен“, предчувствие за есента е севернякът „с дългата тояга //, севернякът с калните цървули“, пролетта е представена чрез събуждането на бялото кокиче, облакът идва на кон, дъждът сълзи и т. н. Използвайки персонификацията, поетите изграждат природните картини върху три принципа: **видимост** (чрез образите); **чуваемост** (чрез честотата на гласните) и **осезаемост** (чрез палитрата от акварелни картини).

Желанието да се преоткрие светът през очите на детето, съзнателното търсене на детската непосредственост, определя и присъствието на такива типични явления за детското световъзприятие, каквито са играта и „куклената“ тема. В това отношение образът на **играта** търпи интересно развитие. Ако изключим залъгалките и гатанките, играта е рядък гост в стиховете на първите ни детски поети. Постепенно с промяната на комуникативната ситуация поезията за деца все по-често започва да използва смислотворните механизми на играта: Чичо Стоян (*Мойто бебе, Мойто конче, Играчка плачка*), Ц. Калчев (*Моята кукличка*), В. Стоянов (*Бебе, Пиле, пиле, Мъж ще стана*), В.Ив. Стоянов (*На куклата, Конче бягай, Кончето ми*) и др. След края на Първата световна война игровото начало вече не е инцидентно явление, а траен белег в детската поезия, давайки начало на т. нар. „куклена тема“ в творчеството за деца. Детският свят се „отърсва“ от утилитарния си характер и придобива ясно изразени игрови очертания. Игровите аспекти на детския свят в поезията се артикулират най-често чрез механизмите на т. нар. „ролева игра“, при която децата възпроизвеждат социалните отношения между възрастните. Тук „първо място заема ролята, която взема върху себе си детето. При това в игровата роля детето се заема с известна обобщена социална функция на възрастния, най-често с професионална функция: портиерът е човек с метла, докторът преслушва, ваксинира против едра шарка, офицерът е оня, който командва на война, и т. н.“<sup>27</sup> Този тип игри се изграждат върху „съвпадението между реалните и игровите ситуации“, върху наличието на мними ситуации, при които „детето си въобразява, че е майка, а куклата — дете; и е длъжно да се държи така, че да се подчинява на майчинското поведение.“<sup>28</sup> Голяма част от стиховете на В.Ив. Стоянов, Ц. Церковски, Чичо Стоян и Д. Габе са изградени именно чрез възпроизвеждане на подобни ситуации, които паралелно с размяната на местата предполагат възможността детето да живее в два свята (реалния и въображаемия) и да притежава — по думите на Ж. Пиаже — два морала, два източника на поведение: „Едните правила възникват от едностранното въздействие на възрастния върху детето. (...) Това е единият морал на детето.

<sup>27</sup> Леонтиев, А. Проблеми на развитието на психиката. С., 1974, с. 489.

<sup>28</sup> Виготски, Л.С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка. — В: Вопросы психологии, 1966, № 6, с. 66.

Другите правила възникват от взаимното сътрудничество между възрастния и детето или между самите деца.<sup>29</sup> Игровото начало в лириката за деца притежава и чисто „терапевтично въздействие“, което освобождава детските фантазии от патологичните им измерения. Разсъждавайки върху „истинския“ и „реалния“ свят на приказките, Бруно Бетелхайм пише: „При нормалната игра се използват играчки от рода на куклите и на животните, за да може детето да отрази отделни, прекалено сложни, неприемливи и противоречиви страни от собствената си личност и да се справи с тях. Чрез играта егото на детето овладява в известна степен тези елементи, нещо, което то не би било в състояние да постигне, ако бъде принудено от възрастните или от обстоятелствата да идентифицира тези страни на личността си, като признае, че това са отражения на процеси, които се извършват у самото него.“<sup>30</sup> Независимо че в много от творбите присъства дискретно поука, вниманието на читателя не е привлечено от еднозначните внушения, а от игровото разиграване на сюжета. Ако лишим текстовете от игровото начало, те биха прозвучали или като вдетинени стихоплетства, или като утилитарни наръчници. В тях играта разкрива пред детето „друг свят (...), където господства логиката на желанията, на удовлетворените влечения, а не на реалната логика“ (Ковка). Поведението на персонажите е двупланово. Ако отпадне едното равнище, игровата ситуация би се нарушила, а оттук — и посланията на творбите. „Изкуството на играта — пише Ю. Лотман — е тъкмо овладяването на навика за двупланово поведение. Всяко изпадане в еднопланова сериозност, когато изчезва „уж“, разрушава играта.“<sup>31</sup>

В творчеството на тази може би най-силно изразена линия в поезията за деца егоцентризъмът и синкретичността на образите са сред активно изговорените смислоторни механизми. В сравнение с предхождащата традиция, която трудно признава друга гледна точка освен тази на адресанта, поезията от началото на века все по-често обръща внимание на детския егоцентризъм. Според Ж. Пиаже егоцентризъмът на детското мислене е когнитивна, а не морално-етична характеристика, част от асоциалността на детето. Така детският свят се конструира без досадни ограничения, наставления и поуки и дори традиционните дискурси на детската литература, като темите за родината, училището, близките, родителите, семейството и пр., прозвучават естествено и спонтанно. Свързан с егоцентричния механизъм е и стремежът на детето към самоутвърждаване. Ако Вазов и К. Величков утвърждават определени постулати, то Чичо Стоян и Д. Габе се стремят да покажат детския персонализъм. В поезията от 90-те години детето очаква готови истини, докато в първите десетилетия на века то активно търси информация, стреми се да преподреди света според собствените си представи.

По нов начин е моделиран и предметният свят. За разлика от поезията в края на миналия век, която показва обективните връзки между отделните предмети, резултат от впечатленията на възрастните, поезията à la дете

<sup>29</sup> Цит. се по: **Виготски, Л.С.** Мислене и реч. С., 1983, с. 67.

<sup>30</sup> **Бетелхайм, Б.** Вълшебство в действие. Бюлетин на СБП, 1986, № 4, с. 24.

<sup>31</sup> **Лотман, Ю.** Цит. съч. с. 251.

предпочита да види субективните връзки на различните реалии, инспирирани от индивидуалните възприятия на детето. Така образите добиват синкретичен характер (познат и близък на детската аудитория), а предметите „се сближават в един ред и им се придава общо значение не поради общи, присъщи на и отделни от детето признаци, а поради близост, установявана между тях във впечатлението на детето.“<sup>32</sup> Въпреки сходството на предметния свят видим е различният начин на неговото създаване. Ако П.Р. Славейков, Ив. Вазов и К. Величков изобразяват връзките между предметите, то в основата на синкретичните образи, които срещаме в творчеството на Чичо Стоян и В. Ив. Стоянов например, стоят субективните връзки между възприятията, приемани от децата като връзки между отделните реалии.

„Скрояването“ на творчеството до равнището на детския аспект води и до психологизация на детската поезия. Ако комуникативният статус на апелативно-дидактичната парадигма, доминираща през 80-те и 90-те години на XIX век, е позицията „**Аз ти говоря**“, творчеството на Чичо Стоян, В.Ив. Стоянов, Ц. Церковски, Дядо Благо и др. предполага **сливане на двете позиции — тази на възрастния и на детето**. Разбира се, индивидуалното своеобразие на отделните автори се запазва, общият дискурс определя единствено характера на изображението, но не и неговите конкретни проекции.

През второто десетилетие на XX век и особено в началото на 20-те години утилитарността в детската поезия остава на заден план. Литературата за деца започва да се възприема и репрезентира като нещо, което трябва по-скоро да се „нрави“, а не толкова да „наставява“. Това са първите симптоми, показващи изчерпването на естетическия модел, заложен в стиховете от края на века, рухването на една аксиологическа система, чиито рудименти обаче ще присъстват осезаемо и в следващите десетилетия. Променената конфигурация на детската поезия, която наблюдаваме в началото на 20-те години, е резултат от действието на разнообразни, но взаимосвързани фактори: от факта, че в поезията за деца дебютират най-добрите български поети, определящи талвега на българската лирика (А. Разцветников, Н. Фурнаджиев, Ел. Багряна, Д. Габе, Г. Милев, Й. Стубел и др.), до финансовата политика на държавата; от превръщането на образованието и възпитанието на децата в национален проблем до излизането на поредица нормативни документи, които регламентират създаването, издаването и разпространението на детската книга и детския периодичен печат; от променения статус на поезията за възрастни и на самия художествен субект (преливането на модернизъм и реализъм, модернистичната трансформация на фолклора, разгръщането на авангардни течения като имажинизъм, експресионизъм, кубизъм и пр.) до вътрешната консолидация на самата детска поезия; от обстановката в страната след Септемврийското въстание и атентата в църквата „Света Неделя“ до създаването на „пролетарския литературен фронт“. Така детската поезия постепенно започва да се моделира чрез контекста на общонационалния литературен процес, отхвърляйки предишната си автономност. В

---

<sup>32</sup> Виготски, Л. С. Цит. съч., с. 178.

пълна степен този модел се реализира в периода от началото на 20-те до средата на 40-те години. Но първите му прояви могат да се видят още след първото десетилетие на XX век, в творчеството на Стоян Дринов, Ран Босилек, но най-вече в стихотворенията и приказните поеми на Елин Пелин.

Повратът към контекстуалния етаж на „голямата“ литература, към „метрополията“, бележи началото на втория естетически модел, който съществено променя облика на поезията за деца. В сравнение с първия естетически модел литературата за деца от началото на 20-те години се прави от друг тип адресант. Детското творчество става притегателен център, към който се насочват значителен брой автори, вписали преди това имената си сполучливо в „престижното“ пространство на „метрополията“ — А. Разцветников, А. Каралийчев, Ел. Багряна, Й. Стубел, Ем. Попдимитров, Гео Милев и др.

Присъствието им в полето на литературата за деца и юноши е обусловено от фактори, твърде различни в сравнение с тези, довели П.Р. Славейков, Ив. Вазов и К. Величков до света на детството. Още по-малко пък ориентацията им към творчеството за деца има нещо общо с подбудите, които тласкат Чичо Стоян, Ц. Калчев, Ц. Церковски, В.Ив. Стоянов, Ст. Дринов (въобще средното поколение детски поети) да изоставят опитите си в „голямата“ литература, вписвайки се почти изцяло в контекста на детската.

Въпреки случайния на пръв поглед дебют в творчеството за деца (инцидентното „опитване“ на перото — Н. Фурнаджиев, редакторската покана — А. Каралийчев, майчиният комплекс — Ел. Багряна и пр.) обръщането на голяма част от българските писатели към детско-юношеската литература е обусловено от два същностни фактора — обстановката в страната след Септемврийското въстание и финансовата политика на държавата.

След кървавите погроми през септември 1923 г. и април 1925, когато в Обществената безопасност „изчезват безследно“ Гео Милев, Хр. Ясенев, Йосиф Хербст, С. Румянцев, а на улицата — убити от упор — падат Димо Хаджидимов, Т. Страшимиров, Хараламби Стоянов, творчеството за деца се оказва спасително пространство, изход от непоносимия живот в страната, изпълнен с гонения, арести и безогледни убийства<sup>33</sup>. Макар и водени от различни причини, авторите, които пристъпват прага на творчеството за деца след 1923 г., са обединени от желанието си да създадат свят с морално-етична система, различна от тази на заобикалящата ги действителност. Й. Стубел, както и А. Разцветников, Н. Фурнаджиев, А. Каралийчев се опитват да потърсят в литературата за деца спасение от прозата на деня, потапяйки се в една реалност, където закономерностите и логиката на ежедневието нямат място. Поляризацията на емоционалния тон

---

<sup>33</sup> Белият терор предизвиква реакция и в чужбина: „В Париж, Берлин и Виена се сформират комитети за борба против белия терор. В защита на българския народ излизат световноизвестни писатели като Р. Ролан, А. Барбюс написва книга за зверствата на фашистите, парижкият адвокат Марсел Вайор и американският журналист Карл Маус изнасят протресаващи факти от политическото всекидневие на страната.“(Сарандев, Ив. Д. Габе, Литературна анкета....., с. 168.)

между „голямата“ и „малката“ литература е водещ императив за този тип адресант, който превръща детското творчество в своето *alter ego*. В спомените си за А. Разцветников Ст. Попвасилев отбелязва: „Казвал ми е не един път, че детските му творби са като „отдушник“ на душевната му тревога, която лъха от лирическата му поезия.“<sup>34</sup> Подобно е и мнението на Г. Цанев: „Сякаш той беше поделил емоционалното съдържание на своето творчество — скръбта и тъжните размисли за възрастните, светлата радост и оптимизма за децата.“<sup>35</sup> Откривайки в детската поезия това, което им липсва в литературата за възрастни, те дават друг образ на детския писател и нов тип общуване — **авторът, който умее да общува непосредствено с детето и същевременно да бъде във от неговия свят.**

Успоредно с това в годините след 1919 г. държавата проявява траен интерес към възпитанието и образованието на децата, към необходимостта старият патриархален хуманизъм да бъде изведен като контрапункт на разрушените нравствени устои. Свидетелство за това е прокараният от земеделското правителство „закон за детската литература“ (1920), който регламентира (препоръчва или забранява) каталога от теми в литературата за деца<sup>36</sup>.

Вторият естетически модел, при който „провинцията“ (поезията за деца) влиза в контекстуалния етаж на „метрополията“ („възрастната“ поезия) е както реакция на естетическата ограниченост и еднозначност на първия, така и резултат от променената социокултурна обстановка след европейската война от 1914 г. Функциите на този модел са различни от утилитаризма на апелативно-дидактичния дискурс и инфантилизма на поезията à la дете. Продължавайки да изобразява детето в собствения му свят, а не според представите на възрастните, литературата за деца от началото на 20-те

<sup>34</sup> Янков, Н. — В: А. Разцветников, Т.2, С., 1981, с. 484.

<sup>35</sup> Цанев, Г. Критика. С., 1961, с. 240.

<sup>36</sup> „Законът за детската литература“ е част от институционалното моделиране на творчеството за деца, свидетелство за ангажимента на държавата към формиращата се морално-етична система. Ще си позволя да цитирам основните текстове в него: „Чл. 1: Министерството на Народното Просвещение има върховен надзор над всички книги и списания, предназначени за деца и юноши; Чл. 3: Забранява се издаването на книги и периодични издания за деца и юноши: а/ с неморално съдържание, б/ с явна и грубо партийна тенденция, чрез която би се будило деление, омраза, съсловна ненавист и ожесточение между децата; Чл. 4: Всяка печатница, която печата книги или списания, предназначени за деца и юноши, се задължава да изпраща веднага след отпечатването, в министерството по два екземпляра за преглед. Неизпълнителите на това се глобяват от 1000 до 5000 лв. Пратките стават с двоен опис, единият от които, заверен от министерството, се връща обратно. Те се освобождават от пощенска такса; Чл. 6: Издаването и разпространението на книги и списания за деца и юноши, неодобрен от министерството, се забранява. Такива книги се конфискуват, а разпространителите се предават в съда. Ако разпространителят е учител, наказва се с уволнение; Чл. 7: Министерството създава и организира издаването на ред книги, библиотеки и списания за деца и юноши...; Чл. 8: Министерството издава в изящна външност и отбрани произведения от по-добрите български автори, които раздава като подаръци всяка година на отличили се ученици от всички училища. Такива издания не се пускат за продажба; Чл. 9: Всяка година в бюджета си то предвижда суми за награда и субсидии на най-добрите произведения за деца и юноши.“ — ДВ, 52, 29.11.1920, № 195.

години утвърждава необратимостта на процесите, започнали още в границите на първия модел. За разлика от първия естетически модел, който не може да се мисли въвн от контекста на творчеството за деца, вторият естетически модел активира и друг, не-детски, свод от значения. Емблематична за този процес е лириката не само на Й. Стубел, но и на А. Разцветников и Ел. Багряна.

Поделено емоционално, но не и естетически, творчеството на А. Разцветников демонстрира редица общи ситуации между двете литератури. В това отношение особено характерни са случаите с цикъла *Прости песни* и приказката *Деветият брат*. Паралелно с останалите текстове стихосбирката *Планински вечери* (1934) съдържа и цикъл стихотворения, отпечатани вече в детските му книги (*Сляпото гьдуларче*, *Пролет*, *Април*, *Чуждинче*, *Люлчена песен* и др.) Според собствените му признания „тоя цикъл е един от ония, за които критиците се отзоваха най-благоклонно“.<sup>37</sup> С трудно определим адресат (това важи и за творби с подчертано философско звучене като *Зимна вечер*), те „напомнят за оня процес на „преливане“ на произведенията, предназначени за деца и преминаващи като подходящо четиво за възрастни, и, обратно“ (Н. Янков). Паралелно с това при Разцветников наблюдаваме и една особена „автомиграция“ на мотиви и сюжети от творчеството му за възрастни в лириката за деца (*Хитрана*, *Деветият брат*). Както е известно, първоначално *Деветият брат* е втора част от поемата *Затвор* (1924). През 1934 г. Разцветников издава третата си стихосбирка за деца – *Деветият брат*, където едноименната поема е представена като римувана и ритмувана приказка.

На пръв поглед детските стихосбирки на Ел. Багряна (*Търкулната годинка*, *Звездички*) се вписват в представата за непосредственото и наивно-простоудушно общуване с децата, при което поетът „умее да гледа на света през очите на детето“ (Н. Янков). Въпреки спонтанността на текстовете (*Зимата*, *пролетта и детето*, *През прозореца*, *Синор*, *Малкият спортист*, *Гатанка* и т. н.) Ел. Багряна предлага друг ракурс към детския свят, различен от този на Д. Габе, независимо че критиката обикновено ги поставя в едно семантично поле. Ел. Багряна е много по-близо до общуването с децата, характерно за поезията на А. Разцветников, Й. Стубел, Гео Милев, Ем. Попдимитров. За нея е определящ „стремежът да „преоткрие“ света с очите на детето и в същото време да изведе малкия читател до световъзприемане, което е подтиквано, направлявано от самата нея. Не разчита толкова на детски непосредственото, колкото се стреми да го включи в един общ поток със собствените си поетични открития.“<sup>38</sup> С още по-голяма сила това се отнася за стиховете от 30-те години (*Сиротинска песен*, *Ден на детето*, *Родна песен* и др.), в които доминира размисълът за съдбата на бедните, отрудени и онеправдани деца, лишени от топлина и уют, децата с отнетото детство. Така Ел. Багряна не само избягва „вдетиняването“ — разпространено

<sup>37</sup> **Стаматов, Л.** Поетът разказва за себе си. — Литературна мисъл, 1970, № 6, с. 120.

<sup>38</sup> **Константинова, Б.** Ел. Багряна. С., 1989, с. 28.

явление в детската поезия тогава, но същевременно прави децата съпричастни с проблемите на околния свят, разтваря границите между света на „големите“ и света на „малките“.

Новата конфигурация на взаимовръзките между двете литератури в периода между войните дава тласък и за появата на **нонсенса**. Първите му прояви са свързани с творчеството на Асен Разцветников (*От нищо нещо*), при когото играта с думи и образи, преминава границите на поетическия експеримент и достига почти амфиболично звучене. Разчитайки преди всичко на неформалното детско мислене и на игровото отношение на децата към поезията, Разцветников поставя началото на една традиция (отправна точка за сетнешната интелектуализация в детската поезия), в основата на която стои играта с (на) думи и образи, достигаща понякога до нонсенс.

Заедно с „възрастния“ поглед към детството, обръщането към фолклора и подчертаният интерес към социално-политическите проблеми на социума са следващите контекстуални етажи, които легитимират контакта между „провинцията“ и „метрополията“.

Участието на фолклора в детската лирическа книга е както шанс на не-детски автори да прекрачат прага на детската поезия, така и възможност народното творчество да бъде „медиатор“ между двете литератури, „превеждайки“ различните фолклорни парадигми в семантичните редове на детския синтаксис. В сравнение с предишния модел, където фолклорът „не е част от образа на лирическата книга за деца“ (А. Хранова), вторият естетически модел предлага активно участие на народното творчество, проектирано върху различни равнища при отделните автори. Контактът на детската поезия с фолклора е част от изграждането на друга представа за света, света на „изкристализиралата“ във фолклора визия за формите и нормите на поведение. Приобщаването на лириката за деца към народното творчество е част от създаването на нови парадигми в творчеството за деца. Преодоляването на дидактизма и естетическите промени от началото на века са резултат не само от променената комуникативна връзка между писателя и детето, а и от интегрирането на фолклорните единици в структурата на отделните поетически текстове. Винаги когато се реализира този контакт, еднопосочните внушения престават да бъдат актуални, а детската поезия гравитира към пространствата на литературата за възрастни. Именно чрез „посредничеството“ на фолклора детската поезия за първи път става част от цялостния литературен процес, „метрополията“ допуска „провинцията“, „периферията“ се доближава до „центъра“. Паралелно с това изобразяваният свят става близък и познат на децата. Ето защо в един от първите опити за теоретично осмисляне на детската литература Дора Габе твърди: „Творчеството на народа е детско, защото в своята първоначална свежест и непосредственост докосва изворите на човешкия дух, т. е. люлката на детската душа. Цялото народно творчество е детско и неговата **основа е приказката** (к. м.), т. е. пренасянето на видимия свят във фантастичния, в света на детето. (...) Приказката смесва видимото с невидимото, духовното със земното, в нея се усеща пулсът и ритъмът на

живота и вселената. Тя крие вечните истини. В нея човек диша моралната атмосфера на детето“.<sup>39</sup>

Значителният брой фолклорогенни творби, появили се през 20-те години, е обусловен главно от два фактора — поврата към народното творчество, характерен за общонационалния литературен контекст през 20-те години, и появата на движението „Родно изкуство“, което провокира редица нови художествени търсения — връщане към примитива, към земята и първичните сокове на живота, повишен интерес към народностната съдба и дух и т. н.<sup>40</sup> В периода между войните няма престижно литературно издание, което да остава изолирано от дебата на „родното“. Писатели и поети, критици, изкуствоведи и общественици многократно полемизират върху проблемите на националната идентичност, върху взаимоотношенията между „европейското“ и „родното“, между „космополитичното“ и „българското“.<sup>41</sup> Обхващайки различни изкуства — литература, музика, архитектура, живопис и пр., движението „Родно изкуство“ влияе и върху конципирането на творчеството за деца. В детската поезия то присъства на две равнища — аксиологически, чрез ценностната система на патриархата, и поетологически, посредством актуализирането на различни фолклорни парадигми: приказната поема, фолк-стилизицията, антропоморфно преобразения свят на флората и фауната и пр. Въпреки някои типологични сходства обаче художествената реализация на повика „Назад към родното“ в литературата за деца и възрастни се извършва по различен начин. В литературата за възрастни „възвръщането към първичните сили на земята и народа ни“ (Н. Фурнаджиев) е по-скоро връщане към примитива, отколкото към нравствено-етичната система на патриархата.<sup>42</sup> Повратът към родно в контекста на „голямата

<sup>39</sup> Габе. Д. Детската душа и детската литература. — Изкуство и критика. 1, 1938, с. 367.

<sup>40</sup> Още едно доказателство, че през 20-те години се моделира друга концепция за детска литература, която все повече търси интегритета между творчеството за деца и това за възрастни. За сравнение — промените в общонационалния литературен процес на границата между XIX и XX век, повратни за статуса на българската литература, не оказват почти никакво въздействие върху литературата за деца.

<sup>41</sup> Вж. изследванията на: Атанасова, Цв. Кръгът „Мисъл“. С., 1991, с. 11 и сл.; Аврамов, Д. Диалог между две изкуства. С., 1993, 205–246; Книгите на: Пундев, В. Днешната българска лирика. С., 1929; Кръстев, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. С., 1988.; Статиите: Кръстев, К. Движението за родно изкуство. — Пламък, 1992, № 7-8; Радославов, Ив. „Родно“ или „чуждо“. — Хиперион, 1927, № 9-10; Мутафов, Ч. Новите насоки в родното ни изкуство. — Ведрина, 1, 1928; Илиев, Ат. Конфликтът между родното и чуждото. — Изток, 2, 1926, № 49; Скитник, С. Тайната на примитива. — Златорог, 4, 1923, №6; Далчев, Ат. Размишления върху българската лирика след войната. — В: Страници. С., 1980; Гълъбов, К. Интелигенция и европеизиране. — В: Орнаменти. С, 1934.

<sup>42</sup> Свидетелство за това е статията на С. Скитник *Тайната на примитива*: „Най-типичен израз днес на жаждата да намерим отново изгубената си непосредност е — възвръщането към примитива. Човечеството преживява умората от себе си; то прилича на човек, който е пил твърде много подправени вина и със засъхнали устна чака да му подадат чаша чиста вода. То е преситено на сложност, лъжливост, условност, макар че не може без тях. И търси живата вода, която ще го възкреси, поне за няколко мига, за едно по-непосредно, дори грубо чувство. Оттук и любовитстващата природа на примитива.(...) Трагедията на съвременния човек и творец е: че той в пьстротата, в приетата фалшивост на сегашния живот, вечно ще се

литература“ надхвърля границите на националното, неговият генезис е свързан с модерните и постмодерните течения в Европа. В този смисъл повратът към фолклорно-първичното в контекста на „метрополията“ е част от естетиката на модернизма, „ролята на примитива се тълкува като израз на автентичността на живота и човешкото „аз“<sup>43</sup>. Анализирайки парадоксите на движението „Родно изкуство“, Д. Аврамов изтъква не само аналогията между него и *Heimatkunst*, но и връзката му със „своеобразния примитивизъм на Гоген, Русо-Митничаря, Пикасо, Шагал“, както и с някои „от представителите на руското движение „Мир искусства“ (Билибин, Рьорих), които погледнаха света с наивитета на едно виждане, като че ли „непокаварено“ от рационалистичните влияния на съвременната цивилизация.“<sup>44</sup> Различно е и въздействието на движението „Родно изкуство“ върху двете литератури. Ако в литературата за възрастни „родното“ е реакция на универсализма и естетическия индивидуализъм, в творчеството за деца то затваря един етап от развитието на детската поезия, след който фолклорогенният дискурс може да съществува единствено променен — авторизираната и литературна приказка на К. Къдрева, М. Марковски и М. Яворски, фолклорният „епос“ на Б. Априлов, нонсенсовата образност и пр.

Вторият естетически модел легитимира амбивалентното битие на текстовете, отхвърляйки поляризацията между „малката“ и „голямата“ литература, между „провинцията“ и „метрополията“. За литературата между войните тя е вече неактуална, проблемите на възрастните са достойние и на децата, а „провинцията“ има възможност да активира послания, характерни до този момент единствено за „метрополията“. Това обуславя и появата на социално-детерминистичния дискурс, репрезентиран чрез сатиричното начало в поезията за деца от началото на 30-те години, и детското творчество на пролетарските поети.

Паралелно с многобройните весели истории, разказани с незлоблив хумор от Асен Разцветников (*Храбрата баба, Земетресение, Пиан дядо, Сърдитият петлан*), К. Малина (*Свирчо, Беда, Вълк, Немирното вретенце*), Асен Босев (*Пет врабчета журналисти, Стрина Ганка софийка, Тук радио Славей, Селската торба гостенка в града*), В. Паспалеева (*Мързелите шопи, Чичо Злати от ината си изпати, Бабините помагачи*) и т.н., срещаме и текстове, където доминират остри сатирични акценти, непознати в детската литература до този момент — Й. Стубел: *Господин Свит-*

---

стреми към онова, което е изгубил, без да може достатъчно да го приближи. Това е „изгубеният рай“ на човечеството.“ — Златорог, 4, 1923, №6, 3–7; Върху категориите на древното и първично-митологичното обръща внимание и Ал. Късов: „Родното се схваща едновременно и като конкретна материалност — пръст, вятър, слънце, поле, и като дух, колективна психология, народна душа, народна митология.(...) В нея (новата поезия, б. м.) неизбежно се сблъскват актуалното с древното, конкретно-единичното с всеобщото, вещта със стихията, родното със световното, достоверното с призрачното, историческото с митологическото.“ — „Мотивът за древното в българската литература от 20-те години на XX в.“ — Литературна мисъл, 1981, №10.

<sup>43</sup> Ликова, Р. Литературен живот между двете войни..., с. 7.

<sup>44</sup> Аврамов, Д. Диалог между две изкуства. С, 1993, 209–210.

чок, *Гост от Бомбай*; Д. Подвързачов: *Крачун и Малчо, Война в джунглите*; в белетристиката — Еньо Кювлиев: *Чичо пей Асма бей*; К. Малина: *Косъо Дългоносо и Фроса Дългоноса* и др. Отличителна черта на всички тези творби е многопластовата им, поливалентна структура, в която читателите, в зависимост от своите предпочитания и възраст, ще декодират различни смислови послания. Появата на подобни текстове е сигнал за редица нови закономерности в поезията за деца, които постепенно променят статута ѝ на маргинална „провинция“. Едновременно с приобщаването на редица автори към детския свят налице е и обратен процес — писателят се опитва да издигне детето до себе си, да го направи съпричастно със света и проблемите на възрастните. Това означава, че ценностна система, върху която се изгражда творчеството за деца, е вече създадена и утвърдена. Видими са нейните отправни точки, принципите, идеите, които следва. Но заедно с това е настъпил и процесът на проблематизирането ѝ, ценностите не са константни, а динамични величини, писателят е изкушен да ги „разиграе“, да ги погледне от различни страни. Емпиризмът и голото отрицание стават все по-неактуални, поезията за деца е овладяла нюансите, полусенките и рядко разчита на прякото внушение и оголената дидактика. Сатиричните текстове подсказват, че е настъпила вътрешна диференциация в лириката за деца в сравнение със стереотипния характер на творбите от първия модел, наложили т. нар. „специфична детска поезия“. Постепенно традиционната детска проблематика отстъпва място на текстове с по-сложни въпроси, стоящи встрани от обичайните тематични пространства на детската поезия.

Паралелно с изчерпването на фолклорната визия за света, от средата на 30-те години в поезията за деца все по-често взема превес социално-детерминистичният дискурс, чиито първи прояви откриваме в творчеството на Ст. Дринов и Тр. Симеонов. Конкретен израз на тази промяна е навлизането на една нова генерация от поети, доминирането на нов тип адресант, който ще определя облика на литературата за деца и юноши до 1944 г. През 1939 г. Христо Радевски издава хумористичната поемка *Събко-Зъбко*, една година преди това излиза стихосбирката на Мл. Исаев *Моите другари*, последвана от стиховете на Н. Вапцаров за деца (*Влак, Машинист, Врабчова сговорна дружина*), за съжаление несъбрани в отделна книга. Все по-често по страниците на периодичния печат се срещат имената на Мария Грубешлиева (*Весело посрещане, Радостна книжка*), Атанас Душков (*Заю Баю радиолюбител, Весели приключения, Весели гости*), Богдан Овесян (*Весели месеци, Здравей*), Асен Босев (*Радостен живот, Пет врабчета журналисти, Стрина Ганка Софийка, Победители*) и т. н. Всички те, заедно с дебютиралите преди това в прозата за деца — Орлин Василев (*Дивата гора*), Здравко Сребров (*Момчил слиза от планината*), Г. Караславов (*Победители, На село, Крилатият Данко, Орлов камък*), формират друг тип адресант, чиито послания структурират социално-детерминистичния дискурс на поезията за деца. Появата му е знакова както за изчерпаността и естетическата безплодност на доминиращите дотогава тенденции в литературата за деца, така и за навлизането на една нова аксиологическа система, която ще преобладава в следващите десетилетия.

Социално-детерминистичният дискурс се реализира чрез две версии: едната по-слаба, другата по-силна. Първата вижда поезията за деца като алегорично-притчов каталог от сюжети, които в зависимост от контекста на четене пораждават различни значения. Втората версия разглежда творчеството за деца като адаптиран микровариант на поезията за възрастни, резултат от функцията на социално-детерминистичния дискурс като „медиатор“ между „голямата“ и „малката“ литература.

Текстовете, вписани в социално-детерминистичния дискурс, се дистанцират видимо от начините, по които се мисли и прави дотогава литературата за деца. Това проличава както в езика на творбите (където значещ е много повече алегоричният подтекст, отколкото прекият текст), така и при избора на отделните сюжети и персонажи. В сравнение с останалите лирически почерци реално-иносказателната двуплановост е засилена, в сюжета на творбите все по-често присъства „езоповският език“, поредицата от метафори и алюзии, които артикулират неща, недопускани от цензурата в прав текст. Лирическите творби изговарят значения и истини, невъзможни за пряко поднасяне, еднозначността на текста е заменена с полисемантичността на неговите смисли. Зад приказната фабула, алегоричното внушение и фолклорните аналогии стоят нелицеприятни истини и директни послания. В едни случаи тази проблематика е репрезентирана чрез изобразителните механизми на алегорията — *Дивата гора*, Орлин Василев; *Орлов камък*, Г. Караславов; *Врабчова сговорна дружина*, Н. Вапцаров, а в други — директно — Хр. Радевски, Младен Исаев, А. Босев и др.

За разлика от нравствено-етичната система на патриархата, върху която се гради лириката за деца до началото на 30-те години, социално-детерминистичният дискурс предлага една друга визия за света. Тя се гради не толкова върху добротата, смирението и съпричастността към човешките нещастия, колкото върху ясното съзнание за несправедливия социален ред и призива за неговата промяна. Патосът на социалното съчувствие (Ц. Калчев, Ст. Дринов) се сменя от апела за активна промяна на съществуващия свят: „Работнишкият чук // надигна здрав юмрук: // — Аз камъни разбивам, // желязото извивам, // издигам и мостове // за пътищата нови — // и не търпя окови! // Да се сплотим, другари, // за нас часът удари! — // И в миг до него сърпа // развя червена кърпа: // Да се сдружим в борбата // за правда на земята!..“ (*Победители*, А. Босев). На мястото на пасивните добродетели, несъпротивлението на злото и „познанието чрез страдание“, характерни за героите на Й. Стубел и Г. Райчев, на А. Каралийчев и Д. Немиров, на К. Малина и Ран Босилек, идва вярата в човека, в победата на доброто над злото, но видени вече не като резултат от божествено предопределената справедливост, а като следствие от оптимизма и увереността на героите в утрешния ден. Това е литература, която не заобикаля противоречията, а ги превръща в част от детския мир, проблемите на възрастните стават и проблеми на децата, трудният делник на големите навлиза и в детския свят. Стубеловият микроскопичен модел на света, Каралийчевите страци-добряци и виталните „патиланци“ са изместени от социалноангажираните герои, изпълнени с енергия, която

„лежи толкова върху желанието да се направи добро, колкото и върху омразата към злото в неговите социални измерения“ (С. Янев).

Втората главна тенденция, определяща облика на социално-детерминистичния дискурс, е представянето на поезията за деца като **адаптиран микровариант на литературата за възрастни**. Социално-детерминистичният дискурс превежда на езика на детското мислене тематичните пространства, характерни за „възрастната“ литература, пренарежда в парадигмите на детския синтаксис проблемите на „големия“ свят.

Интересен пример в това отношение е творчеството за деца на Н. Вапцаров. В детските стихове на поета се трансформират някои от основните образи и реалии на „възрастната“ му поезия, но без тяхната амбивалентност, без „двойственото виждане на света и човека в него“ (Н. Георгиев). Така вярата, романтиката, машините, труда и пр. се подреждат в синтаксиса на детското мислене, превръщайки се в посредник между „голямата“ и „малката“ литература.

Както във „възрастната“ лирика (*Вяра, Писмо, Девубой, Песен за човека*), така и в детските стихове на Вапцаров вярата е онтологично понятие, екзистенциална категория, липсата ѝ атомизира и унищожавя личността. „Вярата в дните честити“, когато най-накрая ще дойде „денят на свободата“, е алтернатива на „стария свят“, в който живее лирическият герой. Наред с конфликта между поколенията, малката поема *Врабчова сговорна дружина* разгръща и сблъсъка между „сегашния свят“ и „новия свят“, емблематичен за творчеството на Вапцаров. Поемата *Влак* е част от визията на Н. Вапцаров за прогреса, присъстваща в редица негови стихотворения. Но за разлика от *Завод* например, където напредъкът е видян амбивалентно — като възходящ път, но и като част от гнетящата действителност, във *Влак* надделява еднопосочната интерпретация — вярата на поета в прогресивния възход на човечеството:

Браво, браво, вам безбройни,  
вам безименни герои!  
Вам, които тук ви нема  
в тази мъничка поема,  
без които кой знай как  
би пътувал всеки влак.

Маркиран със знаците на индустриалното битие, животът в поемата *Влак* е видян като пълноценна реализация на човешките възможности. Тук машината не потиска човека, не пречи на единението му с другите хора, а е място на пълнокръвно живеене, негов „другар“, част от „колумбовския дух“ на ХХ в. Това преливане на смисли от един контекстуален етаж към друг е характерно и за христоматийно известното стихотворение *Машинист*. Творбата е своеобразен пандат на текстове като *Сън* и *Ще строим завод*. И в трите стихотворения е пресъздадена картината на мечтаното бъдеще, прозира утрешният ден, подхранващ самочувствието на лирическият герой.

Успоредно с това детските стихове на Вапцаров преакордират и някои от основните смислопораждащи механизми на поезията за деца, като играта и антропоморфно преобразения свят на горските обитатели. В сравнение с

аутистично-егоцентричния дискурс, който използва играта, за да възпроизведе социалните отношения между възрастните, стиховете на Н. Вапцаров акцентират върху игровата репрезентация на сюжета (*Бай Иван, Тази сутрин рано-рано, Влак*), като средство за възпитанието на децата. Антропоморфизмът на изображението (*Врабчова сговорна дружина*) няма за цел да даде една патриархална визия за света, както е при Й. Стубел и Ем. Попдимитров, а да внуши чрез света на животните променената аксиологическа и нравствено-етична система:

Боят свърши със победа  
би се храбрата дружина.  
Който иска, нека гледа  
как от враната остана  
само пух и перушина.

Така въпреки посланията на идеологическото писмо стиховете излъчват една типично българска атмосфера и чувствителност. Те могат да се четат с еднаква естетическа наслада както от децата, така и от възрастните. На едните те дават възможност да погледнат напред в бъдещето, а на другите — да се завърнат към миналото си. Макар и адресирани към малките читатели, те споделят идеята на Славчо Паскалев, изречена още в началото на века, че „само когато (изкуството, б. м.) служи в своя собствен олтар, то служи на човечеството“. В този смисъл чрез текстовостта на социално-детерминистичния дискурс, в който поезията на Н. Вапцаров заема водещо място, литературта за деца става част от общонационалния литературен процес, „микрконтекстът“ на „провинцията“ се интегрира в „макрконтекста“ на „метрополията“.

Крайт на Втората световна война поставя началото на нов, трети, модел в детската поезия, коренно различен от този между войните. Наред с утвърдените детски писатели (Ран Босилек, Елин Пелин, А. Разцветников, Й. Стубел, Д. Габе, Ел. Багряна и А. Каралийчев) в творчеството за деца навлиза друго поколение, с друга ценностна система и различен поетичен натюрел — А. Босев, Л. Милева, Цв. Ангелов, Л. Станчев, Ив. Давидков, Н. Зидаров и т. н. Поставя се началото на словесност, която превръща идеите на социализма в свой смислов и идеологически център. Независимо от относителните контекстуални граници в това полувековно развитие трите концептуални реда, които реализират аксиологическите механизми на третия модел, предлагат различни „образи“, в които се мисли детската литература.

Периодът непосредствено след 1944 г. актуализира ситуация, типологично сходна с тази от края на века. Литературата за деца все повече започва да се моделира не според иманентните закони на литературното развитие, а чрез система от постановления и нормативни документи. През 1953 г. излиза *Постановление на ЦК на БКП за състоянието и задачите на детската литература*, което задава идеологическия контекст на творчеството за деца. Това определя и новия семантичен ред, в който попада детско-юношеската литература след 1944 г. Нейна основна задача става „социалистическото възпитание“, а в развитието си „новата детска литература

се ръководи от учението на марксизма-ленинизма, от примера на съветския опит за възпитанието на подрастващите поколения.<sup>45</sup>

През 1952 г. в СБП (13, 14 юни) се провежда дискусия върху проблемите на детската литература, където Н. Фурнаджиев изнася прословутия доклад *За днешното състояние на литературата ни за деца*. Още в първите страници на доклада се дефинира основното различие на детската литература спрямо предходните десетилетия: „Ако литературата за деца е неделима особена част от нашата обща художествена литература, това значи, че и нейните цели са общи с целите на голямата литература“<sup>46</sup>. В сравнение с втория естетически модел, където въпреки общите ситуации между „метрополията“ и „провинцията“ детската литература (в частност поезията) запазва своята специфика, в края на 40-те години тя се превръща в умален вариант на литературата за възрастни. Оттук и общите идейни и естетически цели, които си поставят „двете“ литератури: „Да възпитава народа, а особено младото поколение, в преданост и вяност към великото дело на социализма, към родината, да го окриля в неговия труд, да развива у него чувството на бодрост и увереност, волята и способността да преодолява всички препятствия, да усилва неговата омраза към народните врагове, да го въоражава срещу всичко гнило, разлагащо народния организъм.“<sup>47</sup>

Постепенно детската поезия се поставя на „научно-педагогически основи“ и все по-осезаемо губи естетическите си функции, превръщайки се в илюстративен материал на партийната програма. Ракурсът на изображение е сменен отново — на мястото на многозначността идват еднозначните внушения; ангажираността измества свободата. Ако вторият естетически модел ни представяше детето в повечето случаи „каквото си е, а не каквото биха искали да го видят учителят и свещеникът“ (Дж. Родари), поезията от 50-те години предпоставя тезата за новия герой, който „е искрен, не лъже, не краде, (...) преди всичко и над всичко обича и почита народа и неговия труд, привързан е към родната страна и Съветския съюз.“<sup>48</sup> Така в този период поезията за деца лишава децата от детство, пресъздава най-хубавите години от човешкия живот през призмата на един идеологизиран поглед.

В края на 40-те години лириката за деца загубва фолклорната си основа. Фундаментът, който досега е определял облика на поетическите послания, престава да бъде актуален. Ценностната система на патриархата е „забравена“, а изобразителните механизми на народното творчество вече не са актуални<sup>49</sup>. Традиционните за детската поезия жанрове, като гатанката, залъгалката, приказните поеми, пейзажната лирика и пр., рядко влизат в „упо-

---

<sup>45</sup> Янев, Вл. Към историята на съвременната литература за деца и юноши. — В: Поглед към детската литература. П., 1990, с.185.

<sup>46</sup> Фурнаджиев, Н. За днешното състояние на литературата ни за деца. — Септември, 1952, №10, с. 130.

<sup>47</sup> Пак там, с. 131.

<sup>48</sup> Пак там, с. 133.

<sup>49</sup> Интересен пример в това отношение е приказката на А. Каралийчев *Съвременната Червена шапчица*, където върху една традиционна приказна канва авторът е разработил тема със съвременен съдържание — „измяната“ на Тито към СССР.

треба“, заменени от жанрови парадигми, нехарактерни за детската литература — например поемата или романът в стихове. А някои от тях дори предизвикват и гнева на критиката. В статията си *Детската литература пред отговорни задачи*<sup>50</sup> Петър Пондев открива в стихосбирката на А. Разцветников *Щурчово конче* „осмиване на нашето строителство под формата на невинна фигуративност на езика“. Доста резервирано е приета дори книгата на Трайко Симеонов (първосъздателят на пролетарската детска поезия) *Изворче на жива вода* (1955), съдържаща разговорки, гатанки, пословици, народни приказки и залъгалки. Особено силни са пораженията върху поезията за най-малките. Опитвайки се да изтръгнат детето от близкия кръг на заобикалящата го действителност (мама, тате, баба, дядо, природата, играчките), авторите пренебрегват фантазияния характер на детското мислене, склонността му към абсурда, каламбурите, небивалиците, правейки малкото дете едва ли не участник в класовата борба.

В сравнение с тематичното разнообразие между войните детската поезия от 50-те години е досадно еднообразна. Тематичното пространство е сведено до няколко мотива — Пионерската организация, преданост към Партията и Родината, социалистическото строителство и антифашистката съпротива, разработени по поразително еднакъв начин у отделните автори<sup>51</sup>. Лириката за деца от този период не само загубва нужната мярка в интерпретацията на този свод от мотиви, тя не успява (или не иска) да проникне в дълбочината на извършената промяна, да се докосне до трагизма на поврата в обществото. Едва по-късно тези идеали ще се превъплътят в художествени образи, за да прозвучат с патетиката на едно автентично изстраждане:

При мъртвото му тяло  
дошло едно щурче  
и плакало, и пяло  
с пресипнало гласче.

(*Песен*, Иван Цанев)

Промененият художествен модел определя и характера на детския периодичен печат. Постепенно се редуцира броят на периодичните издания. По-старите спират да излизат, периодиката се свежда до няколко заглавия, които системно овладяват новата ценностна система. През 1945 г. започва да излиза сп. „Пламъче“, първото издание за деца след Девети септември. Негов дългогодишен редактор е Ал. Муратов, а в редакцията му дълги години работи Ат. Далчев. През същата година се появява и вестник „Септемврийче“ заедно със своите притурки „Родни простори“ и „Радар“. Три години по-късно — 1948 г. — се създава и сп. „Дружинка“. По съдържанието на творбите, отпечатани в тях, можем да направим прочит на промените в страната — култа към личността, колективизацията, индустриализацията, миграционната вълна и пр. Детският свят вече става част от света на големите, а „проблемите на възрастните са и проблеми на децата“ (С. Янев). Очерталите се естетически

<sup>50</sup> Пондев, П. Детската литература пред отговорни задачи. — Литературен фронт, 5, 1949, №20.

<sup>51</sup> По-подробно вж: Янев, Вл. Цит. съч., с. 186 и сл.

парадигми в развоја на детската поезия от Освобождението насам, заедно със своята хронологична последователност, оформят и няколко циклични кръга в прехода от една естетическа система към друга. Дидактизмът и утилитаризмът от края на миналия век са резултат не толкова от таланта на отделните автори, а следствие от невъзможността на аксиологическата система да намери адекватна художествена реализация, да изрази идеите си в художествени образи. Едва в началото на века, първоначално в творчеството на Чичо Стоян, В.Ив. Стоянов, Ц. Церковски и др., а след това в лирическите текстове на едно ново и различно поколение детски поети — Д. Габе, Ел. Багряна, А. Разцветников, Й. Стубел, Ем. Попдимитров и др., идеалите на патриархата чрез „посредничеството“ на литературата за възрастни добиват автентична художествена реалност. Ако в края на века ценностната система на патриархата е внушена директно (например: „Бягай, мило дете, // Бягай от греха“ — *Нравоучение*, В. Попович), по-нататък тя придобива измеримост чрез образите, които я възплъщават. Но и в двата случая идеалът остава неизменен. Така текстовете на П.Р. Славейков и А. Разцветников споделят едни и същи аксиологически парадигми, но при променена културна ситуация. Стиховете на Славейков възплъщават един традиционен културен модел, доминиран от силата на авторитетите, за разлика от Разцветников, който се обръща към патриархата, „за да си върне обратно детството“ (Дж. Родари), връщайки го, той актуализира и неговите идеали.

Приблизително същата закономерност наблюдаваме и в края на 40-те години. Актуализирайки утилитаризма в своите послания, детската поезия съгражда нов идеал и нова ценностна система. И отново първоначално идеята се изнася директно, а чак след това идва обговарянето ѝ в художествени образи. (Не случайно сред изобилието от трактористи, комбайнери, тъкачки, предачки и пр. няма да открием нито един запомнящ се образ.) Но ценностите остават неизменни. Идеалът, който стои в основата на стиховете за деца от 60-те години, на практика е непроменен, в сравнение с този от 50-те. Аксиологически държавата „Пионерия“ на Георги Струмски е принципно еднаква със стиховете на Асен Босев от края на 40-те години — *Сентемврийчета*, *Строители ще станем* и т. н.

Изчерпването на третия модел фиксира определени граници в осмислянето на детската поезия, отвъд които нейното „протичане“ би било невъзможно. След него фолклорно-патриархалната визия за света престава да бъде актуална, отстъпвайки място на други художествени парадигми — интелектуализацията, постмодерната употреба на поетическото слово, нонсенса, детството, прочетено през погледа на възрастния и т. н.

Наред с негативните страни (идеологизацията, политизацията, поляризацията, опростената и вулгарна понякога интерпретация на реалността) третият естетически модел предлага и редица позитивни характеристиките. В резултат от променената конфигурация между литературата за деца („провинцията“) и творчеството за възрастни („метрополията“) — най-важната отличителна черта на третия модел, гледната точка на детската литература се разширява, обхващайки непознати дотогава парадигми. Това рефлектира както върху избора на тематичните и жанровите пространства,

така и при характеристиката на героите. Наслагвайки границите между двете литератури, третият модел поставя началото на един плодотворен процес в детско-юношеската литература — голяма част от тенденциите в литературата за възрастни да намират реализация и в детската литература. Някои от емблематичните дискурси в детската литература след 1956 г., като епиката, синтетичната проза, вглеждането в характера на детето, преосмислянето на фолклора, естетизацията на всекидневното, интелектуално-ерудитската линия и др., са резултат именно от „пребиваването“ на „малката“ литература в пространството на „голямата“. Така автомиграцията на дискурси от едната към другата литература, заложена в началото на третия модел, ще се превърне в изходен пункт за детската поезия чак до края на 80-те години, определяйки облика на новата поетологическа и аксиологическа система.