

ПРИКАЗКАТА И (ИЛИ) РАЗКАЗЪТ

ИВАН СТАНКОВ

Попитали одного „Каква е разликата между кокошката?“, а той отвърнал: „Разликата между кокошката е в двата ѝ крака, които са абсолютно еднакви, особено левият.“

Мястото на този анекдот е по-скоро в юбилеен сборник на някоя психиатрия, нежели в една литературна разработка, и ако си позволявам да го цитирам, то е, защото много добре илюстрира постиженията на родните ни изследвания върху тези жанрове. И още, защото помага на заглавието да изкаже идеята на автора. А тя е, че приказката и разказът са името и презимето на една и съща кокошка.

С една такава идея, която се носи най-вече от скобите в заглавието, далеч не може да се отиде. Но с нея може да се тръгне. Дали един текст ще бъде приказка или разказ, въобще не зависи от самия текст — ето това е идеята. Тя е много повече абсурдна, отколкото еретична, и при всички случаи — трудно доказуема, предвид скромните възможности на автора. И още — тя не е особено нова. В своята „Анатомия на критиката“ Нортърп Фрай лансира много идеи. Едни от тях водят до отчаяние — например тази, че „формите на белетристиката са смесени като националните особености на хората и не могат да бъдат точно разграничени като двата пола“ (с. 405). Други обаче могат да амбицират изследвача — например тази, че „жанрът се определя от условия, установени между поета и неговите почитатели“ (с. 330). Което ще рече, че проблемите на жанра са и проблеми на рецепцията. Друг е въпросът, доколко тя може да помогне в случая.

Изследвачът, тръгнал да дефинира разликата между приказката и разказа, още на първата крачка се сблъсква с една фатална трудност — те не са дефинирани поотделно. Това, че няма точни определения, не е толкова страшно. Страшното е, че няма единни критерии в търсенето на тези определения. Фолклористиката и литературознанието са си ги поделили като неприкосновени територии и ревниво си ги бранят един от друг. От време на време в паузите между студените войни някое изследване по историческа поетика ще обяви приказката за тотем на Романовия род и с това всичко приключва. Агресии в обратна посока липсват.

И тъй първият сериозен и невидим противник на изследвача е хаосът, който цари в отношенията между „великите сили“ — фолклора и литературата. Тези две думи стоят една до друга в заглавията на доста разработки, включително и наши, български, но очакваният порядък е все още много далеч. Още повече, че враждата между тях е маскирана зад редица други формирования, каквито са опозициите устност—писменост, вариантност—уникалност, колективност—индивидуалност и т. н.

Идеята, че разлика между разказ и приказка съществува само в плана на рецепцията, е доказуема при едно много важно условие — а именно, че законите на фолклорната и на литературната комуникация са съвсем различни и в известен смисъл взаимнопротивоположни. Тези закони имат по няколко противостоящи си параграфа, два от които са много важни с оглед на разглеждания проблем:

1. Класическата фолклорна комуникация изисква безусловно отношение към текста.

2. Класическата литературна комуникация изисква условно отношение към текста.

Така или иначе, поставя се въпросът за фолклорното и литературното съзнание — един въпрос, който е толкова класически, че е вече спорен и трябва да му се отдели необходимото внимание. Удобно е да се започне с отрицанието му. Например Никола Георгиев определя фолклорното съзнание като „терминологична недомислица“ и твърди, че „преходът от фолклор към литература, за който така упорито се говори, никога не е ставал“¹. Точно обратното схващане ще защитава настоящата работа — този преход е ставал, става и сега, ще става и за в бъдеще. Идеята на Н. Георгиев спори с онези изследвачи, които не само признават наличието на такъв преход, но и го ситуират във времето, като твърдят, че у нас той е станал през XIX век. С христоматийните идеи на Боян Ничев се съгласява по принцип Ал. Панов, който говори за „нов тип художествено съзнание“ и обяснява невъзможността фолклорният дискурс да стане основа на литературния по следния начин: „Художественото развитие на деветнайсетия век у нас все още не е достигнало до онази точка, която организира рецепцията с помощта на условни роли. . . До края на века читателят и на публицистика, и на художествена литература е все още единен, вътрешно неразвоен на условно и реално равнище.“² Подобна концепция защитава Йорданка Холевич в своята книга „Проблеми на българската възрожденска култура“. Тя говори за „преодоляване на фолклорно-поетичното съзнание и създаване на нов тип образност, на нов тип поезика“, като свързва това с нарастване ролята на личността в колективния живот и с „развитието на личностното начало в областта на поетическото мислене“³. Редом с това авторката прави и една твърде важна констатация, стъпила на солиден фактологичен материал, а именно, че „писаното слово, книгата, вестникът и списанието имат форми на битуване, аналогични на тези на фолклорната творба. . . вярва им се абсолютно“⁴. С най-много материал работи Дочо Леков в книгата си „Писател—творба—възприемател през българското Възраждане“. Тази книга доказва не само съществуването на въпросния преход, не само, че за българската култура той става точно през деветнайсети век, но изследва и първите симптоми на този период — многобройни календари и песнопойки. Точно на техните страници започва дифузията между продуктите на двата типа култури, при което дори се фолклоризират авторските творби на Д. Чинтулов, П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев и т. н. Истинността, характеризираща фолклора, е постоянен и търсен съдружник на творбите на нашите възрожденци, затова те прибягват до предългите обяснителни подзаглавия, до въвеждането на разказвач и т. н. Д. Леков се опира не толкова на теоретични постановки, колкото на неоспорими факти от епохата на Българското възраждане, какво-

¹ Георгиев, Н. Писаха не само за да се знае. — Поетика и литературна история. С., 1990, с. 75.

² Панов, Ал. За двата модела в строежа на българския лирически дискурс. — Поетика и литературна история. С., 1990, 138—143.

³ Холевич, Й. Проблеми на българската възрожденска култура. С., 1986, с. 24.

⁴ Пак там, с. 56.

то е следното свидетелство на самия Л. Каравелов: „Трудно е да се убеди българинът в това, че песента, приказката или преданието не са верни. Той по-скоро ще се съгласи, че целият свят греша, но не само и неговите предци, които са го уверявали, че преданието е безпогрешно и свято.“⁵

Смешно е да се търси точната дата, на която този преход е станал⁶, но не са малко учените, които са се посветили на изследването му. За разлика от М. Бахтин, който рязко разграничава официалната от неофициалната култура, А. Гуревич изследва буферните зони между двете култури, за да докаже, че разлика има, но тя не е рязка, че има явления, в които двата типа мирно съжителстват. За него въпросът за разликата между фолклор и литература не съществува, явно такава разлика има. Неговият въпрос е дали тази граница е абсолютна и чрез книгата си той отговаря отрицателно⁷. Нужно е да се обърне внимание обаче, че липсата на рязка граница не означава липса на рязка разлика. Рязката разлика може да се установи при съпоставяне на идеалните модели, които реално не съществуват. Така наблюденията на Б. Богданов върху идеалната фолклорна и литературна ситуация, върху идеалния фолклорен и литературен текст водят до заключението, че „все пак тези мерки не биха могли да се прилагат ефикасно за анализ на реални фолклорни и литературни явления. В своята историческа конкретност тези явления зависят не направо от моделите, а от определена културна среда, която е значително по-конкретна и затова по-сложна от тях.“⁸ Важното в становището на учения е изместването на акцентите от идеалните модели върху средата, върху условията на тяхното реално битие.

Става ясно, че изясняването на отношението между приказка и разказ не може да мине без засягане на отношението фолклор—литература, което пък от своя страна не може без засягане на отношението между двата основни типа мислене — фолклорно-митологичното и дескриптивното (описателното) мислене. С този проблем са се сблъскали още първите изследвания по историческа и теоретична поетика през втората половина на миналия век. Така например Ал. Потебня говори за два типа мислене — митическо и поетическо⁹. В значителна степен той приема възгледа на М. Мюлер за митологията като „детска болест, която рано или късно трябва да се изживее от всеки здрав организъм“, че митологичният начин на мислене прилича на „език в състояние на самозабрава“¹⁰. Потебня твърди и друго, което в нашия случай е много важно: „Митологията е неизбежна, тя с необходимост, заключена в самия език. .. Митология има и сега, както във времето на Омир.“ И още, че „цялата история на философията от Талес до Хегел е непрекъсната борба с митологията“¹¹. В случая най-важният извод на Потебня е, че преходът между двата типа мислене е перманентен в границите на едно и също човешко съзнание. В мита образът и значението са също различни помежду си, има иносказателност на образа, но това не се осъзнава от субекта. „Когато човек създава мита, че слън-

⁵ Цит. по Лек о в, Д. Писател — творба — възприемател през българското Възраждане. С., 1988, с. 96.

⁶ В своята социокултурна история на художествения образ Г. Гачев изследва този преход в глобален мащаб и го ситуира на границата между XVIII и XIX век. Вж. Г а ч е в, Г. Панорама на световната литература. История на художествения образ. С., 1988, с. 130.

⁷ Г у р е в и ч, А. Проблеми на средновековната народна култура. С., 1985, 33—62.

⁸ Б о г д а н о в, Б. Между фолклора и литературата. — Поетика и литературна история. С., 1980, с. 15.

⁹ П о т е б н я, Ал. Теоретическая поэтика. М., 1990.

¹⁰ Пак там, с. 296.

¹¹ Тази последна идея на Ал. Потебня може да се намери много широко разгърната, но по принцип непроменена близо седемдесет години по-късно в работите на М. Елиаде. Вж. Э л и а д е, М. Космос и история. М., 1987.

цето е колело, небесният гръм — звук от колесница, то друго обяснение на тези явления — твърди Ал. Потebня — за него не съществуват.¹²

Тъкмо тези идеи, но и в по-голяма дълбочина разглеждат Ю. Лотман и Б. Успенский в христоматийната си разработка „Мит—Име—Култура“¹³. За разлика от Л. Витгенщайн, който в средата на нашия век твърди, че „назоваването все още не е ход в езиковата игра, така както поставянето на фигурата на шахматната дъска не е още ход в шахматната игра“¹⁴, то двамата учени смятат, че чрез назоваването на даден предмет или явление се осъществява фолклорно-митологичен комуникативен акт между субекта в разките на това мислене, от една страна, и реалната действителност, от друга страна. Една от най-ценните идеи в работата на Ю. Лотман и Б. Успенский е, че тъкмо такива комуникативни актове изпълват детското ежедневие до определена възраст. Което ще рече, че до определена възраст мисълта на детето оперира по законите на фолклорно-митологичното мислене. Многобройни експерименти с деца от различна възраст е провел например Жан Пиаже при своите изследвания върху генезиса на интелекта¹⁵. Той установява, че до 11—12-годишна възраст детето все още не е стъпило на територията на понятията, че то винаги мисли от някаква конкретна, непосредствена и егоцентрична точка. Неговите постановки се споделят в голяма степен от Л. Виготски, когато изследва прехода от конкретно към абстрактно мислене¹⁶. Това не означава в никакъв случай, че след дванадесетата си година всички хора започват да мислят дескриптивно. При определени условия този преход може въобще да не се осъществи. Друго е по-важно — човек задължително минава през „първите си седем години“, през неизбежната (по думите на Ал. Потebня) митология.

И тъй, след като поддържаната тук теза е, че съпоставката между приказка и разказ е съпоставка повече на типове мислене, отколкото на жанрове, то трябва да се постави всеки един от тях в контекста на собствената му система. Известно е, че почти всеки фолклорен текст пази в себе си митологичното начало. Безспорно е обаче и друго — различните видове песни и проза се намират на различно разстояние от свещените текстове на функционалните митове, т. е. от онези текстове, които изискват абсолютна вяра. В българската традиционна култура такива са например текстовете на коледните песни и благословии. Обредните песни като цяло са оня културен пласт, в който дремят български космогонични, теогонични и есхатологични митове. През последното десетилетие становището на българската фолклористика по този въпрос се изясни и в тези текстове тя вижда възможност за реконструкция на българската митологична представа за света, за „неговата гибел и съграждане“¹⁷. Няма спор, че например в песента „Юнак надвива младо змейче“¹⁸ е зашифриран един от българските варианти на основния индоевропейски мит за двубоя между културния герой и неговия противник — Змея на дълбините. Може да се каже, че това е не само един митологичен сюжет, а един истински митологичен текст — песента е коледна, тя може да се изпълнява през една-единствена нощ от годината, на определено място и на определен адресат. Същият сюжет представя приказката „Тримата братя и златната ябълка“¹⁹, която в представителния си вариант от „Българско народно творчество“, т. IX, е дву-

¹² Потebня, Ал. Цит. съч., с. 298.

¹³ Лотман, Ю., Б. Успенский и. Миф—Имя—Култура. — ТЗС, т. VI, Тарту, 1980.

¹⁴ Витгенщайн, Л. Избрани съчинения. С., 1988, с. 166.

¹⁵ Пиаже, Ж. Избранные психологические труды. М., 1969.

¹⁶ Виготский, Л. С. Собрание сочинений. Т. IV. М., 1984.

¹⁷ Иванов, Р., Т. Ив. Живков. Българските обреди. — Българска народна поезия и проза. Т. II. С., 1981, с. 425.

¹⁸ Българска народна поезия и проза. Т. II, с. 101.

¹⁹ Българско народно творчество. Т. IX.

ходова. Тя обаче може да се разказва навсякъде, по всяко време и на всекиго, не е закована в ситуация, осигуряваща „магическата сила на словото“, по думите на М. Арнаудов²⁰. Споменатата коледна песен трябва да се изпее от коледарите точно на Бъдни вечер в дома на станеника, на неговия неженен син. Но ако тя бъде изпята от старец по време на жътва и слушател бъде неговата баба, то параметрите на този текст в новата ситуация ще се доближат до тези на приказката. Според Клод Леви-Строс в рамките на фолклора един и същи текст може да бъде и мит, и приказка в зависимост от гравитационния потенциал на вярата²¹. Той обаче отрича генетичното родство между мита и приказката и ги обвързва с отношения на „допълнителност“, при което приказката запазва митологичните опозиции, но в по-малки мащаби²². Това становище е много интересно, защото води до логичния въпрос за съдбата на приказката след разпадането на митологичната система. Тук Леви-Строс отговаря уклончиво: „Изчезването на митовете нарушава равновесието и като спътник без планета приказката се стреми да се отскубне от орбита и да влезе в други сфери на притежание.“²³ Не става ясно обаче какви са тези други сфери и как тя се отскубва от орбитата на несъществуваща вече планета. Разбира се, големият учен не е мислил да отговаря на тези въпроси, те не са предмет на неговите занимания. Ако трябва да се остане в неговата стилистика, може да се каже, че всъщност нищо не се е променило — и планетата Земя, и спътникът ѝ Луна са си на мястото. Променили са се хората — преди земните жители са гледали Луната като божество, като сестра на Слънцето, а днес я гледат като небесно тяло, на което кацат космонавти. Иначе казано, променило се е само възприемащото съзнание.

Според Е. Мелетински основното различие между мита и приказката е по линията сакралност—несакралност и строга достоверност—нестрога достоверност, а „структурни различия може въобще да няма“²⁴. Още в „Поетика на мита“ той набелязва основните трансформационни степени при движението на мита към приказката: деритуализация и десакрализация, отслабване на строгата вяра в истинността на митическите събития, развитие на съзнателната измислица, загуба на етнографическа конкретност, замяна на митическите герои с обикновени хора, митическото време — с приказно-неопределеното, отслабване на етиологизма или пълното му изгубване, пренасяне на вниманието от колективните съдби на индивидуалните и от космическите на социалните²⁵. Още тук Е. Мелетински лансира идеята, че точно чрез приказката „повествователната литература“ се свързва с митологията (с. 277) — една идея, която е по-широко разгърната в книгата му „Увод в историческата поетика на епоса и романа“²⁶. С оглед на интересувания ни проблем ценно е твърдението на автора, че „в романа повествованието е в качеството на чисто художествена измислица, непретендиращо за историческа или митологическа достоверност. В този план фолклорният еквивалент на романа е приказката“²⁷. Така Е. Мелетински прави една крачка от мита и стига до приказката, после прави още една крачка от нея и стига до романа, за да разбере, че нещо е прескочил.

²⁰ Вж. предговора на М. Арнаудов към Българското народно творчество. Т. V.

²¹ Леви-Строс, К. Размышления над одной работой Владимира Проппа. — Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985, с. 21.

²² Пак там.

²³ Пак там.

²⁴ Мелетинский, Э. Поэтика мифа. М., 1976, с. 262.

²⁵ Пак там, с. 264.

²⁶ Мелетинский, Э. Введение в историческую поэтику епоса и романа. М., 1986, с. 277.

²⁷ Пак там, с. 124.

Прескоченото нещо са кратките повествователни жанрове и авторът е принуден да им потърси място, като се ограничава само с мястото на новелата. Тук идват допълнителни трудности от това, че трябва да се разгледат най-малко двата типа романи (в англ. *novelles*), които се свързват съответно с приказката и с новелата. В крайна сметка заключението на Е. Мелетински е, че „поскоро приказката, отколкото новелата може да се нарече пред- и микророман“²⁸. Съпоставката на романа поотделно с приказката и с новелата е изправила учения пред необходимостта да съпостави последните две една спрямо друга, за да разкрие основните им различия тъкмо в комуникативната ситуация: „Слушателите на приказката не чакат неочакваното и могат да слушат приказката многократно; новелата пък е съсредоточена върху изключителното и удивителното.“²⁹ В крайна сметка генезисът на новелата също е изведен от приказката. Мелетински изгражда доста стройна система на жанровата еволюция на романа, в която, въпреки признаването на малките повествователни жанрове за „миниатюрни праобрази“ на големите³⁰, разказът не е намерил своето място. По този въпрос авторът препоръчва американските изследвания, които в областта на разказа са по-сериозни.

Има твърдения, че разказът е пътят, по който Америка станала интеллигентна³¹. Тази афористична версия може и да е спорна, но факт е, че жанрът е силно развит, а с това са напреднали и изследванията. В края на миналия и в началото на нашия век те имат повече нормативен характер—препоръчват как да се пишат разкази. Впрочем много от по-късните изследвания, включително и съвременни, имат такъв характер. Това е довело до интересната ситуация, в която американският разказвач се е чувствал несвободен, ограничен от литературната конвенция³². През 1901 г. Брандър Метюз стига до извода, че истинският разказ въпреки жанровото си наименование (*short story* — къса история) е нещо повече от една история, разказана накъсо. Това, което според него най-вече различава разказа от романа, е единството на впечатлението. Авторът твърди, че много често разказът изпълва трите единства на френската класическа драма — единство на място, време и действие. Това негово мнение се споделя и от някои разказвачи³³.

През 1909 г. Дж. Б. Есенуейн твърди, че истинският разказ е маркиран със седем характеристики:

1. Единствена доминираща случка.
2. Единствен доминиращ характер.
3. Въображение.
4. Сюжет.
5. Напрегнатост.
6. Организираност.
7. Единство на впечатлението³⁴.

През 1917 г. Хърбърт Къри вече се оплаква, че всъщност историята на литературата не е нищо друго освен история на упадъка на жанровете, които преминавали от ръцете на майсторите в ръцете на сервилни имитатори, ползващи готови рецепти, но без вдъхновение³⁵.

²⁸ Мелетински Е. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986, с. 172.

²⁹ Пак там, с. 274.

³⁰ Пак там.

³¹ *Storytellers and their art*. N. Y., 1963, p. 12.

³² *C a n b y*, H. *Free fiction*. — *What is the short story?* N. Y., 1961.

³³ *Storytellers and their art*. N. Y., 1963, p. 15.

³⁴ *E s e n w e i n*, J. B. *Writing the short story*. — *What is...*, p. 56.

³⁵ Пак там, с. 70.

По-новите търсения са насочени в две основни посоки — едни изследвачи търсят корените на разказа в исторически план, а други се занимават с неговата граматика.

Първите отнасят началото на разказа към третото и четвъртото хилядолетие преди новата ера и го свързват с египетското словесно изкуство³⁶ (Юджий Кюрънт, Уолтър Петрик, Ян Рейд). За родител на разказа се приемат и някои от старозаветните писания, каквито са Книгата на Рут, Книгата на Йона, Книгата на Йов и т. н. Тези възгледи се споделят от повечето изследвачи. Всички са единодушни обаче, че истинският разказ е роден през деветнайсети век. Точно тук се пресичат търсаческите линии на „граматичните“, на „историците“ и на самите разказвачи. „Разказът трябва да бъде написан без нито една излишна дума“ — казват едните. „Но това е вестникарско изискване“ — отвърщат другите. „Чудесно“ — казват третите и заливат с разкази страниците на вестниците и списанията. Така от гражданския брак между литературата и вестника се ражда съвременният разказ. И понеже журналистиката има по-строги закони от художествената проза (free fiction), американският разказ става също по-конвенционален³⁷.

През 1982 година Джерал Принс издава своята „Наратология“, в която е събрал и систематизирал своите идеи от предишните разработки, включително и от „Граматика на разказите“. Това е наистина една стройна наука за разказването, в която са разиграни принципните повествователни ситуации и основните им структурни закони. Според него наративността е „представяне най-малко на две реални или измислени случки или ситуации в последователно време, като всяка една предопределя или влече след себе си другата“³⁸. Това е един по-строг вариант на формулата на Ал. Толстой „запета плюс но“, за която двете случки са необходими и достатъчни. Определението на Д. Принс отива отвъд аритметичната сума от случки, която, реално погледната, може да се открие и във всяка приказка. Дефинитивно тук е поставено водоразделното изискване за причинно-следствената връзка, която стои като бариера пред приказката. Това нехайство на приказката към каузалността на отделните повествователни елементи навярно е накарало Клод Леви-Строс, четейки Вл. Пропп, да си зададе въпроса, дали в двуходовата приказка не живеят всъщност две едноходови приказки³⁹. Тук обаче веднага възниква едно старо неудобство — условието за причинно-следствена връзка отделя не само приказката от разказа, а въобще фолклора от литературата.

За жалост нито в „Граматика на разказите“ на Дж. Принс, нито в „Граматика на разказа“ на Цв. Тодоров е дефиниран наборът от структурни белези, по които би могъл да се идентифицира разказът. В своята книга „Разказът“ Ян Рейд, както впрочем и редица други изследвачи, обстойно си служи с примери от новелите, включени в „Декамерон“, което събужда известни недоумения. Във всеки случай той обособява три съществени белега на разказа. На първо място това е дефинирано още в средата на миналия век от Алън Едгар. По единство на впечатлението (unity of impression). Другите два се отнасят до структурата на разказа — задължителен кризисен момент (moment of crisis) и симетричност на построението. Тук той се доближава до триадата на Цветан Тодоров — равновесие—неустойчивост—второ равновесие⁴⁰. Но не са ли това проекции на митологическата триада порядък—хаос—порядък, която може да се открие във всяка вълшебна приказка: в градината се ражда златна ябълка

³⁶ Curgent, G., W. Patrick. Short story of the Western World, Glenview, 1969, p. 16.

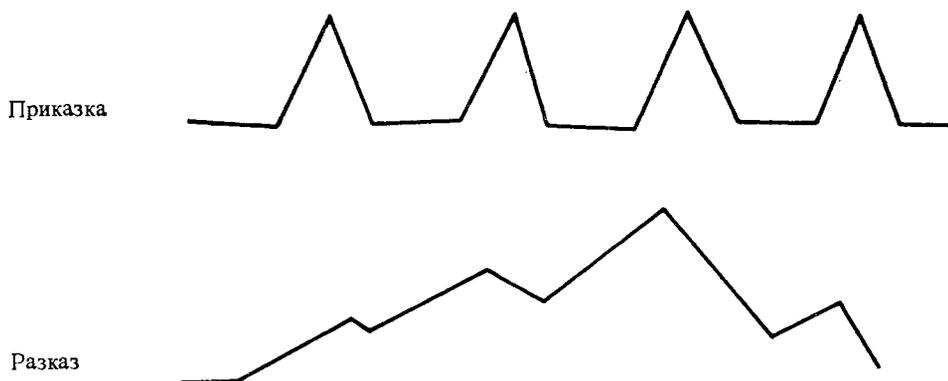
³⁷ Canby, H. Free fiction, p. 66.

³⁸ Prince, G. Naratology. Berlin, 1982, p. 3.

³⁹ Леви-Строс, К. Цит. съч., с. 16.

⁴⁰ Тодоров, Цв. Постига на прозата. С., 1985, с. 61.

(порядък); ламята я открадва (нарушаване на порядъка, хаос); момъкът убива ламята (възстановяване на порядъка). Следователно приказката „Тримата братя и златната ябълка“ не изпълнява изискванията на Рейд само защото е двуходова и нарушава единството на впечатлението. Но ако тази приказка свършеше, преди юнакът да падне на черния овен, то тя би ли могла да бъде разказ? На този въпрос Джон Гарднър и Ленис Дълъп биха отговорили веднага отрицателно. В тяхната книга „Форми на повествованието“⁴¹ те се опитват да съпоставят приказката и разказа, като представят следните твърде интересни графики:



За жалост те правят това графично оразличаване само за емоционалния ефект от ритъма в приказката и в разказа. Зад тези графики обаче биха могли да застанат и някои композиционни особености, като например наличието и липсата на причинно-следствена връзка между отделните сегменти на цялото. Това графично съпоставяне има един-единствен недостатък — зад графиката на разказа би могъл да застане и романът, повестта също. Или, иначе казано, двете графики дистанцират разказа от приказката, но не го оразличават от литературните му сродници, като представят по-скоро съотношението фолклор—литература.

Изводът, който може да се направи дотук, е, че по линия на събитийната структура не би могло да се прокара разлика между приказката и разказа. Тя трябва да се търси другаде.

Някои от характеристиките на приказното повествование, разгледани от Любомира Парпулова, са установени тъкмо в съпоставка с литературата⁴². Една от най-важните черти на приказката е липсата на каквото и да е психологизъм. Тази липса обаче е следствие. Тя е не само естествена, но и задължителна за фолклорния тип комуникация. За да е напълно обективен, за да звучи приказният текст убедително и истинно, разказвачът няма право да се намесва в художествената му конструкция. В този смисъл той е принуден да поддържа отколешната единственост и непроменливост на гледната точка — това е един от неписаните параграфи на конвенцията. В разказа нещата стоят съвсем иначе. Освободен от каквито и да са договори с читателя, разказвачът може да под-

⁴¹ Gardner, J., L. Dunlap. The forms of fiction, p. 35.

⁴² Парпулова, Л. Българските вълшебни приказки. С., 1978.

несе всякак избраните вече две (но не по-малко) случки, стига това да не отслаби читателския интерес. Най-сериозното оръжие на писателя в случая става свободата на гледната точка. За разлика от слушателя на приказката, който знае какво ще му бъде разказано (детето може да слуша една и съща приказка десет пъти с все по-голямо удоволствие!), читателят на разказа очаква да бъде изненадан и ако писателят е решил да му опише един куб, който е добре известен на читателя, то той може да предизвика интереса му, като го опише отвътре.

Въпросът за гледната точка е често интерпретиран в литературознанието. Джон Гарднър и Ленис Дъйлъп различават четири основни гледни точки:

1. Първолична (first person).
2. Третолична всезнаеща (third person omniscient).
3. Третолична ограничена (third person limited).
4. Третолична обективна (third person objective).

На повествователната гледна точка Борис Успенски посвещава цяла монография — „Поетика на композицията“⁴³, която веднага е преведена на английски език и става една от „световните“ книги. В нея авторът разглежда в множество аспекти гледната точка — в плана на оценката, в плана на пространствено-времевите отношения, в плана на психологията. Тази книга доказва, че именно гледната точка е онзи композиционен елемент, чието анализиране може да установи най-точно границите между начините за разказване на един или друг автор. Според Успенски гледната точка при майсторите е най-често сложна, но винаги разложима в отделните си планове.

Джералд Принс предлага тричленна класификация на видовете гледни точки:

1. Неограничена (unrestricted) — когато разказвачът знае повече от героите си.
2. Вътрешна (internal) — когато разказвачът знае и говори само това, което героите знаят и говорят.
3. Външна (external) — разказвачът може да опише физиката или действията на даден герой, но не знае чувствата и мислите му⁴⁴.

Тази последната гледна точка е единствената, от която разказвачът във фолклора проследява героите на приказките — вълшебни, битови или за животни.

Изборът на гледната точка предопределя начина на времевата организация на разказа, при това в тясна връзка със събитията. Времето на събитията е едно, а времето между събитията — съвсем друго. Изборът на гледната точка определя съотношението между тях. Тези времена са наричани по различен начин — непосредствено събитийно време и промеждутъчно събитийно време (Д. Н. Мердиш), време на непосредствено действие и фоново време (А. Г. Богданова) и т. н. Както и да бъдат наречени, става ясно, че съотношението им в разказа е съвсем свободно и зависи единствено от избраната гледна точка. Нещо, което в приказката е изключено. Фоново време там е недопустимо, защото веднага би спаднал събитийният градус и приказката би влязла в противоречие със своята същност. И още едно важно следствие — ретроспекцията, която разказвачите толкова често използват в своите произведения, в истинската приказка е невъзможна. Всичко това е следствие от свободата на разказовата гледна точка в плана на време-пространствените отношения.

И тъй към направения вече извод, че между събитийните структури на приказката и на разказа принципна разлика няма, може да се прибави още един,

⁴³ Успенски, Б. Поетика композиции. М., 1970.

⁴⁴ Prince, G. *Naratology*. Berlin, 1982, p. 52.

нов — разлика между приказката и разказа се явява в повествователната структура. В отличие от приказката в разказа има свобода на гледната точка и съответстващото свободно композиране на времевите пластове.

В новия извод живее един от основните белези на разказа — неговата неконвенционалност. Но това е всеобща черта на литературните творби в съпоставка с фолклорните. Така теоретичните усилия да се оразличат индивидуално двата жанра стават все по-сизифовски. Явно е много трудно да се намерят диференциални признаци, които да ги оразличат и които да не са измежду глобалните различия между фолклор и литература.

В такъв случай се налага смяна на методологията — вместо да се отдалечат двата обекта на съпоставяне, нека се приближат към дифузната зона между фолклора и литературата. Тук, на самата граница, живее баснята. Едва ли има по-междинен жанр от нея. Баснята привлича вниманието върху себе си не само защото е на самия праг на литературата, а и защото е новото реално битие на най-старите народни приказки — приказките за животни. Същността на баснята е алегорията. При всички жанрови трансформации вътре в баснята алегорията остава неизменният ѝ конструктивен белег. Едва ли обаче ще се намери някой след Г. Лесинг и Ал. Потобня, който да твърди, че алегорията, иносказанието са заложени в текста на творбата. Баснята се сдобива с алегорично звучене едва след като се обвърже с някакво действително явление на основата на по-близко или по-далечно сходство. Следователно баснята е произведение, което подлага на съмнение самия текст и му прибавя нов, втори текст, благодарение на който първият съществува и вследствие на който тя може да промени дори своята идея. Текстът на една и съща басня, свързан с различни реални (най-често социални) явления или с различни епохи, може да осигури различни окончателни значения. За да може баснята да се реализира в пълна мяра, възприемащото я съзнание трябва да подходи към нея задължително условно, трябва да я различава. Следователно за класическото фолклорно съзнание баснята е невъзможна. Образно казано, за същото това съзнание тя би могла да бъде учителят по литература. Може би затова през Възраждането басните стават толкова популярни.

Всеки човек, който поне малко познава природата, знае, че вълкът като животно е много по-хитър от лисицата и затова много по-трудно се убива. Следователно представата за вълка като глупак няма никакви реални „исторически корени“ и съвременният прочит на мотива „Болен здрав носи“ не е нищо друго освен басенен прочит на една приказка с архаично съдържание. Дали съдържанието ще бъде обвързано с тотемно или с някакво друго начало от митологията, е вече работа на фолклористиката. В случая ни интересува фактът, че това е класически пример за разрушеното фолклорно битие на приказката и неговото олитературяване. Но не тотално. Тази приказка би могла да бъде истинска басня, ако зад вълка се визира глупакът, а зад лисицата — хитрецът. Тя би си останала обаче приказка, ако зад единия герой стои представата за глупавия вълк, а зад другия — представата за хитрата лисица. В първия случай читателят възприема този текст като литература, а във втория слушателят (за по-голяма достоверност нека това да е детето, което не знае още да чете) го възприема като истина.

Всъщност в такава ситуация могат да попаднат и много литературни текстове. Вече беше спомената творбата на Ангел Каралийчев „Майчина сълза“, която по-голямата част от изследвачите определят като приказка, но не са малко и тези, назоваващи я едновременно и приказка, и разказ. Самата творба е много лирична, дори по пътя на структурния анализ би могло да се докаже, че тя е по-скоро стихотворение (!). Истината е, че в „Майчина сълза“ няма нищо приказно. За малкия читател „Майчина сълза“ е приказка, защото я въз-

приема безусловно. За едно дете на 14—15 години същата творба е вече разказ, защото я възприема като литературно, съчинено произведение, което има своя автор, с всички произлизащи от това условности.

По подобен начин стоят нещата с Андерсеновото „Грозно патенце“, с „Кристалният Джакомо“ на Джани Родари и т. н. Много интересно явление в родната ни литература са фантастичните творби на Светослав Минков и Константин Константинов. Има ли логика, според която произведението на Св. Минков „Месечко“ да бъде определено като приказка, а „Полунощна история“ — като разказ? Между диaboличната „Полунощна история“ на Св. Минков и „Когато децата заспят“ на К. Константинов разликата е само в това, че единият разказ излиза в книжка за деца, а другият — за възрастни. Във всички тези творби разликата между вълшебното, гротескното и фантастичното е заличена. Тяхното присъствие е осезателно в литературата за деца и юноши тъкмо през двайсетте и трийсетте години, когато разказът се отделя от приказката като самостоятелен жанр и с това уплътнява картината на борещата се за самостоятелност детска литература.

Тези произведения създават известни трудности за жанровата диференциация между приказката и разказа от гледна точка на теорията на разказа. Но не и от гледна точка на възприемателя. В особена степен това се отнася за малкия възприемател, който е все още слушател. За него среднощният танц на куклите в разказа на К. Константинов или приключенията на молива Месечко у Св. Минков няма да бъдат нищо друго освен приказка, защото ще вярва безрезервно на чутото. Нека само в скоби бъде отбелязано, че тъкмо през двайсетте години започва едно особено, стойностно обръщане на жанровото наименование „приказка“ и то се употребява, за да се предизвика у читателя предварителна готовност за условно отношение към текста („Приказка за стълбата“ на Хр. Смирненски, „Приказка“ на Ат. Далчев и т. н.).

И тъй проблемът за разликата между приказка и разказ е повече въпрос на тип възприемане и мислене, отколкото въпрос на жанра. Между тях могат да легнат всички принципни различия между фолклора и литературата, които водят до структурни различия в повествованието (освободената гледна точка на разказа, свободата в организацията на време-пространствените взаимоотношения, причинно-следствената връзка, като резултат — възможността за психологизиране в разказа и т. н.). Но когато един такъв разказов текст, какъвто е текстът на „Майчина сълза“, взаимодейства със съзнанието на едно дете, което му вярва безрезервно, то това е текст на приказка. Ако детето е примерно на 14 години (според Ж. Пиаже и Л. Виготски граничната възраст е 11—12 години) и изследва идеята на автора, изразните средства и т. н., то за него този текст е вече текст на разказ. Мисленето на малкото дете е типично фолклорно-митологично, а на голямото — описателно, дескриптивно. И ако трябва да се определи все пак някакво понятие като терминологична недомислица, то понятието „литературна приказка“ е далеч по-достойно от „Фолклорно съзнание“.