

## Лъчезар Станчев. Мимикриите на играта

Младен Енчев

Дебютирал в националната ни детска литература в периода между двете световни войни, когато в нея се налага един нов модел на общуване с предполагаемите ѝ читатели, отказващ се от едноизмерната социална представа за детето като педагогическа *tabula rasa* и признаващ съществуването на пълноценен детски духовен живот със свои специфични потребности, Лъчезар Станчев е един от най-последователните и верни адепти на свързаната с този модел естетическа практика. Ранното му поетично творчество е убедителна илюстрация за промените в обществените нагласи към детството и за техните рефлексии в детската литература, включително в схващането за основните ѝ функции. Разбирането, че изкуството за деца не бива да обслужва само социални нужди и по този начин да фаворизира възпитателните си аспекти, а да държи сметка и за детското удоволствие в акта на естетическата рецепция, красноречиво прозира не само зад заглавията на периодичните издания, с които поетът трайно свързва името си като редактор и сътрудник, но и зад поместените в тези издания художествени текстове. Епитетите в названията на вестниците „Весела дружина“, където Лъчезар Станчев публикува в почти всеки брой, и „Весело лято“, който сам редактира, обезсмислят необходимостта от тяхна програма, доколкото тя само би ги тавтологизирала. Ако пък проследим характера на творбите, подписани от автора, без особен труд ще забележим несъмнена слабост към доказалите забавния си характер жанрове на приказката и гатанката, на поемата, основана върху комизма на ситуацияите и върху детайлно илюстрирания с рисунки (напомнящ комикс) хроникален сюжет.

В печатаните през 1933 г. във „Весела дружина“ поеми „Лудориите на Бежко“ и „Бежковият Караман“ ясно се долавя инспирацията на Вилхелм Буш с неговите „Макс и Мориц“ и „Плиш и Плум“. Многозначителната разлика между тези текстове и поемите на Л. Станчев е в това, че докато лудориите на немските палавници са главно прелюдия и аргумент за тяхното жестоко (социално) възмездие, българският автор акцентира върху забавната страна на случките, върху изненадващия им развой, неочаквани комични обрати, находчиви решения, без да търси непосредствената им употреба в налагане на някаква педагогическа поанта. Че основният преследван ефект в тези произведения е игровото настроение, веселата забава, вълнуващата емоционална атмосфера, подсказва и своеобразният съспенс, заложен в практиката въпросните поетични

истории да продължават в следващия брой на вестника, да се обединяват в специфични цикли (например към двете посочени по-горе заглавия за Бежко могат да се прибавят и „Бързолет – Бежковият братовчед“ и „Летка – Бежковата братовчедка“ – всички те излизат заедно в отделна книга през 1935 г.), да продуцират появата на свои жанрови аналози („Кики Дили на кокили“, 1934, „Чичо Светозар – хитрият рибар“, 1935, „Хитростта на Твърдоглавчо“, 1935, „Бай Храбрец и един хитрец“, 1935 и др.).

Ясната ориентация на Лъчезар Станчев към общуване с читателите си деца на основата на техните ценности и в услуга на тяхното удоволствие проличава особено силно в нескритите му жанрови предпочитания към приказката. В периодичния печат и в самостоятелни книги той публикува множество подобни текстове, издаващи определена слабост към анималистичните сюжети. Тези приказки потвърждават творческия маниер на автора да пише, преди всичко за да забавлява, да пише, без да превръща литературните сюжети в педагогически екзампли, да пише, за да създава настроение и жизнерадост. Казаното би могло успешно да се илюстрира със стихотворни приказки като „Заешки главатар“, „Морска разходка“, „Горски телефон“, „Заю Баю и крушата“, „Чума в гората“, „Великден в гората“, всички появили се в печата през първата половина на 30-те.

Не зная дали формулата на А. Толстой за късия разказ „запетая + но“ е валидна и за късото литературоведско изследване, но в нашия случай, ако искаме да продължим в зададената от заглавието му посока, наистина се налага тук да поставим едно „но“.

Всъщност поставяме го не ние, а завършилата Втора световна война, поставя го новата обществено-политическа конюнктура в България, сложила твърд и безкомпромисен идеологически отпечатък върху националната ни литература. В качеството си на неин дял, и онзи, предназначен за деца, не успява да се скрие зад извинението в непълнолетие и също получава ултиматума на соцреалистичните директиви за създаване на изкуство. Тяхната строга нормативност постулира не само как да се пише за малките, но и какво може да се пише за тях. В резултат на това, ако разгърнем страниците на детските вестници и списания, излизали до края на 50-те, или се запознаем с критическите отзиви по отношение на детската литература от същия период, без особен труд ще реконструираме една своеобразна номенклатура от теми, налагана като висок канон в литературното творчество за деца. Сред тях с фреквентността и апломба на препоръчването си се открояват тези „за свободата“, „за техниката“, „за историята на човечеството“ (1), за строителството на новия живот, за делата на пионерската организация, а пълният им списък може да се открие в Постановлението на ЦК на БКП за състоянието и задачите на детската литература от 30 декември 1953 г. Утвърждаващият новите литературни ценности тематичен канон е функционално дублиран и от нескрита йерархизация на жанровете в детската литература. Като далечен класицистичен отглас практиката фаворизира сериозните жанрове (маршът, одата, романизованото житие на пар-

тийни вождове и герои от съпротивата) докато естетическите им антиподи (например залъгалката и приказката) съществуват под снизходителния знак на допустимо (но не и безусловно допустимо) отклонение от нормата.

### Епизод 1. Приказка и социалистически реалзъм

Споменът за Класицизма е особено натрапчив по отношение на приказката. В ранната следдеветосептемврийска жанрова парадигма тя не само губи извоюваните между двете световни войни позиции, но заради откровената си отнесеност към левите членове на кардиналната революционна семантична опозиция старо/ново и на естетико-методологическата фантастично/реалистично фактически е изпратена в абсолютните маргиналии на литературния престиж. Този факт не е кой знае колко изненадващ за едно съзнание, притежаващо историческа ретроспектива към проблема. Още Корней Чуковски в „От две до пет“ посвещава цяла глава на сложните отношения между приказката и срещналите се в литературата за деца нова социалистическа естетика и нова съветска педагогика. Главата директно носи името „Борба за приказката“ и разкрива трудностите, съпътстващи оцеляването на жанра в негостоприемната среда на един нов свят, идеологически остойностяван от рационалното и материалистичното. Писателят илюстрира тази негостоприемност с редица примери от личния си опит и с публикуваните мнения на педагози, твърдящи още от средата на 20-те години на миналия век, че „в огромното си мнозинство приказките са извънредно опасни за съветските деца“ и предлагащи „народните нереални, фантастични приказки да се заменят с прости реални разкази, взети от света на действителността и природата“. (2) Рецидиви на подобно отношение към жанра, кога по-масови, кога епизодични, Чуковски регистрира почти до началото на 60-те. Само един пример. Годината е 1929. Писателят чете на деца „Мюнхаузен“. Те „цвилят от щастие“. Но се появяват педагозите им: „– Какво право имате вие да четете тоя боклук на децата ни? И ми обясняват с поучителен глас, че в книгата за съветските деца трябва да има не фантазии, не измислици, а действителни, реални факти“ (3) Въпросните педагози отхвърлят не само споменатата книга, но и „Приказки от братя Грим“, „Гъливер“, „Конче-вихрогонче“ с аргумента: „Това не ни върши работа. Дайте ни нещо за дизелите или за радиото.“ (4)

Че подобно отношение към приказката не е пространствено и „национално“ изолиран феномен можем да се уверим от статията на Мариуш Заводняк „Царски син и зидар (соцреалистични сблъсъци с фантазията)“, където авторът коментира отрицателното отношение към приказката в официалните полски културни представи, респективно в представите за детска литература, от началото на 50-те. И там доктринално е наложена необходимостта да се пише за реалността, за това, което се вижда около детето, за изграждането на новия свят. Тезата си авторът подкрепя със стихотворението „Приказка“ на Йежи Харасимович,

в което дядото се опитва да разкаже приказка на децата, но те не го слушат, защото цялото им внимание е заето с това да наблюдават как се издига строежът на МДМ (жилищен комплекс на „Маршалковска“). (5)

Твърдението, че в резултат от следването на общия „висок“ съветски образец (отново Класицизъм!) българската социокултурна ситуация от края на 40-те и началото на 50-те години на миналия век носи същите типологически характеристики като в останалите страни от бъдещия съветски блок, е банална, но необходима констатация. Необходима в своята естествена частна отнесеност до сферата на детската литература и нейното обществено функциониране. Защото казаното за схватките на приказката и догматичното соцреалистическо мислене в СССР и Полша има своите национални илюстрации и у нас. След войната българските педагогически списания се надпреварват да предлагат статии с примери за препоръчителна детска литература. Особено активно в това отношение е „Семейство и училище“. Ето „какво да четат децата“, например, според неговия главен редактор: „*Машка*“ на Д. Карелин (за едно намерено и опитомено от съветска експедиция бяло мече), „*Овчарчето Калитко*“ на И. Хаджимарчев, „*Детство*“ на М. Горки, „*Повест за истинския човек*“ на Б. Полевой, „*Колибата на Ленин*“ на А. Конанов, „*Повест за моя син*“ на Е. Кошевая, „*Село Цветна светна*“ на А. Босев, „*Наука и суеверие*“ на Ив. Сергеев, „*Произход и възраст на Земята*“ на И. Суботин, „*Произход на животните*“, „*Произход на човека*“ и „*Как хората се научили да говорят*“. (6) Три години по-късно като образци на „хубавата книга“ за деца ще прочетем поредица от заглавия, повтарящи или подобни на споменатите, с тази разлика, че в нея отсъства единствената българска творба от предния списък. За сметка на това образецът е допълнен от „*Днепрострой*“, „*Червената връзка*“ на С. Михалков, „*Синът на полка*“ на В. Катаев, „*Тимур и неговата команда*“ на А. Гайдар и „*Симплон*“. Специално внимание заслужава предложението в погорен курс „учащите се“ да се насочат към *биографиите на Сталин и Димитров*. (7) И в двата препоръчителни списъка няма и следа от приказната книга. Без открито да попада в своеобразните индекси на забранените книги<sup>1</sup> приказката тихо е ориентирана към съдбата на „шкаф в дъното на коридора“. Тихо, но не негласно, както свидетелстват някои метатекстови откровения на лириката ни за деца. Наложените от новото време резерви към жанра например ясно прозират в стихотворението на Леда Милева „*Старата книжка*“ (1946)<sup>2</sup>, в което лирическото дете конфор-

<sup>1</sup> Във в. „Септемврийче“, например, наистина през все още сравнително плуралистичната 1947 г., сред обичайните заглавия на „новата класика“ дори успяват да се промъкнат и приказките на Андерсен в сякаш гарантиращата ги (с имената на авторите им и с определенията „народни“) компания на „Български народни приказки“ от Марко Марчевски и „Руски народни приказки“ на Ал. Толстой.

<sup>2</sup> Че подобно отношение към приказката е времево ограничено, че е по-скоро декларативен агитпродукт на революционната еуфория след големите обществени промени през 1944, отколкото съзнателно премислена и убедена позиция, свидетелства фактът, че впоследствие Леда Милева написа едни от най-хубавите стихотворни приказки в детската ни литература.

мистки резоньорства, че откритата на тавана „стара“ книжка с приказки „за царе“, „принцеси“, „палати“ не е интересна и че иска да чете само за „истински неща“.<sup>3</sup>

Какви са точно тези „истински неща“ разбираме от почти синхронния поетичен текст на А. Босев „Нови приятели“ (1949), също клеймящ една приказна книжка. И в него детето, подобно на полските си връстници от „Приказка“ на Харасимович -достоен продукт на същите педагози догматици, за които разказва Чуковски- се обръща към приказката, за да ѝ каже:

Не си ми интересна ти!  
Я, виж какъв живот е във,  
а ти ме лъжеш като сън!  
Не вярвам в никакви лъжи!  
Я, ако можеш, разкажи  
за влака,  
телефона,  
парахода,  
и за борбите на народа,  
за песните железни на мотора...<sup>4</sup>

Както е известно, приказката не си умира да разказва за такива неща. Изправена, обаче, пред заплахата да сбъдне перспективата, очертана ѝ от режисирания революционен жест на горецитираното лирическо дете: („В сандъче старо Атанас / захвърли книжката завчас“...), тя се вижда принудена да опита.

Във „Весела дружина“ от 1946 г., например, жанрът гастролира в рубриката „Разкази за природата, човека и животните“, където по правило се публикуват научнопопулярни четива. Изявява се под широко известното име „Тримата братя“ и с леко променената фамилия „научна приказка“. В нея, като изключим донякъде заглавието и по-общата жанровата самоидентификация, няма нищо приказно – текстът отваря дума за различните форми на съществуване на въглерода. Налице е един от първите опити за революционна преоценка на отношенията между форма и съдържание в приказката. Паратекстовото назоваване, обаче, е твърде симптоматично и видимо оспорва манипулативните слухове, че жанрът е загубил рецептивната си мощ, след като на него все още се разчита в

---

<sup>3</sup> Вж. и стихотворението на В. Ханчев „Пионерски дворец“, 1951 г., със строфата:

Днес на приказките стари  
пионерът няма вяра.  
Пионерът знай добре –  
няма днес у нас царе.

<sup>4</sup> Няколко години по-късно ще открием въпросните теми, стилово перифразирани и институционално канонизирани, и в споменатото Постановление на ЦК на БКП за състоянието и задачите на детската литература.

качеството му на аргумент за прелъстяване на детския читателски интерес. Реалните възможности на това му качество ясно се осъзнават дори от критиците на приказката и неслучайно следвоенната „програмна“, по думите на Радой Ралин, детска литература (8) прави всичко възможно (във вече споменатото Постановление дори се препоръчва на издателствата „да осигурят издаването на повече приказки“) да привлече нейния авторитет в служба на новите обществени ценности. Този трик не е чак толкова сложен, а на всичкото отгоре се оказва и доктринално допустим с оглед на постулираните връзки между форма и съдържание в естетиката на социалистическия реализъм. В резултат на този стремеж обозначението „приказка“, както в примера с въглерода, се появява в твърде произволни жанрови връзки с обозначаващите текстове (същото се наблюдава и при П. Стъпов *„Приказка за облака, Ст. Ц. Даскалов „Приказка“*), от друга, нейни традиционни жанроразпознаваеми формални аспекти организират „канонично“ съдържание (*„Първолетка и Кумчо Вълчо“*, 1948, на Веса Паспалева, *„Алена звездица“*, 1953, на Леда Милева, *„Приказка“* и *„Сън“*, 1953, на Михаил Лъкатник). Появява се т.н. „нова приказка“, чието съдържание, по думите на В. Акъов, трябва да бъде „съвременният живот с неговите идеи и проблеми“ (9) или славното борческо минало на партията и партийните вождове (в периодиката се печатат приказки за Ленин, Сталин, Димитров), а авторитетен образец на тази практика е книгата на Сергей Михалков *„Приказки за деца“* (1944).

Вербуваната в служба на идеологията приказка обаче се оказва своеобразен двоен агент. Нерядко тя излиза от служебно подчинената си роля, маскира се под друга форма, за да съхрани същността и патоса на жанра, сам по себе си антиномичен на вербувалата го система.<sup>5</sup>

## Епизод 2. Приказката отвръща на удара

Следвоенните слухове за смъртта на приказката се оказват също толкова силно преувеличени колкото онези, с които се шегува Марк Твен. Приказката и детето си остават един неразчленим бинот, защото, ако повторим думите на Ницше *„приказката и забавата са неща от детството“*. Твърде мощно със своята адекватност е въздействието на жанра върху съзнание на малките, за да бъде маргинализиран той в читателската им практика и писателите, които добре познават детските вкусове, са наясно с това.

---

<sup>5</sup> Класическата приказка тотално противоречи на налаганите от официално толерирания творчески метод естетически принципи, първо, защото е антипод на реализма (в това число и на социалистическия) и второ, защото не е насочена към бъдещето, а емоционално рецидивира една регресивна утопия. Отделно от това, вече в контекста на детската литература, приказката е зона на удоволствието, а не на дълга, на съзерцателното въображение, а не на активната дейност на труда, на забавата, а не на дидактиката, с което се оказва не просто чужда, а дори противодействена на новите представи за функциите, които трябва да изпълнява изкуството за деца.

Непрекъснато създавал текстове, съобразени с рецептивните предпочитания на детската публика, голяма част от които именно приказки, Лъчезар Станчев е един от онези творци, които в първите петнадесетина години след войната се оказват изправени пред алтернативата да се подчинят на новите литературни предписания, въпреки съзнанието за тяхната ограниченост и противоречието им с личния им творчески маниер, или да ги прекратят с пълното съзнание за сериозността на последиците от този избор. Рисковете заплашително прозират зад перфидно безадресните думи на Петър Пондев: „Намират се обаче писатели, които все още необезпокоявани в областта на детската литература продължават да пишат по старому, прокарвайки свои антиреалистични схващания и стари похвати“ (10). Несъмнено авторът на „Горска приказка“ е имал по-голяма свобода при вземането на подобно решение отколкото, да речем, Змей Горянин и Йордан Стубел. Все пак септемврийското минало на семейството му дава известни активи пред новата власт. На него обаче не бива да се разчита кой знае колко – първо, защото то, в определен смисъл, парадоксално ограничава въпросната свобода (Вижте сега, др. Станчев, Вие сте от старо революционно семейство, кой, ако не ние, старите комунисти, ще даде пример как трябва да се твори по новому, за да изградим бъдещия пълноценен гражданин на нашата социалистическа родина), второ, твърде пресен е споменът за случилото се с друг „наш с минало“, позволил си да пренебрегне всеобщите инструкции за писане на съвременна детска поезия (вж. критиката срещу Асен Разцветников след излизането на неговото „Щурчово конче“). Миналото си е минало, ама стойността му е валидна само ако всекидневно е потвърждавана в настоящето. (Пък и да не споменаваме минало, др. Станчев, че ако се разровим, може да излязат някои не много властоугодни факти, да се появи, например, издаване на една библиотека „Герои“<sup>6</sup> или сътрудничество в едно списание („Орле“) орган на едноименните детски подразделения към „Бранник“. Иди обяснявай после, че в текстовете Ви нямало нищо националистично – като видиш с какви други текстове или, още по-лошо, с какви фотографии съжителстват...)

При подобни обстоятелства споменатата „по-голяма свобода на избора“ разкрива не само своята относителност, но и доста тесните си граници. Основанията за тази констатация потвърждава самата практика, защото като главен редактор на сп. „Славейче“, замислено с амбицията за измъкване от идеологическата опека и преминаване към една „чисто детска литература“, Лъчезар Станчев неведнъж е бил викан на съд „пред началниците в литературата“. (11)

В търсенето на изход от трудната ситуация писателят интуитивно намира спасителното решение на дилемата, решение, което му позволява да разхлаби строгостта на канона, да демонстрира придържане до него,

---

<sup>6</sup> Както си спомня съпругата на писателя, в края на 40-те и през 50-те Л. Станчев е принуден „на няколко пъти след донос да дава „обяснение“ за издаване на библиотека „Герои“. Вж. „Бивалици“ от Ели. В: „Париж под слънце и Благии думи от съвременници“, С. 1998, с. 200.

без да изневерява на творческото си кредо и на паметта за доскорошната си поетична практика. Благодарение на него той продължава да пише и да публикува в приказния жанр дори в годините на най-открито му пренебрегване. Естествено е, че по това време класическата приказка, разпознаваща като свой жанрово структуриращ признак вълшебно-фантастичното, няма особени шансове за пълноценен социален живот. Литературно-приказните образци, експлоатиращи традицията на епоса за животни, се радват като че ли на по-добра съдба. Те не срещат толкова открита съпротива и причината за това съвсем не е във факта, че не разказват за царе и царици, както прибързано би заключила една повърхностно конюнктурна мотивировка. Причината е в по-особения тип условност, която те предлагат, условност, станала повод за традиционно неправилното алегорично възприемане на приказните анималистични сюжети. (12)

Точно тази неправомерност обаче се оказва перспективна в екзистенциалното отстояване на жанра през годините, прекарани в доктринална немилост. Предразположеността към иносказателност и дидактичност не само мотивира по-търпимото отношение на официалната критика към подобни творби, но позволява и на самите творци без сериозни притеснения да реализират творческите си пристрастия към приказката, посредством някои малки промени в нейната структура. Получава се нещо като в онази история, с която В. Хауф обяснява защо сборниците му с приказки носят названието „Алманах“. Нали си спомняте – за кралица Фантазия и нейната най-голяма дъщеря Приказка, която някога всички харесвали, но сега срещат с присмех и пренебрежение, защото на границата между света на хората и царството на Фантазия стоят стражи, които или пребиват, или дискредитират всичко, което иде от това царство. За да може да се промъкне покрай бдителните постове и да отиде при децата, Приказка трябва да облече маскировъчната дреха на алманаха.

В нашия случай използваният костюм е този на баснята. Поради своя дидактизъм тя е приета значително по-радушно в една литература, чиято подчиненост на педагогиката е институционално осветена (Вж. Постановлението на ЦК, т. 2). Твърде информативен за този прием е и фактът, че през 1948 г. Марко Марчевски издава книга „Български народни басни и приказки“, въпреки че баснята, както знаем, не е фолклорен жанр и присъствието ѝ в сборника най-вероятно е призовано да допълнително (освен обозначението „народни“) конюнктурно да легитимира поместените в него приказки.

Така по далеч не естетически съображения един игрови, забавен жанр, какъвто е приказката (особено тази за животни) е принуден да сложи маската на свой дидактичен родственик. И тук не можем да избягаме от вече очертаните в началото паралели с Класицизма. Налагат ни ги приказките на Шарл Перо, които, както помним, също претендират за живот в една дискриминирала жанра култура. За да се адаптират към нея, използват малък фокус, криещ се в дидактично и (понякога) алегорично интерпретиращите сюжетите им финални стихотворни коментари. Те не само им придават така необходимата в контекста на актуалната естетическа конюнктура социална утилитарност, но и чрез алегорията и дидактиката видимо прид-

вижват разказаната приказка към жанровите граници на баснята. А последната, макар и да не обитава върховете на жанровата йерархия на Боало, все пак присъства в нея, осветена от образцовото си антично минало.

Подобен, а понякога и същия, механизъм използват и стихотворните приказки на Лъчезар Станчев, за да съхранят, от една страна, присъствието на жанра в тогавашния литературен живот, от друга – верността на поета към една кауза, в името на която той самият присъства в детската литература. Както вече стана дума, още през 30-те години авторът проявява слабостта си към анималистичните приказни сюжети. Тези предпочитания не са случайност, а естествена последица от общата ориентация на творчеството му към обслужване на детските потребности от игра, веселие и забава. Приказките за животни са може би най-открито игровият приказен вид. Достатъчен аргумент за това може да бъде обстоятелството, че голяма част от тях, както твърди Е. Рускова, са изградени на принципа на състезанието (13) и в същността си не се интересуват от проблемите на морала. Забравила някогашния си магически смисъл, фолклорната приказка за животни възторжено адмираира победите на безчестния хитрец по простата причина, че схваща представяното именно като игра, а играта, както знаем от Хъозинха, лежи извън сферите на доброто и злото, тя „няма морална функция, нито добродетел, нито грях“ (14). В една литература за деца като тази, която новите предписания изграждат, обаче, няма място за чистата игра. Позицията е ясно артикулирана от стоящата на здрави идейни позиции литературна критика, която категорично („в никакъв случай“) се противопоставя на присъствието в детската литература на всичко онова, което може да се окаже като „субективно-произволна фантастика, самоцелна игра и забава за малкия читател“ (15). Затова и дръзналите да го сторят, в това число и Л. Станчев, са принудени да включат игровото в определен функционален комплекс, където то да продължи да изпълнява естетическата си мисия, без да оспорва правото на други елементи от текста да осъществяват присъщите си задачи. Задвижена от инстинкта за самосъхранение, стихотворната приказка на автора сама намира пътя към дидактичната мимикрия. В новите му текстове осезаемо се появяват педагогически аспекти, засилват се знаците за алегоричен прочит, в резултат на което се създава впечатлението, че те обитават някаква сива естетическа територия от двете страни на жанровата граница между приказка и басня. Доста красноречив в това отношение е фактът, че в юбилейното томче на автора „Весели другари“ (1958) единият от разделите е озаглавен „Приказки и басни“, а поместените в него творби нямат собствено жанрова обозначение. Приказки като „Заю Баю и орелът“, „Самохвалко“, „Сговорна дружина“, „Заю, Ежко и Лисана“ предлагат рецепция, основана на колеблива жанрова идентификация. Финалът на последната творба ясно подсказва възможностите за подобен двойствен прочит: *„Гледа Заю отдалече, гледа, гледа и си рече: Колко умен е човека! Работата му е лека. Дружно вече си живее, дружна песен дружно пее: почва той добър живот и трудът му дава плод. Даже в горската дъбрава хитрината не минава!“* Още по-интересен и изключително информативен пък е случаят със „Заю Баю и крушата“. Текстът е публикуван

за пръв път във „Весела дружина“ през 1933, а след това можем да го открием в споменатата юбилейна книга. Всъщност тук принципно може да се говори и за два текста, макар различието между тях да е само една строфа, добавена в по-късната редакция. Тази строфа, обаче, има много важно структурно присъствие в текста, защото формулира дидактичната поанта, която откровено превръща писаната преди войната приказка в префасонирана след войната басня. Абсолютно същият модел е реализиран и в „Приказка за мързеливците“ (стихосбирката „Пионерска тръба“, 1956) и „Слънцето и таралежът“. И двете стихотворения представят сюжета за неизгрялото поради мързел слънце, което бодлите на таралежа принуждават да се върне към обичайните си задължения. Разликата между тях е само в заглавията и в дидактичната финална строфа, с която първият текст превъзхожда втория:

Малки мързеливци-пионери,  
от тръбата щом не се събудите,  
вий не трябва никак да се чудите,  
ако еж в леглото ви намери...

Така стоят нещата и с „Врабче и гарван“, „Заю Баю и орелът“, „Чума в гората“, „Другари“ и др. Особено ярко тенденцията се откроява в последния текст, чийто приказан сюжет ни запознава със сдобряването на „добрите“ и „лошите“ животни, които сплотени в дружен труд копаят извор. След като се напиват, хищниците усещат глад и решават да примамят и да изядат доскорошните си колеги. Жертвите (ежът и заекът) обаче разбират намеренията им и се спасяват, разобличавайки коварството на притворните си „другари“. Ето и „моралът“ на баснята:

Пионерът, запомнете,  
да не слуша реч омайна.  
С вълк, лисица – с враговете  
няма дружба трайна!

Всички изброени творби представят лирически сюжети, „странстващи“ и в други книги на автора. Интересното е, че тези, които имат преддеветосептемврийско битие в периодиката за деца и всички, влезли с римувано прозаизираните си варианти в „Приказни пътеки“, се отличават от публикуваните в „Пионерска тръба“ единствено по отсъствието на дидактична поанта. Тоест, единствено по онова, което разколебава първоначалния им жанров статут и ги придвижва към естетическите пространства на баснята. Казано с други думи, в годините преди и след периода на най-догматичното мислене за детската литература приказката в творчеството на Лъчезар Станчев (и в детската ни поезия като цяло) не поставя под съмнение художествената си самодостатъчност, защитена единствено от присъщите ѝ жанрови аспекти, докато в годините на гонения си налага естетическа мимикрия и уподобявайки се на басня, търси в това подобие гаранции за съществуване.

Нищо необичайно. Проста логика на приспособяването, задвижена от инстинкта за самосъхранение.

Жанровата мимикрия обаче трудно би могла да реализира генерираните я цели без подкрепата на промени в идейното съдържание на приказните текстове. Лъчезар Станчев си дава сметка, че в конкретната социокултурна ситуация творби като предвоенната му „И това се случва“ издателски не могат да се „случат“ без обрат в посоката на автентичния им прагматичен вектор. Парадоксално, но пак заради възможния им алегоричен прочит, отвеждащ сюжетите им към сферата на морала. И заради онези литературни бюрократи, които не са в състояние да приемат, че изкуството за деца може да бъде единствено забава (16). Затова и поетът, както показва и примерите с приказките басни, вторично търси защита за приказния жанр в засилване на служебните му отношения с детското възпитание. Педагогическият патос на творбите му е ангажиран за утвърждаване на такива престижни за новото време ценности като солидарност и взаимопомощ („Сговорна дружина“), скромност и слятост с общността („Заю Баю и орелът“, „Самохвалко“), трудолюбие и колективизъм („Заю, Ежко и Лисана“). В някои от случаите желанието за моралистично натоварване на сюжетите създава опасения за неособено деликатни вмешателства в структурата на жанра. В последната от споменатите приказки, например, налагането на конюнктурно авторитетните колективистични ценности се осъществява посредством разобличаването на хитростта, несъмнено егоистично качество и, следователно, антипод на колективизма. Ражда се една приказка, като че ли полемизираща с цялата жанрова традиция, в която хитростта, както знаем, се радва на весело одобрение. Нейното дискредитиране на пръв поглед заплашва да разруши самия жанр. В текста на Л. Станчев обаче тези опасения се оказват напразни. Жанрът не само не се разрушава, а постига утвърждаване на ново равнище, защото сюжетът подвежда събитията в посока, препращаща към онези класически приказни варианти, в които хитрецът е наказан от друг, по-голям хитрец.

И вълкът сит, и традицията съхранена.

Преследвайки своето оцеляване, следвоенната приказка на автора търси начини да се нагоди към обещаващата безопасност среда на образцовата детска литература и посредством хамелеонското сливане с лексикалната ѝ повърхност. На този акт Л. Станчев възлага допълнителни надежди да реабилитира маргинализирания жанр, в резултат на което светът на приказките му съзнателно отваря врати за новата реалност, за да бъде беязан от идеологически най-ценените ѝ вербални знаци. Това са своеобразни думички абракадабри, сезами отвори се, чието присъствие в даден текст, освен всичко останало, може да отвори и железните врати на всяко (вече държавно) издателство и да затвори бдителните очи на литературния чиновник доктринер. Кой редактор би си позволил да спре текст, пък бил той и приказка, в който присъстват изрази като: „Заю Баю през полето/ стигна до те-ке-зе-се-то“, „млада трудова бригада“, „кооперативен“, „дружна песен (скрит цитат?) – дружно пее“, „язовир“, „ток“, „според плана“ и пр.? Нали така би саботирал

досега на „младия читател“ до една литература, традиционна (респективно, „национална) по форма и социалистическа по съдържание“. В ония години, както разказва историята, употребата на думата „саботаж“ е универсална, а ако е част от обвинение, не предвещава нищо розово.

### Епизод 3. Драмата на Синецки

Своеобразен вариант на тази, наподобяваща мимикрията, практика ще открием и при гатанките. Макар те да не са обект на специални идеологически атаки. Погрешната представа за тяхната същностна прагматика, фаворизираща познавателните и възпитателни страни на жанра, им осигурява сравнително спокойно битие в новата литература за деца. Но в действителност гатанката също е доминантно игрови жанр, жанр, основан на интелектуалното състезание между този, който я задава и този, който отговаря, и детското пристрастие към нея се определя именно от играта, а не от допълнителните аспекти на рецептивния ѝ потенциал. Достатъчно доказателство за това е познатото обстоятелство, че децата обичат да им задават гатанки, чийто отговор им е вече известен, подсказващо, че победата в състезанието, тоест игровият залог, за тях има по-голяма стойност от интелектуалното удоволствие на сполучливото асоциативно откритие.

Въпреки сравнително добрата си репутация в следвоенните представи за детска литература обаче, гатанката също трябва да се съобразява с изискванията на новото време. Ситуацията много напомня онази със злополучния предреволюционен автор на ребуси Синецки от „Златният телец“ (1928) на Илф и Петров, който прави отчаяни опити да бъде творчески жив във време, когато *„В областта на ребусите, шарадите, шарадоидите, логогрифите и скритите картинки се появиха нови веяния. Работата по старому излезе от мода. Във вестниците и списанията секретарите на отделите „През свободното време“ или „Размърдай мозъчните си гънки“ категорично престанаха да вземат стока без идеология“.*

Шеговитата асоциация, която дължим на Яни Милчаков, въщност е художествен аргумент на напълно сериозното му и обосновано твърдение, че „Дори в такава безобидна социална функция, в толкова маргинално паралитературно пространство и в безпомощното авторско възлъщение на белоградия съчинител на „ребуси, шаради, шарадоиди, логогрифи и скрити картинки“, игровата поезия неизбежно предизвиква охранителните и „регулиращи“ реакции на тоталитарната култура. Предизвиква я с пет свои интегрални достойнства, култивирани дълги векове. Точно тези достойнства обаче „новите веяния“ разпознават като идеологически заплахи. Това са: 1.) митът за автора като суверен притежател на съкровени ключове към тайните на словото; 2.) елитарният културен и социален статус на изключително писмената литература; 3.) свободата на играта, 4.) автономността и „хипертрофията“ на „формата“, и – 5.) високата активност на читателя.“ (17)

Инстинктивно разпознаваща въпросните достойнства в своя жанров потенциал, българската стихотворна гатанка от първите две десети-

летия след Втората световна война също се вижда принудена да „ослужебни“ игровите си аспекти и да афишира готовност за участие в налагането на една официална картина на реалността, възпитавайки съответното отношение към нея. Това естествено се постига чрез избора на обектите на метафорично шифроване, разпознати в отгатките. Те са същият, вече очертан по-горе, набор от реалии, които идеологически са призвани да емблематизират новия социалистически живот. Ето две красноречиви илюстрации от гатанки с ключ на Л. Станчев:

Имам огън във сърцето,  
бълвам искри до небето.  
Бързам. Всеки мен ме чака.  
Кой съм аз, кажете!..... (влака)

Тази крава  
многознайна  
е, разбира се, ... (комбайна)

Към посочените реалии могат да се прибавят и други подобни, например тези, които присъстват в стихосбирките „Аз съм вече ученик“, 1955 и „Пионерска тръба“, 1956 – радио (спомнете си Чуковски и пак А. Босев), миньори, рудник, кошер (любима тогавашна метафора на социалистическото общество), мравуняк (неин идеологически аналог), плуг, училище. Особено показателна е една гатанка, чиято отгатка е „родина“:

Майка на безброй чада,  
грижи се, не ни забравя,  
в селото или в града  
трудиш ли се, хляб ти дава.

А пък тя е тъй богата,  
нейни са и планините,  
фабриките и горите,  
пътищата, езерата...

С много обич в топла пазва,  
а пък думи ти не казва.  
С язовири за очи  
тя те гледа и мълчи.

В мирно време е градина.  
Как се казва тя?...

Тук загатката е функционално разкрепостена от жанровите си задачи и като че ли цели не толкова да подскаже отгатката, колкото да я опише в един идеологически очертан контекст. За нея сякаш е по-важно да изгради

идеологически адекватен образ на родината, отколкото да представи опори за асоциативни съотнасяния, преследващи определен ребусен отговор. Несъмнено това разколебава прагматиката на жанра, но изглежда си струва. Не само защото и в служебната си ангажираност игровото успява да реализира обичайните си активи, но и защото подобни „ангажирани“ гатанки дават възможност под тяхното крило да се вместят редица други, в които жанрът присъства с автентичните си, освободени от конюнктурни компромиси, вид и функции. Доказателствата могат да се видят в същата стихосбирка.

Всъщност днес е трудно да се прецени доколко коментиранията практика е продукт на съзнателна творческа стратегия, доколко на ситуативното смешение между вече изграден творчески натюрел и желание за вяра в социалната необходимост от „нова“ литература за малките или доколко е подривен отговор на неизбежна принуда. Факт е обаче, и това е по-важното, че с този конспиративен жест, обличайки костюма на конюнктурното, жанрът си осигурява правото да продължава да предлага на децата читатели да играят в акта на четене, да обслужва възрастово мотивираните им потребности от веселие и забава.

#### Епизод 4. „Лимоните и портокалите...“

Една от най-ярките реализации на игровото начало в детската литература предлагат онези нейни образци, изградени на принципа на нонсенса. Точно те обаче се оказват най-уязвими като художествена практика в българската поезия за малките от края на 40-те и 50-те години. В една литература, мислена по директиви в нейните възпитателни и образователни функции, чистата игра, при това базирана върху задължителния отказ от обичайната рационалност и конвенционална логика, е не просто нехомогенна и несъвместима с общите правила на тази литература, а тотално противоположна спрямо тях.<sup>7</sup> Подобно на приказката и гатанката обаче нонсенсът успява да прояви присъствие в литературните текстове за деца от онова време, отново благодарение на способността да мимикрира, да се адаптира към средата, без да се лишава от същностните си признаци. Един от най-експлоатираните начини за подобна мимикрия на игровото е появата на нонсенса под закрилата на своята оповестена конвенционално-разумна мотивировка. В този случай естетическата безсмислица се включва като елемент в една традиционна художествена структура, където битува

---

<sup>7</sup> Антагонистичните връзки между нонсенси и тоталитаризъм могат да се установят и на литературно-художествено равнище в горчивите истини на Джордж Оруел, родени от подобията между въображаемата и действителната практика на инвариантния тоталитаризъм. В „1984“ именно едни полузабравени детски нонсенсови стихчета ‘Oranges and lemons,’ say the bells of St Clement’s./ ‘You owe me three farthings’, say the bells of St Martin’s (‘Лимоните и портокалите./ на св.Климент петя камбаните. / Грош ми дай, / слушай св. Мартин и много не знай...’ – превод Лидия Божилова) отключват бленуваните пространства на неконтролираната мисъл, за да се превърнат, с прелестната си неординерност, с нарушената правилност на логическите връзки, с интимната си памет за традиция, в символ на свободата и тяхата индивидуална съпротива срещу системата.

задължително рационализирана от определено логично обстоятелство. Логическите „оправдания“ на безсмислицата, макар и относително разнообразни, много често се взимат от училищната практика, защото така, от една страна, осъществяват по-близък контакт с аудиторията, от друга, получават възможност да придадат на нонсенсовото и определена педагогическа служебност. Преписването, подсказването, неграмотното писмо са обикнатите ситуации, рационално мотивиращи раждането на художествената „смешна глупост“. (18)

Лъчезар Станчев влиза сред реализиращите тенденцията със свой оригинален вариант. В стихотворението „Как се учи в обща стая“ поетът разгръща лирически сюжет за двама заедно подготвящи уроците си братя, единият от които чете на глас за влака, а другият учи за кравата. Резултатът е лесно предположим:

Стига си крещял на глас,  
виж какво написах аз:  
„Нашта крава искри дава...  
Лете тя пасе ...метал.

Не липсва и споменатият по-горе педагогически извод, формулиран от майката, която проверява тетрадките, забелязва грешката и заключава:

Запомнете вие тая  
истина една,  
учи ли се в обща стая,  
трябва тишина.

Когато логическата „приземеност“ на нонсенсовото в лирическият текст не е обвързана с някаква реална поведенческа практика, неговото рационализиране е поверено на рецептивната директива, на оголената инструктивност, постановяваща „правилната“ стратегия на четенето. Тя постулира невъзможността на представяното, рационализира нонсенсовото парадоксално чрез открито му обявяване за нерационално, като най-често е заявена в лукавата сократична провокация на поетичното заглавие. Това е начинът, по който Л. Станчев постъпва в „Може ли това?“ (1958):

Казвайте, другари,  
може ли това –  
заек да товари  
на кола дърва?

Кротка  
котка  
с лодка  
да отива  
на разходка?

.....

Слон  
да рипне от балкон,  
над комини да хвърчи  
като балон?

Същият е принципът и във „Вярно ли е това?“ („Сребърно звънче“, 1969):

Топла пролет е сега,  
грозде зрее на брега.  
Лете кончето с рога  
рови и пасе снега.

Своеобразен алотроп на модела представят два текста от „Книжка-верижка“ (1969), единият отново със заглавието „Вярно ли това“, а другият – назован „Може или не може“. И в двата сред поредицата от неестествени и конвенционално нелогични предложения присъстват и по едно напълно логично и вярно съждение. В първото стихотворение то е (Вярно ли е това) „че от дъжд се пазим / с чадър над главата“, а във второто „А може ли, когато порасте / да стане космонавт и малкото дете?“, ползващо се с допълнителна степен на верификация в контекста на пропагандираната идеологическа логика на времето. И двете стихотворения вторично педагогизират nonsensovoto (контролират например степента на внимание в акта на детското четене), натоварвайки специфичната му игра с неприсъща видима служебност.

Преследвайки амбицията по отстояване на игровото в една недолюбоваща го култура, рационализирането на безсмислицата в поезията за деца по същество тенденциозно оголва онова, което е иманентен белег на nonsensovata условност, онова, в чиято всеизвестност, но договорена неоповестеност се крие прелестта на играта. Така текстът успява да приведе nonsensa във вид, удобен за разрешена консумация, давайки шанс за рецептивна реализация на игровия му потенциал, но същевременно накарнява онази част от неговата прагматика, която се основава на интелектуалното удоволствие от неръководеното самостоятелно читателско успоредяване на норма и аномалия и от последвалото изнасяне на отклонението в света на смешното. Така проявите на играта от nonsensov тип в поезията за малките от първите десетилетия след войната се оказват съхранени, но за сметка на тяхната сила и многостранност.

Несъмнено компромисите имат своята цена и съзнателните цели на една мимикрия нередко са коварно репликирани от несъзнаваните ѝ последствия.

Негативите от коментирана практика обаче не бива да определят нейната оценка. По-важното е, че благодарение на разнообразните си прикрития и превъплъщения игровото начало не губи присъствие в националната ни детска литература в годините на най-силна официална съпротива срещу него. То продължава да живее в името на своите, иманент-

тно свързани с играта, читатели. А Лъчезар Станчев продължава да бъде един от поетите, които скромно, но професионално се грижат за поддържането на неговия жизнен статус.

## Библиография:

1. Вж. спомените на П. Касабова относно отрицателната критика на „Щурчово конче“ от Разцветников. В: Асен Разцветников. Събрани съчинения в четири тома. т. 2, С. 1981, с. 497.
2. Чуковски, К. От две до пет., Варна, 1982, с. 176–177.
3. Пак там, с. 171.
4. Пак там, с. 172.
5. Zavadniak, M. Krolewicz I murarz (sozrealistyczne potyczki z fantasia) W: Teksty drugie, 1/1994, s. 84–93
6. Йонов, М. Какво да четат децата В: Семейство и училище, 4/1949
7. Иванов, М. Как да насочим децата към хубавата книга. В: Семейство и училище, 3/1952
8. Вж. Радой Ралин В: Лъчезар Станчев. Париж под слънце и Благими думи от съвременници. С. 1998, с. 43.
9. Акъов, В. Безотговорно съчинителство. В: Литературен фронт, бр. 34/1950.
10. Пондев, П. Детската литература пред отговорни задачи. В: Литературен фронт. бр. 20/1949.
11. Вж. спомените на Любен Зидаров и Пламен Цонев В: Лъчезар Станчев. Париж под слънце и Благими думи от съвременници. С. 1998, с. 43 и 52.
12. Според Е. Померанцева „алегорията е чужда на самата същност на приказката“. Вж. Вж. Рускова, Е. Поетика на смешното. Български народни приказки за хитреци. С. 1987.
13. Пак там
14. Хъйзинха, Й. Homo ludens. С. 1982, с. 30.
15. Пондев, П. Детската литература пред отговорни задачи. В: Литературен фронт. бр. 20/1949
16. Струва си тук като илюстрация да приведем думите на В. Акъов от критическата му статия по повод „Щурчово конче“ и „Голямата баница“ на Разцветников: „Тия рецидиви на буржоазната детска литература показват колко е жив още старият възглед върху детската литература като литература-играчка, забава, празно развлечение, безотговорна работа.“ Вж. Акъов, В. Безотговорно съчинителство. В: Литературен фронт, бр. 34/1950.
17. Вж. Милчаков, Я. Поезията като игри – теорията като загуби. (ръкопис под печат) В: Епископ-Константинови четения. Игри и играчки, Шумен, 2008.
18. Вж. по- подробно: Енчев, М. Споменът на лотофагите. Комуникативни стратегии на лирическия текст в българската поезия за деца. Шумен, 2000, с. 236–242.