

ПАРОДИЙНОТО И ИГРАТА СЪС СТРАХА В ДЕТСКАТА РЕЦЕПЦИЯ НА ПРИКАЗКАТА

МЛАДЕН ЕНЧЕВ

Детското отношение към художествената творба има, както знаем, своя специфика. Не е тайна, че от възможностите на един фолклорен или литературен текст да провокира у своя възприемател състояние на напрегнато очакване до голяма степен зависят и равнището на детския интерес, и степента на детските предпочитания спрямо него. «Изкуството в нашето/на възрастните/ схващане, както твърди Ш. Бюлер, съществува за детето само като изключение. «Добра» за него е тази история, която му доставя удоволствие или го трогва. Оценката за нея произтича от афекта и чувството, и от тях зависи и отношението на детето към богатството на случките.»(1) Колкото дълбоко и важно да е идейното съдържание на едно произведение, колкото и високо художествен да е неговият стил, колкото и оригинален да е сюжетът му, то би останало чуждо на детската читателска публика, ако не носи в себе си стихията на съспенса.

Играта със страха е не само една от формите на играта изобщо, но и едно от равнищата, на които се изявява съспенсът в приказното повествование. Някога покорявала далеч по-широка аудитория, днес тази игра е актуална като че ли единствено в детското рецептивно съзнание, където възпътените в приказката страхове са намерили последно убежище от тоталното настъпление на позитивния рационализъм.

Предразположеността на детето към въздействието на страха се обуславя от неговите възрастови психосоматични особености. Малкият жизнен опит, недостатъчните познания, съзнанието за физическа слабост аргументират присъствието му в емоционалния живот на детето. До определена възраст той несъмнено е едно от най-силните инфантилни чувства, но противно на емпиричната педология функциите му в детското съзнание не бива да се оценяват само негативно. Още Стенли Хол отбелязва, че «прекалено щастливото, безгрижно, непознаващо страховете детство е голямо нещастие», тъй като за малките страхът е жизнено необходим и то не само като средство за самосъхранение и поведенчески коректив, но и поради факта, че «в него са заложени корените на много от по-силните интелектуални интереси»(2).

Всъщност дори неприятните усещания, с които е свързано това чувство, не бива да се абсолютизират — овладяването на техния източник или освобождаването от него се съпровождат от изключително удоволствие. Неслучайно, описвайки механизмите, управляващи детската забава, Р. Кайоа посочва сред многото варианти и «черпенето на удоволствие от възбуждането и изпитването на страх»(3), а П. Фрес твърди, че организиращият принцип на много детски игри «се състои в това да се създаде умерено напрегната ситуация, пораждаща като правило чувството на лек страх; когато той се преодолее, това пре-

дизвиква приятно емоционално разговарване»(4). Същият принцип е залегнал в основата и на някои от жанровете на детския фолклор, на първо място в т.н. «страшни истории» (страшилки, плашенки), които по същество не са нищо друго освен вербален вариант на любимата детска игра със страшното. Фактът, че страшните истории се класифицират като жанр на действително детския фолклор (този, който не само е предназначен за деца, но е и създаден от самите тях), ясно свидетелства, че той не възниква произволно или пък педагогически спуснат свише, а се ражда от неосъзнатата необходимост по удовлетворяване на някакви сериозни и неотменни духовни потребности на детето, които най-общо трябва да се свързват с процеса на формиране и утвърждаване на неговата личност.

Аналогични потребности задоволява и играта със страха, осъществявана в детската рецепция на приказката, чийто текст също не е без възможности в провокирането на страхови емоции у възприемател. Според Г. И. Мамонтова именно приказките представляват един от «изходните жанрове за формиране на жанра на страшилките»(5). Това една ли звучи изненадващо дори и за неинкушето от проблема съзнание, след като за никого не е тайна, че «във вълшебно-приказния свят нерядко се рисуват страшни, просто зловещи картини»(6), които съвсем естествено предизвикват у адекватния си реципиент съответните емоционални рефлексии. Съвсем естествено, защото ако за възрастния приказният свят е недействителен, за детето той «може да бъде мярка за действителност.»(7) Но дори и да предположим, че той не се възприема точно така, интериоризираните в него персонажи и събития попадат под знака на формулирания от Виготски закон за емоционалната реалност на въображението, според който «всяко построение на фантазията влияе обратно върху нашите чувства и даже ако това построение не съответства само по себе си на действителността, то все пак предизвиканото от него чувство е действително, реално преживяно и завладяващо човека чувство»(8). Поради това и страхът от въображаемите, изградени в процеса на общуване с приказката образи на персонажи и ситуации в съзнанието на детето фигурира като напълно действителен и точно тази негова особеност позволява функционалното му обвързване в текста, от една страна, с преследващите хедонистичен компенсаторен ефект читателски (слушателски) стремежи, от друга, с методите на простионародната педагогика.

Търсенето на реалните причини за откритата ориентация на вълшебната приказка към страхово въздействие върху възприемащия субект логично отвежда към нейния генезис. Освен като езотеричен аргумент на ритуалния ѝ субстрат — инициацията, сама по себе си предоставяща достатъчно материал за несъзнателно художествена реализация на житейски страшното,(9) страхът мотивира и социалната прагматика на един друг възможен прототип на приказния текст — първобитните разкази за зли духове, людоеди и т.н., с които, според Мелетински, майките плашели децата си (10). Историческите корени на жанра дават основания да се предположи, че страхът в приказката никога не е съществувал неконтролирано и самоцелно, че още в зората на човешката култура той е бил обуздан и натоварен с определени, макар и груби, но съзнателни педагогически функции.

Абсолютизацията на мнението, че в началото, разбираемо както във филогенетичен, така и в онтогенетичен план, страшната приказка е подчинена единствено на утилитарния стремеж да се държат непосветените (децата) в послу-

шание твърде лесно би приватизирала представата за функциите на страха в приказното повествование. В действителност те са много по-сериозни и важни и се отнасят до цялостния психичен живот на детето, защото именно него, по силата на специфичната си естетическа рецепция, то проектира върху персонажите, ситуацияите и конфликтите от моделирания в приказката свят. Колкото и парадоксално да изглежда, страшните приказки са едно от най-сигурните средства за овладяване на детските страхове. Точно те назовават и овеществяват онзи неясен, безименен страх, който изконно живее в детската душа и черпи допълнителна сила именно от факта, че е неясен, аморфен и несъзнателен. Приказката с нейните «страшни фигури — вещици, дяволи, великани, разбойници, според Л. Ръорих, съвсем определено назовава детските проблеми. Много деца, пише той, имат дифузни страхове и тези страхове могат да се персонализируют в приказни образи. Приказката предлага психична възможност за победа над страха. Това чисто и просто потвърждава, че ако приказките се пропуснат от педагогиката, детето само ще ги намери.»(11)

Върху детската потребност от приказно-страшното акцентират вниманието си и Ж. Билц, и Бр. Бетелхайм, и В. Жукровски, а думите на последния, че «съвременната психиатрия ни дава не само разрешение за тази литература, но ни дарява и благословията си»(12), са доказателство и за позитивната професионална оценка на психотерапевтичните достойнства на страшното в приказната творба.

Въпреки важността на този проблем обаче, интересът на настоящата работа не е фокусиран пряко върху него, а върху хедонистичните аспекти в рецепцията на художествено страшното, върху играта със страха и последиците ѝ от съзнанието на детето.

Играта със страха в детската рецепция на вълшебната народна приказка е предопределена от «художествената» структура на жанра. Според Пропп, всяка приказка може да се представи от тридесет и една функции и не повече от седем персонажа, факт, открояващ достатъчно ясно нейната стереотипност. В този контекст дори приказката, която се чете (разказва) за пръв път, се оказва относително позната и възприемателят в най-общи линии предварително знае развитието на нейния сюжет. Така напрежението от очакването какво ще стане и от изненадата се заменя от играта «дали ще стане това, което очаквам», а в нея рецепиентът участва уведомен и подготвен за атаките на страха, приемани колкото сериозно, толкова и със съзнанието, че са част от играта. Това е и една от причините, които правят тревогата, сковаващият и безнадежден ужас несъвместими и в най-страшната приказка.

Страховитото напрежение в приказното повествование има своята задължителна горна граница, която то никога не нарушава, тъй като в самия текст на вълшебната приказка е кодирана могъща система за емоционално противодействие, която функционира паралелно с пораждащите я импулси. Тази система няма за цел тоталното унищожение на страха, а само неговото овладяване и регулиране. Именно тя позволява, нещо повече, обуславя играта със страха в детската рецепция на приказката, защото тази игра се състои, ни повече, ни по-малко, в диалога, в спора, в противоборството на страха с неговите ограничители в текста и контекста на конкретната творба.

Действителното съществуване на подобна емоционално детерминирана опозиция в приказката има своето обяснение в познатия, изведен до статута на

закономерност, принцип на баланса, постулиращ правилното, че всички елементи на вълшебно-приказната структура задължително се намират или се стремят към състояние на равновесие. Изследвайки този баланс на различни повествователни равнища, авторите на статията «Проблеми на структурното описание на вълшебната приказка» достигат до извода, че «има основания да се предполага, че тази закономерност има много по-дълбоко вътрешно обосноваване и може да се разглежда като една от проявите на общ организиращ принцип, стоящ в известен смисъл над сюжетния инвариант на приказката, над нейната динамична структура, въобще над статичната картина на приказния свят»(13). Но тогава, привеждайки страховия и противострахов потенциал на приказния текст в съответствие с универсалното изискване за равновесие, въпросната закономерност определя и равновесието на емоционалните прояви в рецепцията на този текст. Следователно и раждащият играта със страха баланс на напрежението в приказката не е случаен, а е аспект на общия приказен баланс, негова реализация на емоционално равнище.

Възможностите, които приказната творба притежава, за да се противопостави на имплицирания в собствения ѝ текст страх, са твърде богати и разнообразни. Във фолклора например те произтичат от самия характер на неговото разпространение. Присъщата на този тип култура контактна комуникация, която представя и съвременните рецептивни взаимоотношения на най-малките с приказката, сама по себе си ограничава безконтролната реализация на страха. Живата връзка между разказвач и слушател поддържа у последния будно усещането за причастие му към определена общност, подчертавайки нейната непосредствена реалност, спасяваща от предразполагащото към боязън безпокойство на самотата. Фактът, че разказвачът на приказки в патриархалната община, а и в съвременното семейство, по правило е възрастен, обикновено родител или близък на детето, предварително намалява степента на страха, провокиран от поднесената текст. Звуковите и тактилни възприятия, които малкият слушател получава от възрастния в процеса на разказване са сигналите, носещи му сигурност и спокойствие, идващи от вратата в могъществото на големите.

Загубата на непосредствения контакт между адресант и адресат на приказната творба авторизираните и литературни форми на жанра се стремят да компенсират с открито представената или имплицираната фигура на разказвача, изместена от контекста на разказването вътре в самия текст. В тези жанрове посоченият похват е особено ефективен, защото те са насочени преди всичко към децата, които възприемат всеки сюжетен текст под знака на идентификацията си с някой от неговите персонажи. Отъждествявайки се с героя на приказката, те мислено влизат в нейното пространство, където, освен грижите на традиционно добронамерени помощници, чувстват и успокоителното присъствие на пренесения в текста разказвач. Паралелно с това постигнатата идентификация сама по себе си се явява мощно оръжие срещу амбициите на страха. Известно е, че тя по принцип притежава важна психотерапевтична функция, но когато детето се отъждествява с неприкосновения и безсмъртен приказен герой, нейните възможности да защити съзнанието на възприемащия от крайните пристъпи на уплахата са особено функционални.

Характерният за вълшебната приказка устойчив, хармоничен и хуманен модел на света е един от най-убедителните контрааргументи на заложения в

нея страх. Защото в един свят, в който човекът е център на мирозданието, и над който като всемогъщи сили властват доброто и справедливостта, истински страх не може да съществува. В този смисъл се налага да допълним и онези психоаналитични изследвания върху приказката, които приемат, че назоваването и въплъщаването на детския «номинозен» страх в приказни образи е най-важната функция на жанра в процеса на хармонизиране на детските емоции. Според нас не по-малко важно от именуването на подсъзнателните «дифузни» детски страхове е самото им ситуиране в приказката, където, веднъж получили свой образ, те стават контролирани и управлявани от справедливите, човечни и мъдри закони, изграждащи нейния свят.

Хуманната организация на приказния космос се подчертава и от задължителния за жанра щастлив финал, който не само удовлетворява компенсаторните потребности на възприемателя, но му предоставя възможности и за емоционално разтоварване. За детето, по думите на Л. Ръорих, приказката е едно невъобразимо възбудително. «Омагьосвания, великани, чудовища оставят у него изключително въздействие, тъй като срещите със свръхестествените и демонични същества са за детето действителни срещи и страхът от приказката то изживява така силно, както и щастливия ѝ край. Поради това приказният хепиенд е задължителна необходимост, в буквален смисъл един обрат на злощастията»(14). Този краен, катарзисен ефект, присъстващ в рецептивния потенциал на вълшебната приказка, е особено значим в контекста на играта със страха, защото и тя, както всяка друга игра, се стреми не само към създаване на напрежение, но и към освобождаване от него(15). Заедно с това, отделен от конкретния текст и изнесен в рецептивната памет на читателя като жанров белег на приказката, щастливият край изпълнява и още една роля — съзнанието на иманентния характер на връзката му с дадения жанр задочно се противопоставя на всички фабулни елементи, способни да предизвикат страх при срещата с приказното повествование, свеждайки тяхното въздействие до равнището на онова оптимално емоционално напрежение, което е присъщо на играта.

Редицата от структурни елементи, противодействащи на страшното, въплътено в приказния текст, и балансиращи въздействието му в хода на рецептивния акт може да бъде продължена с внушаващите безопасност аспекти на приказното пространство и време; с осъзнатата обреченост на антагониста в единборството му с героя (първият почти винаги знае и открито споделя, че именно героят е противникът, който ще му донесе смърт); с предварителната информация за изхода на тяхната битка, поднесена чрез предхождащото я премерване на силите в ядене и пиене и пр.

В тази редица определено и немаловажно място заема и пародийното.*

Пародирането е един от най-ранните и най-популярни способи за ограничаване и преодоляване на страха в емоционалния живот на човек. Още в примитивните ритуали пародията е устойчиво закрепена към злите сили, към свързаните със смъртта, враждебно настроени спрямо хората персонажи. Както е известно, в началото техният пародийен статут се е определял единствено от хтоничната им същност и естествената в такъв случай тотална обърнатост по от-

* Тук и по-нататък терминът «пародийно», както и термините «пародия» и «пародийност», се използват със съдържанието, дадено им от Симеон Янев в книгата му «Пародийното в литературата». С., 1989.

ношение на обичайната норма. Вероятно това осезаемо отклонение от нормата е дало и първоначалния импулс в развитието на комичните аспекти в образите на пародийните персонажи и е съдействало за по-късното им съзнателно смехово снижение в словесните фолклорни текстове или пък в амбивалентната стихия на празника. (Да си спомним теорията на Грос за смеха като ефект на сблъсък с отклонението от нормата.)

Това, че страхът, в отличие от други сродни психически състояния, винаги е свързан с даден обект, обяснява някои страни от предпочитанията на пародийното към персонажната система на приказката. Генетично ориентирано към обекта, който предизвиква най-силен страх — антагониста, то дискретно подковава неговия митичен авторитет, освобождавайки го от зловещите му черти, посредством забавата и смеха. В класическата вълшебна приказка тази тенденция присъства наистина все още в слаба, зачатъчна и неразвита форма (16), но в по-късните пародийни версии на жанра, чиито традиционни персонажи са глуповатият дявол и силният, но простоват и лековерен великан, тя е затвърдена и изведена до положението на оминиращ елемент на приказната поетика (17).

Генерирана от принципите на митологичното съзнание и съзвучна със спецификата на фолклора, въпросната тенденция към смехово снижаване на отрицателните персонажи в приказката всъщност получава своята пълноценна и цялостна реализация в друга културна система. Литературата е тази художествена сфера, която еманципира приказния текст от неговите задължения към фолклорните естетически норми, предоставяйки му почти неограничена свобода на отношение (в това число и пародийно) спрямо всичко в предшестващите го образци на жанра, а присъщата за литературните му форми конкретна ориентация към аудиторията на децата обуславя естествените изисквания за допълнително игрово «евфемизиране» на вписания в него страх. Особено успешно тази цел се постига с помощта на пародията и пародийността — едни от най-обикнатите начини за игра със страха в културното битие на детето.

В литературната приказка за деца пародията на антагониста заема водещо място в цялостната система от противопоставящи се на страха сигнали. Утвърждаването му в тази функция е естествен компенсаторен резултат от загубата на противостраховия ефект на контактната комуникация, характеризирал фолклорната рецепция на приказката. Неслучайно К. В. Чистов посочва, че при преминаване на текста от един тип комуникация към друг загубите произтичат преди всичко в емоционалната, а не в семантичната сфера (18). Ето защо, за да съхрани задължителния за жанра емоционален баланс, приказката е принудена да осигури други, възстановяващи загубата средства за противодействие на страха и в качеството си на такова особено ефективно се оказва пародийното.

Така в приказната повест на А. Каралийчев «Ането», например, циганинът Къдрьо е представен като забележим пародийен вариант на зловещите персонажи от вълшебните приказки, пазещи спомена за суеверните страхове на далечните си прадеди. Предназначена за деца, повестта застава антагониста от фолклорните текстове смирено да отстъпи злодейските си прерогативи на далеч по-близкия до детското ежедневие, а и не чак толкова страшен циганин, чийто образ освен това е изграден в подчертано пародийен план, постигнат посредством сюжетното разгръщане на веригата полуустойчиви битово-разговорни

словосъчетания «черен като циганин», «лъже като циганин», «ще те вземе циганинът», «циганинът ще те сложи в торбата» и пр. Макар и в редуциран вид, Къдрьо запазва основните черти на фолклорните си предшественици, условие, без което пародията му като персонаж на приказката би било немислимо. Подчинявайки се на схемата от инвариантни белези, присъщи на антагониста от вълшебната приказка, героят на Каралийчев не крие, а демонстрира отнесеността си към чуждото пространство. Освен открито заявените черти на чужденеца-циганин, черен (прочетено във фолклорен контекст), идва откън, подвижен — аргумент за неговото съотнасяне с негативния персонаж от народните приказки са и враждебните му намерения спрямо героя и особено афишираният, макар и само като средство за спласване, канибализъм («Ако кажеш някому, че не си мое момиче, ще те сваря в тенджерата и ще те изям.»).

В Каралийчевата творба обаче характеристиките на антагониста са белязани от естетическия знак на пародийно-комичното. Функционално съобразена с необходимостта от ограничаване и преодоляване, от игра с детските страхове, повестта-приказка натоварва образа на Къдрьо с нелеката задача да бъде едновременно средство за пародия (на антагониста от вълшебните приказки) и обект на пародия (страшния циганин).

Първото е постигнато още със самия избор на доста поизносената в процеса на домашното детско възпитание фигура на циганина като конкретна образна реализация на персонажа-антагонист. Второто е резултат на ситуирането му разнообразни комични авантюри, създаващо условия за неговата самостоятелна пародийна себеизява. Показвайки се в тях страхлив и жалък (епизодите с бегачите и стражаря), глупав и наивен (случая с часовникаря), героят-антагонист сам разрушава зловещия си авторитет и като циганин, и като приказан злодей в съзнанието на смеещата се детска аудитория. В това отношение той удивително повтаря участието на карнавалните «смешни страшилища», за които говори Бахтин, чиито функции в народната смехова култура до голяма степен се определят от преследването и постигането на споменатия емоционален ефект.

Наследената от фолклорна пародийна тенденция по отношение на персонажите, предизвикващи страх, се забелязва и в приказното творчество на Елин Пелин. В първия от романите му за Ян Бибиан образът на дяволчето Фют представя пародийните си аспекти не само в контекста на приказната традиция, като хтонично същество или пък като дубльор на героя, но, подобно на предния пример, е пародиран и вторично в качеството си на персонаж с устойчиво страшна репутация. Фактът, че почти всемогъщият дявол (физиологически Фют е точно такъв) се учи на «дяволии» от едно дете, което при това не е особено респектирано от демоничния ореол на своя сподвижник щом си позволява да го малтретира така, че, по думите на автора, бедното дяволче почнало да мирише на смачкана дървеница, ясно подсказва пародийния план, в който е изграден посоченият персонаж. Този план е допълнително подчертан в комичното автопародиращо се откровение на Фют: «... ние, дяволите, макар че от нищо не се боим, от три неща ни е много страх — от миризмата на тамяна, от кръста и от дрянвата пръчка». Равноправното успоредяване на пръчката до официално признатите и сакрализирани средства за прогонване на дявола и извеждането ѝ до универсално (ние, дяволите... се боим) антидиаболично оръжие безспорно профанират и снижават смехово не само образа на дяволчето от конкретния текст, но и на дявола изобщо. Това позволява на пародийния комизъм

да се реализира като значим противострахов аргумент едновременно по отношение на отделния, присъстващ в литературния текст персонаж, както и по отношение на цялостния културен контекст, формирал предварителните представи за него.

Използването на пародийното като регулатор на страха в рецепцията на литературната приказка се забелязва и в съвременните образци на този жанр. Макар и в основата си подчинено на други художествени задачи, присъствието му в текста рефлектира и върху репутацията на персонажите, които предизвикват детската уплаха.

В «Приказки без царски дъщери» на Ч. Шинов пародийната номинация на персонажите-антагонисти (Негово зъбато височество Крокодил Първи, вълкът Тутанкаракамон, лисицата Елизабет дъо Лис, глиганът Гай Манерко) освен директното разрушаване на страховия им авторитет постига това и чрез предложението за нова стратегия при възприемането на творбата. Неин основен принцип е пародийната игра, която формира у детето-читател комично отношение към плашещите го зооморфни фигури и вкарва емоционалната му реакция от срещата с тях в допустимите за всяка игра граници.

Разглежданата тенденция намира художествено покритие и в «Приказка за Стоедин» от Н. Русев, където пародийният образ на ламята откровено дискредитира традиционната представа за могъществото на митичното същество, информирайки, че това могъщество наистина е само мит, фасада, зад която се крие ловкият съблазнител, разчитащ не толкова на собствената си сила, колкото на слабостите на другите. Ролята на пародийното като противострахов аргумент не е чужда и на художествената функционалност на текста в «Сбогом на таласъмите» от М. Ганчев. Поставяйки споменатите в заглавието персонажи от българската народна демонология в незавидното положение на популярния им кентървилски събрат, изтъквайки тяхната безпомощност и непригодност в панелното ни съвремие, творбата периферно пародира и техния, предаван от поколение на поколение, страхов авторитет.

Същото важи и за приказките «Как изчезнаха многоглавите лами» (М. Ганчев) и «Концерт за флейта и змей» (К. Русев), където познатият образ на вълшебно-приказният антагонист е получил нова художествена интерпретация, в която, наред с всичко останало, е преоценена и традиционната му роля на страшилище. Изваден въвн от обичайния си контекст, образът на ламята (змея) автоматично губи част от плашещите си аспекти, а нехомогенното смесване на тайнствено-мистичното с житейски баналното в неговото изграждане допълнително задълбочава провокирания процес. Така в приказката на М. Ганчев безсмисленото, суетно и дребнаво боричкане за първенство между главите на Ламята, предопредило нелепия ѝ край, не само разчупва създадената от традицията страхова аура около посочения персонаж, но олекотява и цялостната емоционална атмосфера, съпътстваща приказното единоборство между юнака и ламята, извеждайки го вече не под знака на суспенса, а под този на шегата, забавата, на веселия, утвърждаващ читателското превъзходство присмех.

В другия посочен текст пък змеят е представен като висш държавен чиновник с кабинет, бюро, секретарка, съветници и даже агент-доносник. Прекалено човешкото му битие, неприказните му проблеми с интригантството, корупцията, глупостта на подчинените му, с безогледните оргии на сина-пияница, твърде осезателно го отдалечават от онзи автентичен образ, способен да извика у децата чувство на страх, и формират едно негово пародийно подобие, което, успоредно с оригинала (и абстрахирано от всичко друго), е в състояние да

събуди само снизходително-съчувствената усмивка на читателя.

Прави впечатление, че в повечето от приведените илюстрации пародийното има за задача преди всичко да натовари приказната фабула с иносказателен подтекст. Прави впечатление и това, че именно сигналите за алегоричен прочит на дадения текст най-ярко дискредитират традиционното емоционално отношение на възприемателя към страшните приказни персонажи. На пръв поглед това е напълно логично, тъй като алегорията сама по себе си задължително отвежда, към реалния, добре познатия емпиричен свят, информирайки читателя, че приказните чудовища са лишени от собствено битие, че те са само знак за нещо, което е добре известно и в което няма нищо необяснимо и страшно. Но във възрастта, в която детето действително е в състояние да изпитва страх от приказните персонажи, неговото съзнание все още не е подготвено за пълноценна естетическа рецепция на иносказателен текст и причините за откритата се тенденция трябва да се търсят в друга посока. Една от тях, струва ни се, се състои в това, че за разлика от вълшебната народна приказка в литературната приказка-алегория, изградена по мотиви на първата, художественият център е преместен от текста върху контекста на творбата, от фабулата към смисъла, имплицитен в дешифрирането на кода. В приказката-алегория фабулата е призвана да изпълнява предимно служебни цели, тя до голяма степен е лишена от самостоятелния и пълноценен живот, който води във фолклора. Тук тя е по-скоро обвивка на някакво превъзходящо я по значимост съдържание. И тъй като до определена възраст детето възприема който и да е художествен текст (в това число и приказката-алегория), преди всичко следейки неговата фабула, а страшното по правило е вписано именно в нея, то и редуцирането на фабулните аспекти на творбата несъмнено рефлектира и върху способностите ѝ за страхово въздействие върху читателя. В такъв случай, без особен риск би могло да се обобщи, че в онези случаи, в които пародийното е ангажирано да придаде иносказателен нюанс на приказния текст, то несъзнателно, но закономерно ограничава и силата на неговите способности да предизвиква страх, като постига това освен чрез вече споменатия ефект на баланса и посредством директното изнасяне на емоционалните изживявания в сферата на осъзнатата игра.

Доколкото основният релевантен белег на страха във веригата от сродни психически състояния се крие в задължителната му отнесеност към определен предмет, лице или ситуация, логично би било да се проследят не само взаимоотношенията на пародийното с плашещите обекти, но и със страшните приказни ситуации, които не са никак малко и във фолклорните и в литературните форми на съдържанията ги жанр.

Пародията на страшните ситуации в приказните творби се намира в пряка връзка с пародията на персонажната и системата, като много често ситуацията получава пародийна окраска именно от участващите в нея персонажи. Не са изключение обаче и случаите, когато пародийната атака е насочена определено към ситуацията и нейният цялостен пародиен прочит е единствено верният читателски отговор на предявените от текста претенции.

Типичен пример за това е епизодът с подслушването на дяволите, описан в «Ян Бибиан», където един традиционен фолклорен фабулен фрагмент развива забележими пародийни черти в резултат на електичното смесване на разнородни елементи в художественото цяло на текста. Според С. Янев, пряка пос-

ледица от тази стилова дисхармония е фактът, че «читателят, подготвен да съчувства на героя в непрекъснато застрашаващите го опасности, трябва да коригира своето съчувствие на пародиращите ситуацията думи,... които, по изрза на Бахтин, «не се познават помежду си» и в отношението към общата ситуация водят до разсредоточаване на основния емоционален тон на внушението»(19). Така открито заявения в началото на епизода страх («тръпки го побиха от страх като видя тия грозни рогати чудовища...») бива успешно овладян с помощта на пародийното, родено от еклектичното съседство на единично от традиционната фолклорно-приказна лексика с думи като «добре организирана банда», «мисия» и насочено не към отделните персонажи, а към цялостната ситуация, предразполагаща към безпокойство.

По подобен начин се противодейства на детските страхове и в «Морският дракон прави ревизия» от М. Ганчев. Тъй като в жанрово отношение това е един приказан текст и в него участват познати приказни персонажи в познати взаимовръзки, неговото възприемане от децата протича под знака на съотнасянето му с цялостната вълшебна традиция (детското съзнание също е подвластно на т.н. «естетика на тъждеството»). Формалната близост (номинативна) до инварианта задвижва рецептивната памет на читателя и първоначално той възприема представените му образи именно в техния обичаен контекст: с инвариантните си черти и с инвариантната си репутация сред аудиторията. В хода на повествованието обаче става ясно, че героите на М. Ганчев много повече се различават, отколкото приличат на приказните си прототипи, ситуацияите, в които те участват само най-общо съответстват на традиционните, а и това съответствие присъства в текста единствено като фон за изявяване на неговата дистанция от оригинала, като основа за свободни пародийни парафрази.

И в тази приказка митичното чудовище, както обикновено, е враждебно настроено спрямо царя, но произтичащият от това сблъсък не е мотивиран нито от общия им стремеж към една и съща приказна ценност, нито пък от гастрономическите или матримониални претенции на звяра към царската дъщеря, а от различията в отношението им към Параграфа. Сюжетът фиксира баналния конфликт на педантичния чиновник с ревизираното от него лице. Подчертаното несъответствие между традиция и иновации, между приказка и канцеларизми («Я, дай сега, царю честити, инвентарната книга!») естествено пародира представената ситуация, а заедно с това и поместените в нея персонажи. Както в предишния, и в този пример пародийното «разсредоточава» началната, заложена в рецептивната памет на читателя, емоционална нагласа за възприемане на подобни текстове, измествайки нейните ориентири от сферата на ушлахата към тази на комичното, на осъзнатата игра с обузданите страхове.

Особено интересни аспекти на противостраховата функция на пародиранията ситуация в литературните приказки за деца представя «червената шапчица» на Б. Априлов. В тази творба въздействието на пародийния ефект върху читателското съзнание максимално се доближава до това на емоционалната поанта от широко разпространения в детския фолклор жанр на антистрашилките, в който наглед традиционния «страшен» разказ неочаквано се решава с фраза, пренасяща цялото повествование в пародийно-комичен план(20). Този похват финландската фолклористка Л. Виртанен нарича «блъф»(21), а Д. Симонидес го мотивира с «типичния за съвременния фолклор стремеж към пародия»(22).

Точно по този начин се разсейва и натрупаното страхово напрежение в споменатата приказка на Б. Априлов.

Подведени от класическата фабулна конструкция на оригинала, Лиско и приятелите му, от една страна, и читателят, от друга, асоциират приближаването си към къщичката с реминисценциите за познатия трагичен епизод с поглъщането на изненаданата старица и нейната внучка. Произтичащото от това емоционално напрежение, допълнително подсилено и от реалната опасност за живота на самите герои, достига своя пик, когато протичащият се на помощ Лиско с «разтуптяно сърце» допълзва до криещата страхотии къщичка. В следващия миг напрежението рязко и стремително пада надолу, за да се преобразува, подобно на антистрашилките, в облекчителен катарзисен смях — къщичката се оказва празна, а на вратата виси бележка:

«Червена шапчице,

Отскочих до града за пенсията си. Ще се върна скоро. Почакай ме.

Баба ти»

Възможностите на пародийното за «опитомяване» и за игра със страха, както изглежда, са пряко свързани с възможностите на предизвикания от него комизъм. Именно комичните черти, които придобиват в процеса на трансформация пародиранияте обекти, са факторът, в най-голяма степен превръщащ последните от източник на угриха в предмет на забава. Това следва от самия характер на комичния обект, който, според Б. Дземидок, «не може да предизвика у субекта в момента на познание на комичното никакво друго силно чувство»⁽²³⁾. Ето защо пародийното успява така ефикасно да се противопостави на страха и да го измести от приоритетните му позиции в общуващото с приказката детско съзнание.

Забавата, която носи пародийният комизъм, обаче не е единствената причина за неговото фаворизиране като елемент в системата за противодействие на страха. Смяхът като конкретна последица от рецепцията на комичното реализира и онези свои черти, даващи основание на Хобс да смята, че той произтича от внезапно възникващото чувство за превъзходство и удовлетворение, което се ражда от неочакваното осъзнаване на собствените преимущества пред някой друг. Известно е, че това становище отдавна е компрометирано в науката, тъй като амбициите му да представи чувството за превъзходство за абсолютна генеративна основа на смеха са твърде уязвими. Същевременно обаче то може да предложи интересни резултати, ако на него се погледне не като източник, а само като качество, като аспект на смеха. Тогава ще станат ясни и някои моменти от детската рецепция на пародийното, защото благодарение именно на посоченото качество смяхът изгражда у детето-възприемател онова съзнание за превъзходство над пародирания страшен персонаж, което му позволява да овладее емоционалните си реакции и да ги превърне в обект и средство за игра.

Всъщност пародийното невиннаги формира чувството за превъзходство посредством осмиването на плашещия обект. Съжалението и съчувствието също са израз на осъзнато моментно превъзходство, поради което пародийността в литературната приказка понякога е ориентирана към пробуждането на точно такива чувства във възприемащото съзнание на читателя. В тези случаи представянето на отрицателния персонаж трогателно жалък и безпомощен не преследва неговото смехово унижение, а призовава към съжаление и съпричастност. Обикновено рецептивният потенциал на пародийната творба предлага тези две свои страни (осмиване и съчувствие) едновременно, с едни и същи

сигнали, и реализирането на едната или другата зависи единствено от предпочетената конкретна читателска стратегия. Нерядко обаче основанията за нея са ясно подсказани в художествения текст, който ненаатрапчиво ориентира възприемателя към адекватния избор.

В повестта на М. Ганчев «Сбогом на таласъмите» например пародирането на демоничните същества е подчинено на доминиращата идея за безвъзвратно изгубената в практичния делник на съвременния градски човек романтика. Лиричните нюанси на хумора в творбата, нейният носталгичен патос пренасят в друг план, изискват друг поглед към пародийно-комичните опити на таласъмите да се противопоставят на незавидната си съдба, определяща им скромното място на изцяло компрометиран се анахронизъм в живота на информирания и твърде скептичен съвременник. Трогателната обреченост на желанията им да се намесят в панелното му ежедневиe (оказва се, че блокът на Панчови няма даже таван, който биха могли да обитават) променя обичайното, формирано от културната традиция емоционално отношение спрямо персонажите от народната демонология. Страхът, първоначално нюансиращ рецепцията на повестта, постепенно губи позициите си в детското съзнание, но в случая това става не поради изгласването му от развенчаващия, почти злорад смях на пародийния комизъм, а поради осъзнаването на собствените преимущества на детето пред плашещия го обект като закономерна последица от съчувствието и съжалението, изпитвани към него.

В литературната приказка пародийното може да въздейства върху вписаното в текста и емоционално напрежение не само чрез директен натиск върху предизвикващото го персонажи и ситуации. Неговите способности да формира у възприемателя игрово отношение към интериоризираната в текста реалност логично се разпростират и върху проявите на страха, заложи в нея. Самата художествена същност на пародийното още в първия си досег с читателското съзнание насочва, а след това непрекъснато задържа рецептивния акт в границите на една определена стратегия, чиито правила изискват всичко, което принадлежи на въпросната реалност (приказния свят), включително и предизвикващото страх, да се приема само и именно като игра.

Казаното дотук несъзнателно изгражда представата, че пародийното се включва в играта със страха в детската рецепция на приказката единствено в качеството си на средство за противопоставяне на сигналите за уплаха, излъчвани от нейния текст. Тази представа обаче е прибързана и неособено точна, защото споменатото качество е само аспект от общата функция на изследвания феномен по създаване на оптимално равнище на емоционално напрежение, необходимо за превръщане на първоначалния приказан страх в обект на игра и в атрибут на играта. Реализацията на същата функция, колкото и парадоксално да изглежда, пародийното постига и с коренно противоположни средства — чрез подчертаване, засилване, актуализиране на страха в приказното повествование.

Необходимостта от възраждане на уплахата като условие, създаващо възможности за игра със страшното, има своите основания в особеностите на детската рецепция на приказката. Както е известно, спрямо този жанр децата дълго време остават консерватори. Те, по думите на Х. фон Байт, «обичат повторенията в приказките, обичат дори дословното повторение на целия разказ»²⁴,

иска им се те да се разказват със същите думи, с които са били разказвани и първия път. Многократното повторение на любимите приказки логично довежда до тяхното детайлно овладяване, което значително намалява възможностите на текста за предизвикване на изненада в съзнанието на възприемащия субект, а по този начин ограничава и формите на игра със страха, с които разполага този текст.

Тогава се намесва пародийното. Преразглеждайки и прекомпозирайки структурата на познатата приказка, то разрушава устойчивостта на връзките между нейните елементи, което естествено дискредитира изградения в процеса на многократно повторение статичен образ на съдържанието ѝ в съзнанието на детето-възприемател. Това разколебава усещането му за власт над текста, защото пародийният дубликат на любимата приказка едновременно е и не е познатият, овладян и подчинен, застрахован от изненади повествователен образец. Новите, неавтоматизирани в детското съзнание отношения между лицата, предметите и явленията в неговия художествен свят дестабилизируют създамата се устойчивост в емоционалния строй на общуващия с познатата приказка читател, връщайки му позабравеното състояние на напрежение и несигурност от срещата с неизвестното. В полемиката с предшестващия рецептивен опит пародийното обявява последния за неадекватен, за неприложим спрямо новата интерпретация на традиционната приказка. По този начин то сваля от присъстващия в нея страх неговата, формирала се като следствие от този опит «трагическа» обреченост в битката му за читателското съзнание. Пародията възстановява нарушеното равноправие в емоционалното съдържание на познатия приказан текст, тя вдъхва на страха сили за нов живот, но само дотолкова, доколкото е необходимо, за да може да се играе с него, тя го реставрира (страха), но единствено в качеството му на атрибут на онова оптимално игрово напрежение при четене на приказната творба, което диктува детския интерес към нея. С други думи, пародийното връща страха в познатата приказка, за да може естетически да се (да си) играе с него, освобождава го от оковите на досегашния детски рецептивен опит само, за да има възможност веднага след това да го покори и овладее. С тази си способност то удивително съответства на детските емоционални предпочитания, така добре представени от Р. Кайоа: «Детето обича да играе със собствената си болка, например да дразни с език болящия го зъб. Обича да бъде плашено. Детето цени физическата болка, но дозирана, управлявана, цени психическото безпокойство, но безпокойство, което само е провокирало и на което във всеки момент би могло да сложи кръст»(25)

Така, върху основата на познатата приказка пародийното встъпва в две свои роли едновременно: да актуализира излъчвания от текста ѝ страх и да му се противопоставя, като амбициите и на двете са подвластни на една и съща цел — играта. Пародийната игра обаче винаги представя пред играещия истинското си лице, тоест, тя носи на възприемателя съзнанието за игра. Това съзнание е главният различителен белег между играта със страха в класическата народна приказка и тази в литературните ѝ пародийни версии. В първия случай тя е несъзнателен резултат от един общ жанроструктуриращ принцип, във втория — съзнателен авторот и читателски прицел.

Във фолклора играта със страха няма собствено естетически характер. Тя е игра-спор на страхови и антистрахови мотиви, наподобяваща колебанията на

стремящите се към равновесие везни, като атрибут на литературния пародиен текст, задължително съпроводжана от съзнанието за игра, тя придобива действителни естетически измерения, превръщайки се в богат източник на неутилитарно веселие и забава, в осъзнато художествено средство за провокиране и задържане на детския читателски интерес.

БИБЛИОГРАФИЯ:

- (1) *Buhler, Ch., Bilz, V. Märchen und die Phantasie des Kinds.* Berlin, Heidelberg, New York, 1977, s. 72.
- (2) *Холмъ Ст.* Изследование о страхе. В: Собрание статьи по педологии и педагогике. М., 1912, с. 436.
- (3) *Caillais, R. Ziwiol i lad.* Warszawa, 1973, s. 330.
- (4) *Пиаже, Ж., Фресс, П.* Экспериментальная психология. М., 1975, с. 138.
- (5) *Мамонтова Г.И.* Культурно-исторические и психологические основы жанра страшилок. — В: Сибирский фольклор, Новосибирск, 1981, с. 79.
- (6) *Лазутин, С.Г.* Поэтика русского фольклора. М., 1981, с. 21.
- (7) *Buhler, Ch. Ibid.,* s. 30.
- (8) *Виготски, Л.С.* Въображение и творчество на детето. С., 1982, с. 25.
- (9) *Вж. Пропп, В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986, с. 80-102.
- (10) *Мелетинский, Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976, с. 172.
- (11) *Rörih, L. Sage und Märchen.* Freiburg-Basel-Wiren, 1976, s. 23.
- (12) *Zukrowski, W. Tehnienie grozy.* Poznan, 1974, s. 7.
- (13) *Мелетинский, Е.М. Неклюдов, С.Ю., Новик, Е.С., Сегал, Д.М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки. — В: ТЗС IV, Тарту, с. 126.
- (14) *Rörih, L. Ibid.,* s. 23-24.
- (15) *Хьозинха, Й.* Homo ludens. С., 1982, с. 34.
- (16) *Новиков, Н.В.* Образы восточнославянской волшебной сказки. М., 1974, с. 221.
- (17) *Вж. Парпулова, Л.* Българските вълшебни приказки. С., 1978, с. 169-192.
- (18) *Чистов, К.В.* Специфика фольклора в свете теории информации. — В: Типологические исследования по фольклору. М., 1975, с. 29.
- (19) *Янев, С.* Българска детско-юношеска проза. С., 1979, с. 107.
- (20) *Мухлинин, М.* Пародирание на прозаичните жанрове в руския детски фолклор. — В: Български фолклор, 1985, с. 56.
- (21) *Vitanen, L. Sagentradition bei Kindern.* — In: Probleme der Sagenforschung. Freiburg, 1973, s. 190.
- (22) *Simonides, D. Wspolczesny folklor dzeici i nastolotkow.* Wroslaw-Warszawa, 1976, s. 173.
- (23) *Дземидок, Б.* О комическом. М., 1974, с. 54.
- (24) *Von Beit, H. Das Märchen (Sein Ort in der sestigen Entwicklung).* Bern und Märchen, 1965, s. 9.
- (25) *Caillais, R. Ziwiol o lad.* Warszawa, 1973, s. 330.