

**ПРИКАЗКАТА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ЯН БЖЕХВА –  
МЕЖДУ ФОЛКЛОРНИЯ ПРИМИТИВ, ВЪЛШЕБСТВОТА  
НА ФАНТАЗИЯТА И ЖИТЕЙСКИЯ ИМПЕРАТИВ  
(РАЗМИШЛЕНИЯ ВЪРХУ  
АКАДЕМИЯТА НА ГОСПОДИН МАСТИЛЕНО ПЕТНО)**

Димитрина Хамзе  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Димитрина Хамзе. Сказка в творчестве Яна Бжехвы: между фольклорным примитивом, магией фантазии и императивом жизни (размышления о Академии пана Кляксы)

Сказочный паноптикум Яна Бжехвы – это индивидуальное «изобретение», расположенное между классической волшебной сказкой и субъективной инвенцией автора. Весь сказочный инструментарий: персонажи и многочисленные роли, в которых они перевоплощаются, магические средства, другие сказки, инкорпорированные в основную часть центрального сказочного повествования, служат пространственным дислокациям и взаимным переливаниям, призванным «увековечить» человека и человечество при помощи Добра.

**Ключевые слова:** Ян Бжехва, волшебная сказка, миф, структура, пространство, инициация, трансформация, трансцендентность, эмоция, этика

**Dimitrina Hamze. The Fairy Tale in Jan Brzechwa's Works – In the midst of the Folklore Primitive, the Magic of Fantasy and The Imperative of Life (Reflections on *The Academy of Mr. Ink Stain*)**

Jan Brzechwa's fairy tale panoptic is an individual “fiction”, situated between the classic magic fairy tale and the subjective imagination of the author. The whole fairy tale toolkit – the characters and the multiple roles in which they are incarnated, the magical means, and the other fairy tales incorporated into the body of the central fairy tale narrative serve spatial dislocations and mutual transfusions intended to “immortalize” the human and the humanity through the good.

**Keywords:** Jan Brzechwa, magic fairy tale, myth, structure, space, initiation, transformation, transcendence, emotion, ethics

### **1. Приказката между фолклора и литературата**

Приказката несъмнено е онзи екзистенциално-художествен субстрат на човешката ментална организация и „придружител“ на субекта в жиз-

нения му път, който намира разнолики и многопластови приложения както в предимствено битиен, така и в духовно-естетически план. В пределите на литературното творчество приказката функционира или като авторова версия на класическата фолклорна творба, или като интегриран в сърцевинното текстуално тяло компонент, или по-дистантно, индиректно – като извор на мотиви и сюжетни постановки, а дори само като отправна точка за асоциативни сондажи, образни трансформации, фикционални построения и етично-ценностни послания.

Връзката между мит и приказка е генерична – приказката е сякаш „очовечената“ и в известен смисъл приземена, фабулирана и разгърната в жизнеописателен план версия на мита. Нещо повече, в нея се прави опит да се скъси разстоянието между божественото и човешкото, да се интегрират по-плътнo двете сфери чрез жизнeпроследяващата и жизнeобхватната одисея на субекта в преки, реципрочни релации с магическия персонаж като възплъщение на божественото. Тук биха подходжали думите на Валентин Ангелов: „В основата на немалко фолклорни явления лежи витален митологически субстрат, на места избледнял, другаде обаче съхранен столетия напред“ (Ангелов 1999: 7). Прав е българският културолог и изкуствовед, когато предупреждава за риска от отъждествяване на фолклор и изкуство, тъй като независимо от елементите на художественост във фолклорните явления те не ги превръщат изцяло в изкуство. Фолклорът е ритуализирано човешко битие и като такава съвпада с живота. Ако поставим знак за равенство между живота и изкуството, последиците могат да бъдат фатални както в разказа на Едгар А. По *В смъртта – живот (Life in Death, 1842)*. Художникът рисува младата си жена, която седмици наред седи пред статива, „конкурирайки се“ с жестоката си съперница – живописца, докато накрая губи съперничеството. Когато съпругът възкликва в екстаз, че завладяващият портрет е самият живот, тя вече е издъхнала (срв. Ангелов 1999: 12 – 13). Изкуството е, разбира се, част от живота на човека, то го допълва, надгражда, облагородява и одухотворява, но не може да го замени. Природата на фолклора като тип култура е хетерогенна – той е и симултанна онтология (ритуална проява на живота на патриархалното село), и народно изкуство, и духовна парадигма от представи и вярвания, свързани с патриархалната обредност. Според В. Ангелов като изкуство той е образ отражение на действителността, като обредност е самият живот. По историческа давност обредната му форма е по-ранна, по-архаична от фолклора като изкуство. Тя именно е запазила най-много следи от древни митологии – символи, възникнали в най-ранни фази от човешката история (Ангелов 1999: 13). Както става ясно, иден-

тифицирането на фолклор и изкуство не е препоръчително най-малкото поради простата причина, че фолклорът би изгубил от дълбоката си същност, но прокарването на строга граница между двете е несъстоятелно и би било недоразумение. Като синкретично образувание фолклорът е подражание на живота с естетически привкус. Въпреки постепенното избледняване на митологичната матрица и открояването на художествения пласт (извеждането на художествената доминанта) митологичните рефлексии не заглъхват, а само се видоизменят понякога почти до неузнаваемост: праформите и прафеномените надзъртат под плътните обвивки на метаморфозите и трансформациите.

Митът е кардинална онтологично-епистемологична категория, която няма негативна или критикогенна конотация, а напротив, сакрализира светогледа на антропологичната общност и изпълнява ролята на неприкосновен битиен модел, който не подлежи на оценка, а още по-малко – на критика. Той е цялостен архитектурен комплекс, обслужвал човешкото съзнание в продължение на хилядолетия; представлява сложна образно-философска и естетическа конструкция на света като първоначално откровение на предсъзнавано състояние на нещата в психиката на индивида и като перманентно реанимиране и реактивиране на архетипа. Митологичната „постройка“ (и нейните отблясъци), издигната във „времената на началата“, има своя строго определена йерархичност на позициите, функциите и „сюжетните“ взаимоотношения както в Божествения пантеон, така и в рамките на опозицията безсмъртен (божество) – смъртен (човек). Характеризира се със свои идейно-интелектуални, художествено-естетически и емоционални послания, независимо от мястото ѝ по линията на времето и в световното цивилизационно пространство. Дори митологизиращата ни менталност е естествена функция на въображението, което тя от своя страна постоянно подхранва и стимулира за нови митологизации „подвизи“. Митът е залегнал в генотипа на приказката. Разбира се, самата приказка е изживяла дълга еволюция, докато придобие съвременния си (най-вече авторски) облик, но колкото и да е изтъняла митологичната ѝ „подплата“, тя не е изчезнала, а е претърпяла различни метаморфози. Когато говори за мотивировките – причините и целите на персонажите, които ги карат да извършват едни или други постъпки – във вълшебните приказки, Владимир Пропп отбелязва, че те принадлежат към най-непостоянните и неустойчиви елементи на приказката, при това по-малко изчистени и определени от функциите или връзките например (Пропп 2001: 88). Защо е така? Не само защото митичната първооснова постепенно се забравя, а защото митът е нещо като „законодателен ор-

ган“, универсална конституция, инструктаж за животоосмисляне и „наредба“ за поведение; той не подлежи на обосновка, не се нуждае от „оправдание“. Оттук и усещането за императивност на инструкциите, „табуиране“ на аксиологичния рефлекс, неотменност и облигаторност на действията, както и за емоционално нулиране на контактологичните релации.

В по-ново време с авторизирането на приказките навлиза емоционално-експресивната вълна и морално-етичната проблематика, толкова ярка и пленителна при Ханс Кристиан Андерсен. Изследователите наричат неговите приказки „графика на емоционалността“, както ни припомня Томислав Дяков (Дяков 2003: 150). Изпълнени с лиризъм, облъхнати от повей на мечтата, томителния копнеж, съня и надеждата, те са вид симбиоза на човешкото и божественото, химн на духовната хармония помежду им и същевременно трансцендентален функтор. Независимо от художествения размах на литературната условност и вдъхновяващите трансформации, в приказките на Андерсен прозира праобразът на посветителния обред. Дълбоко изстраданияте, крайно мъчителни (до жертвоготовност) изпитания на централния персонаж имат дълбоко етичен подтекст и в крайна сметка „изплитат“ omnipotentното космическо съзвучие между човешкото и божественото. Този ефект се подсилва дори от моментите на житейски правдивото в приказната материя, които сякаш онагледяват естествената си спойка със свръхестественото и свободата, с която героите преодоляват пространствените ограничения между световете. Тази свобода има духовно-емоционален характер. Това обяснява и смесените чувства (от постоянното редуване на приземяване и извисяване, причинено от осезаемата динамика на пространството), които пробужда тъжният край на приказките. В чисто човешкия прагматичен пояс сме разстроени, покъртени, но във високите надземни ширини ни обгръща някакво вселенско спокойствие, породено от ритмичните трептения на трансцендираната човешка героика. Тези противоречиви чувства са междинно звено между болезнените перипетии (и преживявания) на централния персонаж и благозвучното единение на пространствата. Умозрителната верига от „изпитания“ пък е предназначена за читателя в рамките на неговата духовна инициация, във финалния стадий на която той осъзнава, че антиномията между реално и иреално е редундантна просто защото те се сливат в едно. Елиза от *Дивите лебеди* е едновременно чудотворка (спасява единадесетте си омагьосани братя, връща им човешкия облик и успява да се омъжи за царя) и обикновено, земно момиче с по човешки скромни възможности (не успява да спаси най-малкия си брат). Посветителният

ритуал у Андерсен се обогатява с нови стойности – става безценен урок (дори цял „образователен курс“) по нравственост. Трудно се устоява на изкушението да се цитират думите на Светослав Минков:

Могъщ магьосник на словото, Ханс Кристиан Андерсен е извел не едно поколение към светлите брегове на правдата и доброто. Той ще води и бъдните поколения към тия брегове със своите прекрасни приказки, които утвърждават вярата в човека и в неговите творчески сили, вярата в тържеството на мирния човешки напредък...

(Минков 1964: 18)

Независимо от това, че приказката като фолклорно произведение е носителка на колективния дух, Ян Бжехва я прави и „апотропеен“ символ на индивидуалната ценностност, която в днешно време, за съжаление, е обект на преследване и принижаване. Индивидуалният подход на писателя към приказното, както и духовната равностметка на всеки от главните участници в повествованието най-напред индивидуализират морално нравственото, за да го направят и социално значимо. „Писмото“ на полския писател е отрицание на тенденцията, за която с огорчение предупреждава Ролан Барт:

Вече няма или много рядко има философия на нестадността, на личността. Може би трябва да тръгнем точно от тази единичност, да не я изживяваме като един вид обезстойностяване, срам, и по същество да премислим отново една философия на субекта. Не трябва да се оставим да бъдем смутени от разпространения в нашето общество морал на колективното свръхаз с неговите ценности на отговорността и политическата ангажираност. Може би трябва да се приеме скандалът на индивидуалистичната позиция, но всичко това би следвало добре да се изясни.

(По Знеполски 1991: 35)

## **2. Фолклорният „негатив“ на вълшебната приказка и нейният „проявен“ от авторовата инвенция „филм“**

Приказното творчество на Ян Бжехва не се побира в структуралистичния канон с цялата му конструктивно-аналитична приносност, която „произвежда“ ясен и универсален модел на текстогенезата на определени жанрове текстотворчество, но като че ли „обезчовечава“ и деиндивидуализира персонажите, свеждайки ги до прости функции. Те не са „лица“, а само „агенти“, „актанти“, „участници“, разпознаваеми чрез знаковата предикативност в текста, загубили субективния си облик и „сублимирали“ в чисти действия. Колкото и новаторски, оригинален (и безспорно полезен) да е подобен подход, той не може да бъде напълно

адекватен предвид психологическата природа на човека. Без значение дали даден автор е проявил психологическа проникателност, дали е усетил, прозрял и описал душевните вибрации на героите си, или пък умишлено ги е избегнал, предпочитайки бихейвиоралната стратегия, тези герои са живи човешки същества и всяко тяхно движение и постъпка имат своите психически основания (първопричини). Дали творецът си дава сметка за това, дали ги зачита, или не, няма отношение към въпроса. Избраната творческа методология като начин на виждане и писане не отменя здравата спойка (неотменната зависимост) между психика и поведение в полето на субекта. Хората не са разноцветни изрезки от гланцово блокче, а зад развойните „предикати“ стоят дишащи и чувстващи същества, с които е населено приказното творчество на Ян Бжехва. Все пак най-голямо основание за изработването на общовалиден теоретичен макет на една жанрова единица, каквато е вълшебната приказка като продукт на народното творчество, има Владимир Проп, защото в нейната основа е залегнал *митът* като константна матрица, пораждаща структурен механизъм, който се състои от определени (задължителни) елементи и се задвижва при определени условия, „работи“ в точно определена последователност, за да „изтъче“ фантастичния сюжет. Всички, и най-изобретателните варианти на анонимния съчинител носят този скелет. За разлика от него разпознаваемият автор създава индивидуалности, психологизира и морализира приказния континуум. Интересни са флукуациите между фолклорната и авторската приказка, наложени от постъпателния ход на времето, който естествено предизвиква промени – авторизираната и литературната приказка започват масово да се разпространяват и да допринасят за художествения синтез в съвременната култура, на което обръща внимание Т. Дяков (Дяков 2003: 51). Получава се любопитно взаимодействие между литература и фолклор – тръгнала от анонимното народно творчество, приказката, авторизирайки се, придобива известен индивидуален облик, а после под влияние на съвременните аудио-визуални средства, картинно-илюстративния си характер, изиграването под формата на танци на отделни сюжетни ходове и особената „устност“ на разпространение (дискове, радиопредавания, компютърни версии) на продукцията за деца сякаш до известна степен отново се фолклоризира, става „нелитературна“. Литературата се превръща в действие, тя не толкова се чете, колкото се представя, т.е. донякъде губи класическия си начин на въздействие. Т. Дяков констатира, че по този начин диалогът на масовата култура с народната възвръща синкретизма на творбите, но стеснява диапазона на рецепция до детската аудитория (Дяков 2003: 51). Редук-

цията на възприемателската публика не е толкова сигурна, тъй като, четейки на децата си приказки, родителите също са не само индиректни адресати на посланията, но и тълкуватели на съдържанието. Те са призвани да го разясняват на малките слушатели. В тази своя роля възрастните откриват за себе си непреходните истини, заложенни в приказките.

Симптоматиката на осъвременяване на народната приказка е видима и в приказното творчество на Ян Бжехва: локализация на приказното действие (правдоподобност), бързи и свободни преходи между времеви зони, препокриване между приказното минало и сегашното, жанрова хибридизация и интерференция, многоходовост, засилена динамика и преплитане на сюжетните линии и т.н. Така или иначе, в *Академията на господин Мастилено петно*<sup>1</sup> (*Akademia Pana Kleksa*) в общи линии е спасен класическият модел на вълшебната приказка. Тук ще го представим в лапидарен, стилизиран вид, излизайки от разгърнатата схема на В. Проп. Функциите на героите имат структуроопределяща и структуроподдържаща роля. 1) *Напускането, изпращането* (един от героите напуска дома). „Структурата на приказката изисква задължително напускане на дома“ – казва В. Проп (Проп 2001: 48). Малкият Адам Незгудка постоянно прави бели вкъщи и не си пада по ученето. В един момент чашата на родителското търпение прелива и майка му и баща му решават да го изпратят в Академията на г-н Клекс, за да се възпита и образова. По принцип изходната ситуация изисква все пак някаква мотивировка. Постъпката на родителите е достатъчна „мотивировка“ на решението им да изпратят детето си в Академията. Но детето също има своята мотивация, макар и неосъзната или недоосъзната. Неговата „непохватност“, „злополучните му действия“ вкъщи и в училище издават недостиг, нужда от нещо, което трябва да се търси другаде. Адам сякаш „разбира“, че трябва да отиде в Академията, и подсъзнателно я търси. И този момент в повествованието потвърждава наблюденията на В. Проп за структурната конфигурация на вълшебната приказка:

Началният недостиг представлява ситуация. Можем да си представим, че до началото на действието тя е продължавала с години. Но идва момент, когато отправителят или търсещият изведнъж разбира, че не му достига нещо, и този момент подлежи на мотивировка, предизвиквайки отпращане [...] или непосредствено търсене.

(Проп 2001: 89)

<sup>1</sup> На полски език *kleks* означава ‘мастилено петно’.

Товава „се задава“ и завръзката. Тя е свързана с появата на ново лице – дарителя (снабдителя). Във водещия сюжетен поток това е самият г-н Клекс, който снабдява децата с различни вълшебни средства, за да провежда успешно учебния процес, свързан с изграждане на най-различни „чудотворни“ умения у питомците му, с „пришпорване“ на въображението им, с преодоляване на пространствените ограничения. В успоредната сюжетна линия със статут на отделна вълшебна приказка – *par excellence* – (*Необикновенният разказ на Матеуш/Niezwykła opowieść Mateusza*) дарител е китайският лекар Пай-Хи-Во, който единствен на фона на цели армии местни и чуждоземни специалисти успява да спаси живота на кралския син – малкия Матеуш. 2) *Забраната* (на героя нещо се забранява). Учителят – г-н Клекс, забранява на учениците си да се опитват да отворят заключените врати на съседните приказки. В паралелната приказка (личния разказ на Матеуш) кралят, разтревожен за здравето на деветгодишния си син (Матеуш), му забранява занапред (докато навърши 14 години) любимото занимание – да язди и стреля. 3) *Нарушението* (забраната е нарушена). Тази функция отсъства в полето както на главния персонаж и разказвач от централната сюжетна линия, дванадесетгодишния Адам, така и при останалите ученици на г-н Клекс, но се появява в другата – синхронната приказка. Матеуш нарушава бащината повеля, мята се на коня и се отдалечава от кралството. 4) *Антагонистът* (появата на вредител). В *Академията* той е представен от два персонажа и има двойно приложение (действа по две направления). Във водещата сюжетна линия фризьорът (и бръснар) Филип става активен в края на повествованието. Под прикритието на професията си, която упражнява в Академията, той изпълнява ролята на снабдител (доставя на г-н Клекс любимите му лунички) и наблюдател – следи хода на събитията и контролира действията на г-н Клекс, който му е задължен по силата на взаимна договореност. Филип се е съгласил да участва в създаването и поддържането на Академията, при условие че г-н Клекс вдъхне живот на неговата механична кукла Алойзи – венец на творческите му усилия. В съпътстващата сюжетна линия – самостоятелния разказ на Матеуш (под формата на вълшебна приказка), антагонист е вълкът, който, преди да издъхне, уцелен с безпогрешна точност от малкия принц (Матеуш), ухапва смелчагата, предизвиквайки последвалите събития: излекуването на героя благодарение на чудотворните умения на китайския доктор (Пай-Хи-Во), опустошителното отмъщение за убийството на главатаря, предприето от новия вълчи вожд и неговата глутница, в резултат на което бляскавото кралство, потънало в несметни богатства и заслепяващо очарование, е превърнато в пепели-



ще, поданиците и кралското семейство – изтребени до крак, а Матеуш, за да остане жив, е принуден да се превърне в птичка (скорец) с помощта на вълшебната шапка, която му подарява неговият китайски спасител. В. Проп констатира, че в класическата вълшебна приказка благополучието е дадено, за да се получи контраст с последвалата беда (Проп 2001: 37). 5) *Вълшебното средство* (героят има на разположение вълшебно средство). Учениците на г-н Клекс (особено Адам) разполагат с чудодейни предмети, за да стигнат до ценното знание и да придобият нужната опитност. Матеуш има вълшебната шапка, която го превръща в скорец, за да спаси живота му, и копче, което има силата да му върне човешкия облик, но което необяснимо изчезва. Открадването на вълшебното средство в универсалния приказан модел е опит да се унищожи героят. Към края на главната сюжетна линия се досещаме, че Филип е причината г-н Клекс понякога да страда от липса на лунички, на вълшебна зелена течност против забрава или на капсулки за растеж на коса. По този начин фризьорът го предупреждава за близката му „казън“, ако не изпълни задълженията си по договора. 6) *Прехвърлянето* (героят се прехвърля, пренася или завежда, където се намира предметът на търсенето). Тази функция е пряко свързана с предходната. С помощта на вълшебните средства героят се пренася в различни измерения (светове), за да усвои поредния урок. 7) *Решението* (задачата се решава). Вълшебната приказка на Ян Бжехва няма ясни и недвусмислено щастлив завършек, но задачата е решена в смисъл, че необходимото знание е натрупано, посланията на Учителя са стигнали до ученика, енергията му е се е преляла в душата на адепта. 8) *Разпознаването* (героят бива разпознат). Матеуш като елегантен господин на средна възраст в края на приказката е разпознатият кралски син, превърнал се в птичка, а г-н Клекс, който постепенно се смалява до копче, е разпознат като „вълшебното средство“, благодарение на което Матеуш може да стане пак човек. 9) *Изобличаването* (антагонистът или вредителят бива изобличен). Тук няма експлицитно порицание, но Филип губи играта – неговата кукла е разглобена и отново прибрана на части в сандъчето (деструктивната ѝ зловеща енергия е обезвредена), а закриването на Академията не е провал, защото учениците са получили нужното образование и ценни инструкции за живот, мислене, чувстване и поведение, а „стопяването“ на г-н Клекс не е равно на неговото унищожение, а само предаване на енергията му, която посява плододайни семена в душите на малките му последователи – той сякаш се превъплъщава в Матеуш (нали е копчето, което го превръща отново в човек?!). Следователно намеренията на Филип се осуетяват, а самият ход на приказка-

та представлява безмълвното му „изобличение“. Доброто, макар и прилично стъпкано, не погива, просто приема други форми, преселва се в други субстанции. 10) *Трансфигурацията* (на героя се придава нов облик). Г-н Клекс се превръща в копче, а чрез него – и в самия Матеуш.

Представата на Гастон Башлар за приказката в най-голяма степен важи за Ян Бжехва като неин автор. Според френския философ и литературен критик „приказката е образ, който разсъждава. Тя се стреми да свърже най-необикновени образи сякаш по непротиворечив начин. Приказката пренася убедителността на първия образ върху цяла поредица от производни образи. Връзката се осъществява тъй лесно, разсъждението е тъй гладко, че човек бързо забравя началото на приказката“ (Башлар 1988: 188). Тази плавност и деликатна преливност е израз на естествената логика на движенията в Космоса, метаморфозирали в приказката като перманентна динамика и субститутивност на пространствата, като снемане на спатиалните антиномии тукашно – отвъдно, действително – въображаемо, човешко – предметно.

### 3. Варианти на пространствено „пелигримство“

Материята на пространството е разтегаема. Понякога то е плътно прилепнало към нас, сякаш сме в скафандър, друг път е като цял един свят – толкова далечно, недостъпно и необозримо. Едновременно навява усещане и за сигурност, и за тревога; изглежда ни ту стабилно, фиксирано, ту динамично и приключенски неизвестно като самия живот. Геометричната му форма е без значение, тя е просто средство за трансцендиране. Състоянието на омниспатиалната<sup>2</sup> материя се изразява в постоянно преливане на вътрешно и външно – корелативни величини, защото външното се усвоява, преработва, сублимира в съкровено вътрешно, а вътрешното (в смисъл „в душата“) няма граници, придобива вселенски измерения. Г. Башлар установява, че „противопоставянето на външното и вътрешното не се определя от геометричните представи“ (Башлар 1988: 253) и че „за да живеем в действителността на образите, изглежда, трябва непрекъснато да осъществяваме осмозата между съкровено и неопределеното пространство“ (пак там: 252).

Човекът като пространствена единица е едновременно интериорен и екстериорен феномен, той е „компактен“ (монолитен), но и разтерзан от противоположни импулси – иска едновременно да е на сигурно у **дома** (в дадения случай – в Академията на г-н Клекс, която е истинският дом на учениците) и навън – в сферата на мечтанията. Но Академия-

<sup>2</sup> В смисъла на всепространствена.

та като вълшебно пространство е също среда за разгръщане на блянове. Най-напред човек се чувства „у дома си“, приласкан от уютното, свойско кътче, но се чувства „примамен“ и от изкушението да странства, да кръжи навън, в други ширини, където се впуска в опасни приключения, давайки воля на мечтите си. Следователно навън въпреки загадките и заплахите той е пак „у дома си“; космическото пространство също е негов „дом“ – чертогът на копнежите му. Така се стига до инверсиране на екзистенциалната траектория и на отношенията му с битийностите.

В творчеството на Ян Бжехва има явна съизмеримост, съритмичност между хората и нещата. Обединява ги висшата степен на скритото. Г. Башлар казва:

[...] за *висшата степен на скритото*<sup>3</sup> има едно-единствено място. Скритото у човека и скритото в нещата са предмет на един и същ топоанализ, когато навлезем в странната област на *превъзходната степен*, област, която е много слабо проучена от психологията. Всъщност обективността превръща превъзходната степен в сравнителна. За да навлезем в областта на превъзходната степен, трябва да изоставим обективното и да се обърнем към въображаемото.

(Башлар 1988: 119)

„Въображението никога не греша, понеже не съпоставя образите с обективната действителност“ (пак там: 177). Разумът включва и въображението като своя репрезентанта, а то от своя страна произвежда метафори като имагинативна рационалност. Превъзходната степен при Бжехва се получава от преплитането на разнообразните пространствени вектори. Лекотата на преминаване от едно пространство в друго се дължи именно на интегративността и кохерентността на пространствените интензии<sup>4</sup>. В *Академията* светът на свръхестествените и светът на човешките персонажи сякаш са се претопили и слели ведно. Нещо повече – еднакво свръхестествени и действителни са и хора, и животни, и предмети. Съзвучието на битийностите напомня пространствен песенен канон. В сферата на свръхестественото са покойните кучета, озовали се в кучешкия рай, където попада Адам, приет от тях с толкова любов и топлина като най-скъп гост, но и там те са си същите земни (естествени) същества, „заживели“ в отвъдното при възмечтани условия. Постоянният допир на осезаемото, всекидневно житейското пространство (познатата действителност) с фантастичното, надземното пространство е една от магнетичните черти на типа приказност у полския писател.

<sup>3</sup> Тук и нататък курсивът е на цитираните автори.

<sup>4</sup> Тоест на енергийни потоци.

Срещата на Матеуш (като елегантен господин в края на приказката) с Адам в стаята на момчето е среща на две пространства: това на действителния живот – детето току-що се е събудило (излиза, че е сънувало), а Матеуш казва, че всичко станало дотук е измислица, и това на вълшебния свят – самият Матеуш е приказан герой, представител на „измисленото“. Явна е симбиозата на двете пространства. Динамиката на усилията, които налага животът борба, животът драма, има космически измерения. Затова човекът в една или друга степен е съизмерим с Космоса, и то благодарение на своите трансцендиращи мечтания (иначе не би оцелял). Г. Башлар казва:

Къщата и вселената не са просто две граничещи едно с друго пространства. В царството на въображението те си придават взаимно движение и живот чрез противоположни мечтания.

(Башлар 1988: 76)

Пространственият синкретизъм в *Академията* функционира на различни нива. Едно от тях е синестезията: в час по „клексграфия“ буквите, които обикновено имат изобразителен профил, най-често графичен, в ръцете на учениците на г-н Клекс се превръщат в нишки, преплетени по всевъзможни начини. Те се изпридат, а после се навиват на макари, които Учителят белязва с възелче. От една книга могат да се получат седем или осем черни макари. Г-н Клекс приготвя ястия от разноцветни стъкълца с всевъзможни оттенъци, както и неземно вкусни сосове от най-различни ядивни бои (на които се е научил от китайския доктор Пай-Хи-Во):

Господин Клекс закусва и вечеря сам, но затова пък на обяд се издига във въздуха над масата с черпак в ръка и залива ястията ни с разнообразни сосове. Всеки сос има различно свойство: белият укрепва зъбите, синият изостря зрението, жълтият регулира дишането, сивият пречиства кръвта, зеленият премахва пърхота<sup>5</sup>.

(Бжехва 2008: 40)

За г-н Клекс пространството на приказката и житейското пространство се препокриват, приказката се равнява на самия живот. Учителят и неговото произведение – Академията, са „разказани“ от Адам, но и той е разказвач на други приказки (приказката за лунните хора). Става дума обаче не за живота като обредно действие, а като „ментален код“ за практическо приложение, като справочник за начини на мислене, кон-

<sup>5</sup> Тук и нататък преводът е мой – Д. Х.

цептуализация и типове поведение. Така на реципрочен принцип приказното става житейско и обратно.

Многоприказната панорамност на *Академията* като вълшебна приказка (тя е приказен конгломерат) също е живописен пример за взаимното „скачване“ на пространства: в *Академията* като главна приказка „се помещават“ още много от познатите ни приказки – *Малката кибритопрадавачка, Спящата красавица, Снежанка и седемте джуджета, Царкиня жаба, Малечко Палечко, Синдбад Мореплавателят, Рибарят и златната рибка, Трите прасенца* и др., както и приказката на г-н Клекс *Лунните хора*. Креолизацията на приказни пространства и динамичните преходи между тях всъщност излъчват някаква прагматична виталност и тя „поема“ в три направления: 1) Инкорпорираните приказки сякаш временно напускат своята приказност, за да окажат чрез героите си реална подкрепа на персонажите от Академията; 2) *Академията* като централен приказен корпус играе ролята на житейска „делничност“, в която „слизат“ героите от „вътрешните“ класически приказки, за да общуват с учениците и да си помагат взаимно; 3) „Вътрешните“ вълшебни приказки имат и веществена структура – те са част от интериора на Академията, представляват стаи, които се затварят с врати, и достъпът до тях става само с разрешение на г-н Клекс. Това непрекъснато „сплитане“ на вълшебно и злободневно, синхронното пребиваване във фантастичното и земното измерение ни подсказва, че сакралното е и в обикновения живот, но и в сакралното има място за обикновения живот – те взаимно се просмукват. В края на *Академията* разбираме, че „вътрешните“ приказки са всъщност книгите от домашната библиотека на Адам – те са материални предмети, които държим в ръцете си, но и цели светове, животи; част от всекидневието ни, но и нещо вълшебно, неземно, свръхестествено. Тази „многопрофилност“ на битуването е производна на изравняването на битийностите. Предмети, животни и хора общуват на равни начала, взаимно мотивират и катализират съществуването си. Така комуникират помежду си и световите: вълшебният, разпределен между приказките на различни нива в „интериора“ на *Академията*, и житейският – другото лице на *Академията* като разказ за видяното и преживяното от Адам (*Академията* е едновременно вълшебна приказка и реален живот). В този смисъл пространствата си приличат – те са конгруентни и косимилативни. И във вълшебното пространство героите се измъчват, страдат, губят се, провалят се, и в житейското пространство хората мечтаят, възвисяват се, стават „всесилни“, съжителстват с метафизичното...

Колко утешително, но и жизнеутвърждаващо изглежда уверението, че тъжното и травматичното в приказката са „измислица“, а хубавото и окрилящото са „наистина“. Човек познава и двете, балансира между тях, но му трябва утеха за болезненото, за да издържи, да оцелее психически и закален, да продължи напред. Затова великият Андерсен успокоява Адам, изпратен от г-н Клекс да вземе кибрит от малката измръзнала кибритопродавачка, която къса сърцето на ученика, с думите:

Ето, занеси го на г-н Клекс. И стига си плакал. Не жали момиченцето, вярно, то е бедно и измръзнало, но само наужжим. Та нали това е само приказка! Всичко в нея е измислено и нереално.

(Бжехва 2008: 9)

### 3.1. Кръговата форма на пространството

Пространствената трансфузия обуславя онтологичната и екзистенциалната *кръговост* на пространството, отново загатната по няколко линии. Съвършената закръгленост на битието (раждане – живот – смърт и пак отначало, както и разнообразните субститути на тази формула) се очертава и в приказката чрез кръгообразната траектория на събитийността в *Академията*. Малкият Адам излиза от дома (семейството си), за да се приобщи към обществото в Академията, да извърви своя път към знанието, и накрая пак се завръща въщи символично чрез „напускането“ на съня. Тукашният и отвъдният живот непрекъснато се въртят (сменят местата си). Класическите приказки като компоненти на основната приказка (*Академията на г-н Клекс*) се подреждат в съзнанието ни по вертикала (парадигматично), на базата на асоциативно познатото, а приказката на Матеуш и приказката на г-н Клекс за лунните хора, като придружаващи водещото повествование, се позиционират по хоризонталната ос (синтагматично). Тази приказна координатна система също има кръгова форма – около нея описваме кръг. И тя „имитира“ битието, възстановява неговия кръговрат. По-далечен отглас на тази асоциативно извикана кръговост е жертвоприношението, което, от една страна, трябва да осигури пребъдването на обществото във вечността, а от друга – да гарантира „вечност“ на жертвата чрез пренасянето ѝ в сферата на сакралното. Това трансцендиране се извършва посредством умъртвяване по различни начини: соматична декомпозиция (разчленяване, посичане), екстракция на органи и т.н. Ритуалното „насилие“ включва жертвата в режима на космическата кръговост и я превръща в „плодородна почва“ за покълване на нов живот. След бързите метаморфози на г-н Клекс, който се превръща най-напред в снежен човек, после в цъфна-

ло дърво, нападнато от рой пчели, привлечени от благоуханните му цветове, учителят с облекчение си сваля главата и я подхвърля като футболна топка на Адам: „Аз му я върнах с убеждението, че обича футбола също колкото мен“ (Бжехва 2008: 96). И малко по-нататък:

Само след миг се разнесе страшен грохот и г-н Клекс, взривен отвътре, се разкъса на хиляди дребни частици. Всъщност всяка от тях беше самостоятелен малък г-н Клекс и всички те танцуваха весело по тревата и се смееха с тънките си гласчета.

(пак там: 97)

Към финала на сюжета г-н Клекс започва все по-често и по-необратимо да губи косата си, луничките си, да се смалява, т.е. да отива покрусен към своя край заедно с историята си. Неговото „оттегляне“ от този свят е причинено от чудовищния злосторник Алойзи – механичната бездушна кукла (издънката) на фризьора Филип. На митологичен език (близкородствен на вълшебната приказка) Учителят е принесен в жертва и тя не отива напразно. Страхът, болката, униетието му са междинно звено между смъртта и раждането; те са типични регенеративни оператори. Клекс се трансфигурира в копче, за да възвърне човешкия вид на Матеуш; освен това не е изчезнал безследно, а е изпълнил достойно мисията си – „разпръснал се е“ по малко във всеки от учениците си. Известно е в митологически смисъл, че колкото по-чиста и невинна е жертвата, толкова по-силна е пречистващата сила на ритуала (по аналогия със саможертвата на Исус Христос). Т. Дяков казва, че „обновлението не може да не се извърши чрез насилие и смърт“ (Дяков 2003: 185). Периодичното обновление означава преоткриване на битието, а за да бъде то опознато, трябва да се преживее смъртта. В сходен ракурс размишлява и полският философ Йоланта Брах-Чаина, която изгражда цяла философско-психологическа концептология за състоянието на обекта на неочаквано и брутално насилие<sup>6</sup>. Изследователката мотивира „триумфирането“ на жертвата в поразяващия, сублимен момент на границата между живота и смъртта. Губещият се оказва палачът. В нашия краен и непроницаем жертвен опит, извлечен от безогледната жестокост на палача, светът разкрива своята непредвидимост. В тази екстремна ситуация Й. Брах-Чаина задава риторичния въпрос: „Може ли да има нещо по-значимо от изпитаната ценностна пълнота на съществуването?“ (Брах-Чаина 2008: 75). Подложените на насилие стават недосегаеми, тъй като се намират извън границите на приемливите явления –

<sup>6</sup> Повече по въпроса виж в Хамзе 2013.

сред събития, които не можем да приемем за обикновени. Обезсмъртява ги смъртта, и то чрез бунта им срещу нея като доказателство за осъзнатата ценност на екзистенцията. Тя сякаш демонстрира своята неприкосновеност. Тази трагична, разтърсваща (апокалиптична) опитност на жертвата следва кръговия ход на вселената.

Първоначално кръгли са и Мастилените петна, които децата в Академията образуват, изливайки част от съдържанието на мастилницата върху хартия, която после прегъват на две, и след размазването на петната получават всякакви причудливи изображения на предмети, растения, животни, човешки и фантастични фигури. И те са синоним на цели светове. Г-н Клекс дописва към тях най-различни истории. Адам подозира, че дори самият Клекс е възникнал от такова мастилено петно, неслучайно носи това име. Карл Ясперс казва: „всяко битие изглежда кръгло в себе си“ (по Башлар 1988: 254), а Винсент ван Гог пише: „Навярно животът е кръгъл“ (пак там: 254).

### 3.2. Еластичността на пространството, скокообразната променливост на количествените параметри

Размерите в общото осмотично пространство нямат значение. С мощта на вълшебна помпичка г-н Клекс „се надува“ до нормален човешки ръст, но без нея постоянно се смалява до миниатюра. Тя обаче не е нито ненужна, нито безсмислена. Тъкмо обратното – причинността и енергията, която се крие в малкото, т.е. зараждащото се в малкото същество движение се предава на голямото и силно същество. „Миниатюрата е едно от убежищата на голямото“ (Башлар 1988: 180); „Всичко, дори голямото, е човешка стойност. [...] голямото се съдържа в сгъстен вид в миниатюрата. Тя е посвоему *просторна*“ (пак там: 238). Тя е нещо като онтологичен екстракт. Живеенето в миниатюрата е едновременно бягство, но и съзидателна, концентрирана енергия за нов живот, „обещание“ за ирадиация на тази енергия:

Докосвайки се до миниатюрите, чувствам как от бленуващото ми същество се излъчват вълни, които сякаш оформят света. Според мен огромният свят е изтъкан именно от тези вълни. Приеме ли човек искрено да заживее в миниатюрата, той се откъсва от заобикалящия го свят, дори не усеща разпадането му.

Метафизичното упражнение с миниатюрата има освежаващо въздействие: то позволява да се обновява светът, без да се излага човек на големи рискове. А каква отмора в подобно упражнение. В миниатюрата човек си отпочива, но не заспива: въображението е будно и щастливо.

(Башлар 1988: 186)



Динамиката на миниатюрата се проявява в популярния *Малечко Палечко*, свил се в ухото на коня (оттам управлява и коня, и палешника, и човека). Г-н Клекс се свива до копче, за да възвърне човешкия облик на скореца Матеуш. Тази негова „миниатюрност“ именно става лакмус за човешката същност на Матеуш. Миниатюрата всъщност е код и ключ към голямото. Г-н Клекс е живата сърцевина на онтологичното и екзистенциалното пространство – като семката, за която говори Г. Башлар:

Семката е в центъра, тя е *най-топлата* точка в цялата ябълка. Тази концентрирана топлина – израз на тъй желаното от хората блаженство – осигурява прехода от видяното към изживяното в образите. Въображението се успокоява при мисълта за този зародиш, богат на растителни соли. [...] Семката е истинската динамична стойност. [...] Тя отдава на плода своя балсам, своята защитна сила.

(Башлар 1988: 176)

Смалявайки се почти до точка в пространството, Клекс внушава идеята, че всеки от героите може да заеме неговото място, че вече е внедрил в питомците си своите роли, функции и послания. Предал им е щафетата.

Адам също е едновременно малък и голям: дете е (пък и всеки от нас е „малък“ – дете на своята майка независимо от възрастта си), но е и пълноценен разказвач (т.е. „голям“), създател на приказни светове.

Нашата неподвижност също е относителна – тя поражда пътешествието „чрез“ и „във“ вълшебната приказка. Ние осцилираме между малкото и голямото. Оставайки неподвижни и „малки“, ние „се задвижваме“ в необзримото.

Необятността е в нас [...] Останем ли неподвижни, ние се пренасяме другаде; ние мечтаем в един необятен свят. Необятността е движение на неподвижния човек. Необятността е една от динамичните характеристики на спокойното бленуване.

(Башлар 1988: 207)

#### **4. Топофилията на Ян Бжехва като низ от пространствени „венчавки“ в неговата вълшебна приказка**

##### **4.1. Жанрова коспатиалност<sup>7</sup>**

В жанрово отношение оперираме с „многострунна“ организация на повествованието. Жанровият „микс“ (синкретизъм) също е превъзмож-

<sup>7</sup> Съвместимост на жанровете пространства.

ване на пространствени ограничения. Във вълшебното повествование на Бжехва се преплитат приказка, дневник, автобиографична повест, приключенски роман с отделни глави. Подобна жанрова контаминация не е чужда на класическата вълшебна приказка.

[...] така, както се асимилират елементи във вътрешността на приказката, асимилират се и се кръстосват *цели жанрове*. Така се създават понякога много сложни конгломерати, в които съставните части на нашата схема влизат като епизоди. [...] подобен строеж се забелязва и в редица най-древни митове, при това някои от тях имат този строеж в удивително чист вид. Това вероятно е тази област, в която влиза и приказката. От друга страна, подобен строеж се забелязва и в някои рицарски романи. Това е област, която вероятно се доближава сама до приказката. Такова подробно сравнително изучаване е въпрос на бъдещето.

(Проп 2001: 118)

Вътрешните приказки като част от тялото на основната приказка при Бжехва като че ли илюстрират наблюденията на В. Проп:

Но подобно на всичко живо, приказката възпроизвежда само себеподобните си. Ако някоя клетка от приказния организъм стане малка приказка в приказката, тя бива построена по същите закони, по които е построена и всяка друга вълшебна приказка.

(Проп 2001: 91)

Тези „клетки“ в *Академията* имат много важна роля – те са „вълшебно средство“ за обитателите на Академията (идват им на помощ, когато се налага), но и получатели на спасителната им подкрепа (дареното от тях вълшебно средство). В съвместния комуникативен обмен си разменят избавителни енергии.

## 4.2. Многоролието на героите като персонифицирана пространствена транспозиция

Основните персонажи в *Академията* придобиват богата и многостранна спатиална опитност чрез полиролевата си активност. Адам е главен приказен персонаж, но и наратор – разказва приказката от първо лице. Г-н Клекс е и главен персонаж, за който Адам разказва, и дарител на вълшебни средства за учениците си, и помощник по пътя им към знанието, и „жрец“ посветител в инициационния им поход, и вълшебник (превърща „оздравелите“ от ръката му мебели в нови ученици). Матеуш е разказвач на своята (вътрешна) приказка, но подобно на Адам е и гла-

вен герой в нея. Освен това като скорец играе и ролята на помощник-асистент на г-н Клекс. Героите от вътрешните приказки са едновременно и спомагателни („поддържащи“) персонажи от главната приказка.

### 4.3. Инициационният комплекс като поредица от пространствени изпитания

Инициацията е преброяване, преодоляване и усвояване (приобщаване) на пространства. През „посветителната обредност“ преминават както учениците на г-н Клекс начело с Адам, така и Матеуш (в своята приказка). Тя също протича по няколко линии и е функция на многообразието. Матеуш е едновременно неофит (подложен на инициация) в собствената си приказка, съ-посветител (наблюдател, „съавтор“ на инициационната верига, редом с г-н Клекс) – в инициацията на Адам, и автономен (арбитражен) посветител на момчето чрез съня (вече извън Академията, в дома на Адам), когато му се представя като изискан господин. Г-н Клекс е освен жрец – посветител на учениците си, и възплъщение на самия посветителен обряд, който ръководи и контролира. Той персонифицира неговата митологема: *живот – смърт – нов живот (възкресение)* под някаква форма. Учителят сякаш се и самопосвещава (автоинициация). Превръщайки се в копче, уж умира, но и отново оживява в образа на Матеуш. Г-н Клекс антиципира безкраен низ от трансфигурации. Т. Дяков казва, че „адаптирането“ на посветителния обред в литературно произведение за деца (чрез посредничеството на фолклора) не променя истинския код“ (Дяков 2003: 152). Към тази серия от посвещения бихме добавили и умозрителната инициация на читателя, който от съпричастност също поема ролята на приказан герой.

Инициационният мотив с неговите задължителни препятствия е организираща схема; героят извървява опасния път, за да се превърне в истински човек.

(Дяков 2003: 151)

### 4.4. Вълшебните средства като пространствен транслатор

Те осигуряват странстванията и преминаването от едно пространство в друго. Нещата имат вълшебната сила да променят хода на времето, съдбите и отношенията във вселената, а хората имат способността да произвеждат вълшебни мечти, които да осъществяват с помощта на тези предмети. Така релацията човек – предмет създава нови, непознати светове. Тази интеракция между жива и нежива материя ги прави равностойни, започва процес на „одухотворяваща“ реификация (опредмеляване) на битийностите. В класическата вълшебна приказка Острия

слух и Зоркото око са типични персонажи. В Академията окоето на г-н Клекс е едновременно зрителен орган и магически предмет, който той вади, взема в ръка и изпраща на оглед:

Изпращам си окоето да огледа терена. Ей сега ще разберем къде се е дянала помпичката. [...] – Виждам я! Лежи си в ямката, заета от раците, на четири метра от брега.

(Бжехва 2008: 36)

После слага дясното си око в кошничката на въздушния син балон и го изпраща на луната: „Трябва да разбере кой живее на луната, защото искам да напиша за вас приказка за лунните хора“ (пак там: 37). С помощта на различни вълшебни средства г-н Клекс може да отговори адекватно на пространствените предизвикателства. Разполага с лунички за засилване на разсъдъка и интелекта, както и за предпазване от хрема; с помпичка за увеличаване на физическите си размери (Адам също се възползва от нея, за да полети и да попадне в Кучешкия рай); със зелена течност против забравяне, с хапчета за растеж на косата<sup>8</sup>, с пламъчетата от свещичките, които събира в буркан и с които приготвя ястията на учениците. Адам разполага със седем вълшебни чаши, в които събира стихии: дъжда, снега, градушката, гърма, светкавицата и вятъра, а седмата е останала празна – за временно обиталище на г-н Клекс. Матеуш в своята приказка също успява да спаси живота си благодарение на магическата шапка, която го превръща в птица. Вътрешните приказки също играят ролята на „вълшебно средство“ по инициационния път на героите от Академията, а те на свой ред снабдяват своите персонажи с магическия предмет, който им носи спасението в критичен момент. Болните мебели, които г-н Клекс успява да излекува, в знак на признателност също влизат в ролята на вълшебно средство, което „се притичва на помощ“.

#### 4.5. Вместимостта на етичното пространство

То е щедро и безгранично, може да побере всичко, което е изначално добро и което е преобразувано в добро. Не допуска на своя територия злото, което не се поддава на трансформация. Доброто прави чудеса (самото то е чудодейно). Клекс облекчава болките на мебелите, прогонва

<sup>8</sup> Знаем, че във фолклорен контекст косата е символ на духовна мощ; тя представлява орендата, схващана не само като свръхестествена сила, но и като истинската същина на човека, неговата личностна страна. След смъртта му тя (оредата) остава безсмъртна (срв. Ангелов 1999: 175, 177).

страданията им и те му се отблагодаряват, като намират заедно златната му клечка за зъби, която си е изгубил. Освен това всички са безмерно привързани към него:

Шкафтът си отдъхна с облекчение и нежно се заумилква о г-н Клекс.

(Бжехва 2008: 45)

Извън етичното пространство остава Алойзи – бездушната кукла, изделие на чистата механика, но житейски шедьовър на Филип, който в качеството си на зъл „дарител“ я поверява на г-н Клекс, но не с цел да му помогне, а да го унищожи. Този, макар и изкусен, продукт на „злия демон“ не може да се „очовечи“, въпреки че Клекс прави всичко възможно за това. Духът на Алойзи е „закърмен“ с безчовечност, затова и най-топлото сърце не може да го облагороди. Изключителните му интелектуални способности (за кратко време той изпреварва всички ученици на г-н Клекс по знания) не могат да компенсират липсата на сърце и психически хоризонт, нито да възпрат разрушителната му стихия. Той е „вълшебното“ средство за разруха, с което разполага Филип. Г-н Клекс предусеща своя край и края на Академията, но за да спаси учениците си и Доброто като такова, той е принуден да демонтира Алойзи и да прибере чарковете му в куфарчето, с което го е донесъл неговият създател. Разярен от провала на начинанието, Филип хвърля Академията в непрогледен мрак и предизвиква края на Клекс – това е отмъщението му за „неправянето със задачата“. Чрез образа на куклата Бжехва показва, че злото едва ли е в човешката природа, то не е присъщо на човека (затова той страда), но за съжаление, е много прилепчиво. То сякаш е привнесено отвън, присадено. Понякога изглежда по-силно, но не е непреодолимо. Учителят е успял да посее в душите на питомците си нужната упоритост и борбеност; вече им е дал и необходимата опитност за справяне с несправедливостта и злините в света, който не е само красота и хармония...

Предложеният анализ на произведението на Ян Бжехва навежда на следните изводи:

1. Плод на колективното съзнание в зората на съществуването си, вълшебната приказка в творчеството на Ян Бжехва придобива лична физиономия, превръща се в „амулет“ на индивидуалната ценностност, която впоследствие „се присвоява“ от читателската аудитория. Възсъздавайки универсалния структурен скелет, авторът същевременно следва хода на реалния живот и на естествените емоционални реакции на персонажите. Психологизацията и морализацията на приказната тъкан са негова лична заслуга.

2. Постоянното кръстосване на пространствени вектори неутрализира антиномните тукашно – отвъдно, действително – въображаемо, реално – иреално, човешко – предметно. Срещата на сетивното житейско пространство с имагинерното свръхестествено пространство осигурява реципрочния обмен между приказното и действително изживяното. По този начин сакралното навлиза в обикновения живот, а той на свой ред се „сакрализира“.

3. Във вълшебната комуникация – вследствие на пространствения синкретизъм – няма йерархии. Там битийностите са изравнени и равноценни, взаимно мотивират съществуването си. Благодатната гъвкавост на „калейдоскопичното“ пространство, осветлено чрез различни фактори (жанровата амалгама, многообразието на персонажите, действието на магическите средства, инициационите „експедиции“, етичната стойност на поведението), позволява на Учителя – г-н Клекс, да завещае на питомците си своите послания и свободолюбиви „скрижали“. По този начин приказката не свършва. Героят на Михаел Енде казва, че всяка истинска приказка е приказка без край (Енде 1990).

## ЛИТЕРАТУРА

- Ангелов 1999:** Ангелов, В. *Мит и фолклор*. [Angelov, V. Mit i folklor.] София: АИ „Проф. Марин Дринов“, ТИЛИА, 1999.
- Барт 1991:** Барт, Р. *Въображението на знака*. [Bart, R. Vaobrazhenieto na znaka.] София: Народна култура, 1991.
- Башлар 1988:** Башлар, Г. *Поетика на пространството*. [Bashlar, G. Poetika na prostranstvoto.] София: Народна култура, 1988.
- Бжехва 2008:** Brzechwa, J. *Akademia Pana Kleksa*. Wrocław: Siedmioróg, 2008.
- Брах-Чаина 2008:** Брах-Чаина, Й. Неприкосновеност. [Brah-Chaina. Neprikosnovenost.] // *Пламък*, 2008, кн. 5 – 6, 65 – 78.
- Дяков 2003:** Дяков, Т. *Митология. Фолклор. Литература*. [Dyakov, T. Mitologiya. Folklor. Literatura.] София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2003.
- Енде 1990:** Енде, М. *Приказка без край*. [Ende, M. Prikazka bez kraj.] София: Отечество, 1990.
- Знеполски 1991:** Знеполски, И. Епистемата на „слабата мисъл“. Предговор. [Znepolski. I. Epistemata na „slabata misal“. Predgovor.] // Ролан Барт. *Въображението на знака*. София: Народна култура, 1991, 5 – 40.

- Минков 1964:** Минков, Св. Ханс Кристиан Андерсен. Предговор. [Minkov, S. Hans Christian Andersen. Predgovor.] // *Андерсенови приказки*. Първи том. София: Народна младеж, 1964.
- Проп 2001:** Проп, Вл. *Морфология на приказката*. [Prop, V. Morfologiya na prikazkata.] София: Захарий Стоянов, 2001.
- Хамзе 2013:** Хамзе, Д. Морталната мултипликация като безсмъртна събитийност в романа *Космос* на Витолд Гомбрович. [Hamze, D. Mortalnata multiplikatsiya kao bezsmartna sabitiynost v romana *Kosmos* na Vitold Gombrovich.] // *Събитие и безсмъртие. Литература, език, философия, наука*. Сборник с доклади от международна научна конференция. Факултет по славянски филологии. Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (13 – 14 май 2011 г.). Съставители: Димитър Камбуров, Юлиана Стоянова, Офелия Николова, Дарин Тенев, Камелия Спасова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2013, 547 – 564.