

ралийчев диалогът например у Ран Босилек е най-богат и разгърнат, но динамичен и действен, най-градиран в психологически план при почти пълно отсъствие на авторови ремарки. Присъствието на разказвача у него е сведено до минимум и обикновено в диалога са фокусирани и отношенията между героите, и мотивацията на техните постъпки, и портретно-психологическите детайли, на които Ран Босилек е особено пестелив за разлика от А. Каралийчев. В същност диалогът като сюжетно-композиционна единица е в много по-голяма степен застъпен в авторизираната приказка като цяло в сравнение с фолклорната, но, както виждаме, тази особеност, обща за този приказен тип, присъства чрез своите индивидуални проявления, свързани със стиловите особености и предпочитания на отделните творци. Психологическите, портретните и други детайли, свързани с облика на героите, у Каралийчев много често са съсредоточени в ремарките, докато у Ран Босилек те са разтворени предимно в самата диалогична реч. Това ясно личи при съпоставката между преработките на двамата автори върху „Тримата братя и златната ябълка“, но може да се докаже и чрез друга успоредница от текстове — например „Какво е чудо станало“ от Ран Босилек и „Страшни зверове“ от А. Каралийчев, построени върху една и съща сюжетна фолклорна основа.

Стиловите белези на една или друга творческа индивидуалност в авторизираната приказка са свързани с цялостния облик на писателя като творец, с неговите идейни позиции, художествен метод, естетически принципи. Емоционално-романтичната обогатеност на Каралийчевия стил, така ясно изявена в неговите разкази, слага своя отпечатък и върху приказките му, които бихме могли да познаем сред десетки творби на други писатели-приказници. Реализмът на чувствата, които като че ли изместват фантастичното на втори план, засилената метафоричност, безбройните сравнения и епитети, оригиналните народни думи и изрази в езика му създават неповторима стилова обогатеност на неговите творби, на начина, по който Каралийчев преразказва познатите народни сюжети.

Н. Райнов също има свой подход към фолклорния материал. И той като Каралийчев не се придържа стриктно към първоизточника, но внася в неговото звучене и трактовка свое виждане, свой маниер на интерпретация. В редица негови приказки отчетливо се долавя влиянието на символистичните наеви, характерни за голяма част от прозата му — преобладаване на библейско-мистичното, на загадъчно-тайнственото, засилено от характера на приказните образи. В персонажа на неговите приказки много често витаят духове, вампири, вещици; често пъти темата за смъртта като надвиснало зло или заслужено възмездие присъства властно в тъканта на приказката и измества витално-оптимистичното на втори план (нещо, нетипично за народната приказка): Такъв характер имат до голяма степен приказките „Вампирова булка“, „Кушкундалево“, „Ненаситно око“, „Юнак и слепец“ и др. И все пак за разлика от другите си белетристични произведения тук фолклорната основа на приказката, върху която Н. Райнов строи творбата си (колкото и свободно да подхожда към първоизточника), държи здраво писателя в рамките на традиционно-оптимистичното звучене, води повествованието винаги до финалното тържество на доброто, правдата и красотата. Елементът на фантастичното е много по-ярко изявен у него, отколкото у А. Каралийчев, където то е подчинено на реалистичната обогатеност на помисли и чувства, но колкото и далече да отива Н. Райнов в полета на фантазията си, колкото и причудливи да са неговите герои и техните царства („Вампирова булка“ например), винаги има нещо, което ги заземява, държи ги здраво и не им позволява да се откъснат напълно от реално възможното: това е душевният свят на неговите герои, човешки, земен, разбираем. Здравата народна традиция в трактовката на живота и света, залегнала в приказния фолклор, като че ли възпира Н. Райнов да достигне в приказките си до дебрите на онзи мистицизъм и декоративна екзотика, които можем да открием в „Богомилски легенди“, „Видения

из древна България“, „Счупени стъкла“ и др. В приказките си той остава най-близко до реалистично-земното (въпреки развихрената им фантазност), до националното, до народното световъзприемане. И все пак, сравнени с приказките на А. Каралийчев или Ран Босилек, неговите приказки стоят най-далеч от познатия национален колорит, бит и душевност на българина. В пейзажа му (доколкото той присъства в приказките му) има много повече екзотика и декоративност, необичайност и фрапираща неочакваност, отколкото у А. Каралийчев например, който и в най-фантастичните вълшебни приказки остава верен на нашенската среда и природа, на битово-познатото, на националното. Неслучайно А. Каралийчев се съпротивява на абсолютната неопределеност на времето и пространството в приказката, тежеейки към тяхната, макар и относителна конкретизация, а героите му имат често собствени имена; той всячески се стреми да превърже приказката към народностно-българското. У Н. Райнов абстракцията на времето и пространството е много по-подчертана, а елементите на национален колорит — много по-ограничени, макар че и тук чувствуваме националната атмосфера. Това проличава и в подбора на фолклорния материал — Н. Райнов има подчертано предпочитание към вълшебните приказки, а А. Каралийчев и Ран Босилек с удоволствие разработват битови и анималистични сюжети (А. Каралийчев насища и вълшебните си приказки с изобилие от битови елементи); проявява се и в подхода към този материал — у Н. Райнов на преден план идва фантастично-занимателното, необичайното в случката, а у А. Каралийчев — дълбочината и убедителността на чувствата, породили и съпътствували описваното събитие; у Ран Босилек пък случката е изведена на преден план (за разлика от А. Каралийчев), но наситена с битово-реалистични подробности (за разлика от Н. Райнов). Една съпоставка между сходен мотив у тримата автори потвърждава това. Такъв общ мотив е например връщането на вълшебната чудна кутийка на нейния млад стопанин от верните му приятели — животни („Момче и вятър“ у Ран Босилек, „Царски зет“ у Н. Райнов, „Безценно камъче“ у А. Каралийчев). Още по-показателна е тази разлика в непосредственото сравнение на упоредни авторови текстове — „Кушкундалево“ на Н. Райнов и „Горска невеста“ у Ран Босилек: у Н. Райнов приказката започва с приключението на момъка на отрупания с елмази и човешки кости връх, продължава със загадъчната среща с белобрадия старец в неговия таинствен замък със заключени стаи, където той вижда самодивата, минава през зазиданата в стената самодивска риза, за да стигне до незнайното далечно Кушкундалево — в земята на самодивите. У Ран Босилек срещата със самодивата е сред китната нашенска природа: старецът-съветник у него е един добродушен стар овчар, а самодивата избягва от сватбеното хоро, след като момъкът ѝ връща венеца, не устоявайки на горещите молби на девойката и сватбарите. Както се вижда, действието се движи по една и съща фабулна линия и елементът на невероятното присъства и у двамата автори, но с различен стилос нюанс, с различно емоционално звучене: Н. Райнов разчита повече на необичайното, непознатото, дори екзотичното, докато Ран Босилек запазва знаменателността на събитието, но го насища с нашенска атмосфера, с реалистично-битови детайли.

Стиловата специфика на авторския подход се проявява много ярко и в използването на народни думи и изрази от различните автори. Елин Пелин, Ран Босилек и А. Каралийчев черпят богато от народния език, но без да прекратят границата на допустимото, без да превръщат приказките си в хаотична смесица от диалектни и книжовни думи. Народните думи и изрази са използвани с много усет и мярка, създавайки една национално обогатена, цветиста и изразителна приказна реч (да си спомним такива ярки примери като „юнакът *смахмузил* коня си“, „обръща очи към *вратията*“, „не *прекършило* майчината си воля“, „*склонила* майката накрая“, „тръгна да *калесват*“ и т. н. у А. Каралийчев; „*рипнал* Шарко“,

„какво се е *жълтило*“, „на сто кучета *убягвам*“, „хубава работа си *отвъртял*“, „*дотърчало* кончето“ — у Ран Босилек; „*троица* синове“, „*отишли на тлаката*“, „*забулено* лице“, *вълкът не шава*“, „*дръннал ѝ един бой*“ и т. н. у Елин Пелин). По-сдържан в използването на народни думи и изрази е Н. Райнов, но те не липсват в неговите приказки и дори понякога се отличават с особена оригиналност и находчивост: „*хвърли наземи стъклото*“, „*княгинята му се подбивала*“, „*разсънно биле*“, без да го *лови съд*“, „*кърчак вода*“.

Г. Русафов, Г. Райчев и др. се придържат повече към книжовния език и особеностите на народната реч не са така органично втъкани в авторския език, както у Елин Пелин, Ран Босилек и А. Каралийчев. Това се дължи на факта, че в своите преразказани приказки те стоят значително по-далеч от фолклорния им вариант, а, от друга страна, това е и въпрос на дълбоко познаване на народната реч, умение да се втъкава тя естествено и на място в книжовния литературен език.

Стиловото своеобразие на авторите се проявява и в използването на мерната реч, на стихове в приказката. Особена слабост към тях има Ран Босилек: цели приказки са написани у него в мерна реч или най-малко — с широко използване на ритмуваната фраза („Срещу Нова година“, „Заю-Баю и козарче“, „Задави се Меца“, „Баба Меца и човекът“ и др.). Прави впечатление, че Ран Босилек използва ритмуваната реч най-вече в приказките си за животни (там най-често ще срещнем и стихотворни пасажки). Тази особеност е свързана, от една страна, с факта, че този вид приказки се възприема най-лесно от децата, а, от друга — има пряко отношение към личните автори предпочитания и наклонности.

Употреба на стихове срещахме и у А. Каралийчев (но ритмувани приказки той не пише), докато за Н. Райнов и Елин Пелин те не са характерни. Явно това е и проява на индивидуални творчески предпочитания, а не толкова на умение или неумение да се пишат стихове (Елин Пелин има чудесна поезия за деца, а А. Каралийчев започва творческия си път със стихове и остава завинаги лирик в прозата си).

Интересен проблем, свързан тясно и със спецификата на българската авторизирана приказка, и с индивидуалния стил на писателите, е преразказването на приказки, имащи свои сюжетни аналози в приказките и на други народи. В този случай много често се натъкваме на общ сюжетен приказен тип, преразказан най-често от българските писатели на основата на българския фолклорен вариант, без да се влияят от чуждия авторизиран аналог. Тогава съвсем естествено присъствува българският национален елемент. Но в редица случаи наши приказници преразказват и оригинални приказки на европейските народи, арабски, индийски, африкански и други приказки и тогава внасят на национален колорит в преразказаната чужда приказка не е закономерност; много често такъв липсва, когато приказката няма близък сюжетен аналог в българския фолклор. Но при сравняването на авторизирани приказки от писатели с различна националност, построени върху общ сюжетен тип, бихме могли да говорим и за белези на национален стил, проявяващ се именно във вариантите на общия сюжетен тип. Всеки творец напълно познатата фабула с такива сюжетно-композиционни и стилистични елементи, които са характерни не само за неговия личен творчески подход, но и за приказния стил на дадения народ. Ярко доказателство в това отношение е съпоставката между авторизирания вариант на сюжетните типове „Котаракът с чизми“, „Пепеляшка“, „Келешът и царската дъщеря“, „Храбрият шивач“ и др.

Националната багра в българските авторизирани приказки се проявява така властно, че може да засегне и приказки с небългарски произход (в случаите, когато българските писатели преразказват приказки на други народи). Когато елементите на „побългаряване“ не засягат цялостното звучене на чуждата при-

ЖАНРОВА СПЕЦИФИКА НА БЪЛГАРСКАТА АВТОРИЗИРАНА ПРИКАЗКА

Иванка Ковачева

Попадайки в света на литературата, приказката твърде силно променя своя облик. Тези промени са обусловени преди всичко от психологически различия между фолклор и литература: фолклорът е устно художествено творчество, подлежащо на изменения при всяка нова интерпретация на текста от разказвача или певеца (това важи с особена сила за прозаичните фолклорни жанрове), плод на колективна творческа дейност и израз на едно колективно съзнание, докато литературата е художествено творчество, разпространяващо се по писмен път, „продукт на друга форма на съзнание, което условно може да се нарече индивидуално съзнание“ и при което индивидът не престава да представлява своята среда и народ, но го представлява „в своето индивидуално, неповторимо лично творчество“¹.

Тази същностна разлика между фолклор и литература ни интересува във връзка с въпроса за съдбата на приказния жанр, попаднал от сферата на устното народно творчество в жанровата система на литературата и като преразказана форма на фолклорния сюжет (авторизирана приказка), и като произведение — плод на оригинална творческа изява (литературна приказка).

Различните пътища на проявление и разпространение на фолклора и литературата — писмен и устен, съдържат не формално-техническа, а типологическа, същностна разлика, засягаща всички страни на тези два вида художествена дейност. Фолклорната приказка например съществува винаги като „импровизационен вариант“ на всеки неин предходен текст, нефиксирана за никоя творческа личност, но и неотделима от своя разказвач, който по думите на М. Каган² „се доближава до изкуството на актьора“, готов винаги да импровизира, без да излиза от традиционните рамки на художествения тип, но и без да се обвързва с дословното му възпроизвеждане (вариантност на устната проза). Фолклорната приказка търпи по-съществени или по-несъществени промени и от съдържателен, и от формален характер при всяко ново нейно изпълнение, така че всеки неин изпълнител е и съавтор на приказката, както и всеки неин слушател е един потенциален бъдещ разказвач с право на съавторство; на актът на изпълнение е единичен и невъзвратим, недопускаш каквито и да е корекции във веднъж прозвучалия текст.

За разлика от устния разказвач писателят при създаването на творбата си се отделя от изпълнителското творчество; неговата творческа дейност вече не е

¹ В. Л. Пропп. Фольклор и действительность. М., 1975, с. 32.

² М. Каган. Морфология искусства. Л., 1972, с. 336.

свързана с процеса на многократно повтарящия се един и същи съзидателен акт, който се лишава от импровизационна свобода. При авторизираната и литературната приказка обаче писателят може да коригира многократно написания приказан текст „в стремеж към идеална обработка“, но веднъж стигнал до възприемателя, този текст става непроменлива даденост; читателят на авторизираната и литературната приказка не е неин съавтор, той е „цензор и критик, лишен от всякакви пълномощия“³, безсилен да внесе в произведението каквито и да е текстови изменения. Авторските редакции на една и съща творба са явление, качествено различно от вариантите на фолклорната приказка, защото едните и другите са плод на два различни творчески процеса, с различни по качество резултати.

Този различен тип творческа дейност на устния разказвач и на писателя оказва решаваща роля върху облика на приказката, оказала се в „територията“ на литературата. Настъпилите промени засягат дълбоко нейната структура и в отделните проявления на нейните елементи, и в тяхното вътрешно взаимодействие и цялостно звучене на приказката. Това става особено очевидно, когато се извърши съпоставка между фолклорна приказка и нейната литературна обработка.

При паралелното съпоставяне на двойки текстове, както и съпоставянето на цели приказки — фолклорна и авторизирана, прави впечатление, че *устното разказване* се стреми към предаване на действието с подчертана разговорна интонация, носена от цяла поредица фактори (междуметия, частици, повторения и др.); същевременно народният разказвач се стреми повече към предаване на действието с непряка реч, докато писателят предпочита да предаде ставащото чрез диалог. Затова въз основа на цяла поредица от съпоставки, направени без преднамерен подбор на изследвания материал, ние дойдохме до извода, че народната приказка е в повечето случаи по-„епическа“, а авторизираната — с по-драматичен характер. И ако преобладаването на непряката реч пред пряката във фолклорната приказка — в сравнение с авторизираната — е все пак една хипотеза, чието доказване се нуждае от по-обширни проучвания, то епическият характер на диалога с подчертан драматически облик в авторизираната — е един безспорен факт, който има твърде малко изключения. Това се дължи на поредицата от обяснителни авторови ремарки към репликите на героите в народната приказка поради трудността в устна форма да се предаде редуването на говорещите лица, както и желанието на разказвача да припомним нещо казано преди това, имащо важно значение за дадения момент.

Авторизираната приказка с нейната писмена фиксация не притежава възможностите на интонацията, мимиката и жеста, но разполага с други „комуникативни“ средства: редуването на репликите винаги може да се фиксира графически (това дава по-голяма възможност за „драматизиране“ на диалога с намаляване на авторските ремарки); писмената фиксация на текста освобождава от необходимостта да се припомнят разказани вече факти и ситуации и отгук се получава едно специфично съгъстяване на текста, олекотен от някои повторения (срв. например „Косът и лисицата“⁴ и „Косе Босе“⁵). Разказът става по-стегнат откъм фактическата му страна (защото не разчита само на паметта, а и на писмената фиксация на текста), но по-емоционално наситен; в него се появяват елементи, нехарактерни за фолклорната приказка (детайли от пейзажа и обстановката, от портрета на героя, неговото вътрешно състояние и външно поведение и т. н.), компенсиращи липсата на синкретичното слово.

³ Вл. Пропп. Фольклор и действительность. М., 1975, с. 23.

⁴ БНТв. Т. IX, с. 91.

⁵ Ран Босилек. Косе Босе. С., 1959, с. 12.

Писателят-приказник⁶ трябва да държи сметка и за още един важен факт — характера на аудиторията, за която са предназначени неговите приказки, колкото и „условна“ да е тя. Ако фолклорният разказвач създава и разказва приказки на малки и големи, без да съблюдва строго възрастовия характер на своята аудитория (изключенията са много малко), то писателят-приказник във всички случаи трансформира фолклорния текст и с оглед на фактора „възраст“: неговите приказки са предназначени за деца или преди всичко за деца.

Така стигаме до извода, че върху приказката като акт на лично творчество оказват решаваща роля два основни фактора, предопределящи цялостния процес на създаване и формиране на тези два нови типа на приказния жанр:

1) Авторизираната и литературната приказка са *писмено* художествено творчество.

2) Те са произведения, предназначени за деца.

Интересът на писателите към приказния фолклор има свои аспекти и своя история, но в случая ние се интересуваме от подхода им към фолклорната приказка с цел нейната частична (извършена в различна степен) преработка, за да стане тя достъпна за широката аудитория. Кое в същност пречи на фолклорната приказка да има такава широка достъпност и кое налага нейната обработка?

1) Преди всичко фолклорната приказка като всяко произведение на устното творчество има тесен кръг от слушатели в момента на нейното разказване. Този малък „радиус на действие“ на нейната комуникативна енергия пречи за по-широката и популяризация. Книгопечатането компенсира тази слаба страна на фолклорната приказка, но заплащайки с цената на звучащото живо слово.

2) За да се ползува от широката детска аудитория, фолклорната приказка не може просто да бъде записана и публикувана, защото като произведение на устното поетическо творчество тя битува в средата, където се разказва и звучи, на езика на местното население — следователно тя винаги е диалектна в езиково отношение. Това пречи на нейната разбираемост от онези слушатели (или читатели — ако тя се публикува в диалектния ѝ езиков вид), които не говорят даденния диалект.

3) Фолклорната приказка разказва „за всичко — на всички“, като често пъти съдържа и елементи (и от съдържателен, и от езиково-формален характер), които не са подходящи за детска аудитория. Авторизираната приказка, която си поставя за първостепенна задача преди всичко да възпитава, съзнателно отстранява подобни елементи, стигайки понякога до силно отдалечаване от изходния текст.

4) Фолклорната приказка, схваната не като застинала даденост, а като постоянно движение и изменение, носи в себе си елементи на „многостадийно развитие“, наслования от по-ранни етапи на мислене и живот, станали постепенно чужди и неразбираеми за съвременния (на писателя) възприемател. Авторизираната приказка трансформира тези моменти от фолклорния източник, насищайки ги с ново съдържание (господ става мъдър старец, боляринът — търговец, божие чудо — приказно вълшебство и т. н.), или като ги отстранява (някои остарели представи и понятия).

5) Промените, които търпи фолклорната приказка в нейния авторизиран аналог, са много често многоаспектни, засягащи не само езика или отделните персонажи и понятия, а цялостния ѝ облик и структура; свързани са с дълбоки социални промени в човешкото развитие — засилено внимание към човешката личност, към човека като социален индивид. Това обуславя засиленото внимание на писателя-приказник към личността на героя с неговия вътрешен свят, обуславящ и външното му поведение към хора и събития — а това е една вече твърде съществена отлика от фолклорната приказка.

⁶ Названието „писател-приказник“ в смисъл на „автор на приказки“ се наложи в последните години в литературната практика и ние го приемаме с това му значение.

Какви промени настъпват при трансформацията на фолклорната приказка в авторизирана?

Преди всичко трябва да се върнем още веднъж към понятието „авторизирана приказка“. Много често тя носи и названието „преразказана“, но степента на авторската намеса може да бъде от най-различна степен и следователно не се касае само за „преразказване“.

В статията си „Преразказаните народни приказки — форма на съвременното съществуване на фолклора“⁷ Л. Парпулова приема названието „преразказани народни приказки“ за „ония текстове, които са най-близко до фолклорния си образ. За текстовете, при които намесата на личната авторска интервенция е по-силна, предлагаме използването от Ран Босилек название „приказки по народни мотиви“...“⁸

Л. Парпулова е съвършено права, когато разграничава приказките, които стоят максимално близко до фолклорния си източник, от приказки, в които са нанесени сериозни промени в структурата на изходния фолклорен първообраз. Но степента на тази авторова намеса може да бъде в такъв широк диапазон от възможности, че в същност границата между „преразказаната“ приказка и „приказката по народни мотиви“ става крайно нестабилна, спорна. Това затруднява установяването на едни по-общи белези, характеризиращи тази жанрова форма, стояща като че ли на границата между фолклора и литературата. В същност, основавайки се на направените по-горе разсъждения за съществените различия между устно и писмено творчество, градящи се както на два различни творчески процеса, така и на два различна типа комуникация, ние приемаме, че авторските преработки на фолклорни приказки са литература, а не фолклор, колкото и близко да стоят до своя първоизточник, въпреки че имаме пълно основание в известен смисъл да ги третираме като междинна форма между фолклорната и литературната приказка в общите граници на този жанр.

Най-определено такава междинна позиция заема приказките, които са „преведени“ от писателя — от езика на местния диалект — на литературен език. Авторската намеса в този случай е минимална и се изразява само в осъвременяването на езика, както и в някои незначителни стилистични промени (избягване на някои езикови повторения, неточности, неправилен словоред и т. н.). Това е в същност успешен път за „транслация“ на фолклорната приказка от локалната диалектна среда в съкровищницата на общонационалното културно богатство. (Най-ярък пример в това отношение е сборникът приказки „Дядо, баба и внуче“ под редакцията на Н. Хайтов и Е. Огнянова. С., 1963.) Този вид преразказани народни приказки Л. Парпулова не без основание разглежда като „форма на съвременно съществуване на традиционния фолклор“⁹.

Авторската намеса обаче може да засегне и идейно-тематичния характер на приказката или моменти от сюжетното развитие (с промени или без промени във фабулата); да изгради композиционната постройка на приказката по друг начин, да нанесе промени в персонажната система (и преди всичко в начина на изграждане на образите) и т. н. Доколкото в този случай имаме работа с „преразказана народна приказка“ или с „приказка по фолклорни мотиви“, зависи от степента на авторската намеса или от присъствието на фолклорния материал в новата творба. И в единия, и в другия случай обаче авторската намеса е безспорна и затова всички приказки, минали през някаква степен на авторова обработка, ние ще обединим под общото название „авторизирана приказка“, като същевременно отбелязваме характера на тази намеса.

⁷ Л. Парпулова. — Български фолклор, 1971, кн. 2

⁸ Пак там, с. 2.

⁹ Пак там, с. 4.

Много често при създаването на авторизирани приказки авторите използват не един, а няколко фолклорни сюжетни варианта, създавайки нова творба, при която контаминацията засяга твърде дълбоко структурата на произведението, но при добрите майстори на приказки тя винаги звучи като единно художествено цяло. За да се изследва обаче това „цяло“, в което по сложен начин присъствува и фолклорното творчество, и авторовата личност, трябва да се изследват компонентите на приказната структура на авторизираната приказка в съпоставка с аналогична фолклорна форма.

При фолклорната приказка от особено значение е нейната собствена естетическа функция, подчиняваща и познавателната ѝ, и възпитателната ѝ роля. Авторизираната приказка, която се създава в повечето случаи с определени педагогически задачи и е адресирана към подрастващото дете, си позволява много често да засили *идейно*-поучителния характер на приказката; да се подчертае акцентът на морално-възпитателния елемент в нея чрез редица промени в изходния фолклорен материал, които могат да засегнат не само стила, но и моменти от сюжета, композицията или персонажната система. При най-добрите приказници обаче тя запазва собствената си естетическа функция, без да пренебрегне възпитателните задачи, които ѝ се възлагат, но и без да подчини богатството на изображение, занимателността на сюжета и пестротата на образите — на голата дидактика. Победата на ума над глупостта, тържеството на правдата над лъжата и злото, красотата на необичайния приказан свят достигат до детето в приказките на Ангел Каралийчев, Ран Босилек, Елин Пелин, Николай Райнов, Георги Райчев и др. чрез богатството на художественообразния материал, в който е запазена дълбочината на народната мъдрост и богатството на фолклорното творчество. Невинаги обаче отношението към фолклорния първоизточник е такова. Много често, особено в миналото — подходът към фолклорния материал е бил твърде свободен, подвеждайки цялата приказка към определени дидактични наставления, внушаващи послушание, трудолюбие и благоприличие по един твърде откровен начин. Това довежда до промени не само в сюжета и персонажа, но преди всичко води до по-различно идейно-нравствено звучене и сериозно накърнява естетическите качества на новосъздадената приказка (някои от приказките на Цоньо Калчев, Стоян Попов и др.).

Пс-друг подход към *идейното звучене* на приказката имат майсторите приказници в българската литература. Сред тях особено ярко се открояват Ангел Каралийчев, Ран Босилек и Елин Пелин. Техните преработки на народни приказки се приближават или отдалечават в различна степен от фолклорния материал, но винаги се запазва комплексното внушение на идеята чрез целостта и художествената убедителност на творбата. Една съпоставка между фолклорната приказка „Примък-отмък“ и създадената на нейната основа приказка „Галената шерка“ на Ангел Каралийчев показва, че подчертаването на поуката у Каралийчев не идва по пътя на голото афиширане, а чрез по-релефното очертаване на образите, чрез по-яръкия рисунък на ситуацияите, без да се разрушава общата идейно-художествена тъкан на творбата. Достатъчно убедителна е съпоставката на кои да е два аналогични епизода във фолклорния и авторизирания текст:

Фолклорен текст¹⁰

Доодили тоя, оня, питували
за нея, а майка ю секиму прикаже
работата и они се вача
не обръшале да повтора. Ка
най-после дошло едно момче
да я скака.

¹⁰ БНГВ. Т. X, с. 60.

¹¹ А. Каралийчев. Български народни приказки. С., 1958, с. 11.

Авторизиран текст¹¹

Много свят се провървя, но никой
не се реши да вземе галената дъщеря
за невяста. Най-сетне пристигна
един момък с *напукани от работа ръце*,
изнокалян, изморен, с корсала от
пот риза. Той идеше *направо от нивата*.

Съпоставката ясно показва и приликите, и отликите между фолклорната и авторизираната приказка, които не засягат само стила и езика, но и подхода към образа и типа повествование.

При автори като Елин Пелин, Ангел Каралийчев и Ран Босилек често пъти в подхода към приказката откриваме подчертаване на *социалния* заряд в идеята и звученето. То е свързано, от една страна, с общия демократичен характер и социална насоченост на тяхното творчество въобще, а, от друга страна — с възгледите им за фолклорната приказка като ярък израз на народното мировъзрение и условно-алегоричното изображение на социалните обществени отношения. Това подчертаване обаче никога не е грубо тенденциозно: победата над алчния чорбаджия в „Няма да се сърдиш“ на Ран Босилек например е резултат от остроумието и острото социално чувство за справедливост у братя на излъгания сиромаш Димо и щастливият край идва не като израз на незащитена художествено авторска прищявка, а като резултат от логиката на развитието на действието и характера на образите. Подобна социална заостреност откриваме и в приказките на Ангел Каралийчев („Чорбаджиата и жътварят“, „Хитър Петър кмет“, „Лисицата и воденичарят“ и др.). Тази особеност на по-голямата част от авторизираниите приказки на най-добрите наши писатели-приказници е от особена важност, защото тя слага своето отражение върху всички елементи на приказната структура — сюжет, персонажна система, стил и т. н. Съпоставката на българските авторизирани приказки с приказките на Братя Грим, Шарл Перо, Вилхелм Хауф и др. върху аналогичен фолклорен материал (например сюжетните типове „Пепеляшка“ или „Котаракът в чизми“ у Братя Грим, Шарл Перо и А. Каралийчев) показва, че в идейно-тематично отношение нашите приказки са с по-голяма социална заостреност и целенасоченост — и това би могло да се сметне за една от най-съществените национални отлики на българската авторизирана приказка.

Тематичният кръг на авторизираната приказка е в известно отношение стеснен от този на фолклорната поради спецификата на нейния главен адресат — децата. Не всичко, свързано със семейните отношения в българската приказка например, може да бъде достойно на детето-възприемател. Отчитайки възрастовите особености на децата, техния малък житейски опит, психологически възможности и естествени интереси, както и задачите на нравствено-естетическото възпитание, авторите-приказници се насочват главно към темите за мързела и трудолюбието, за силата на ума и житейската мъдрост, за победата на правдата и доброто над подлостта и лъжата и т. н. Този тематичен кръг и идейна насоченост заедно с възрастовия фактор определят предпочитанието към приказки за животни поради тяхната стегната, кратка форма и алегорично-сатирично звучене наред със занимателното изображение на животинския свят в динамичното развитие на сюжета. Морално-етичната насоченост добрите творци постигат в тях (както и в битовите приказки) чрез ефекта на комичното във всички негови аспекти.

Немалък е интересът и към битовите приказки, но при тях кръгът от теми и сюжети е значително стеснен (изцяло липсва темата за изневяратата и брачните отношения например, а към приказките за отношенията в кръга на семейството или за човешката глупост се подхожда подчертано избирателно).

Вълшебните приказки (както и приказките за животни) се ползват с интереса и вниманието на всички автори-приказници, но тъкмо при тях като че ли те си позволяват по-голяма свобода в подхода към фолклорния материал, използват познати мотиви, но градят свободно сюжетно-композиционната структура на творбата чрез контаминацията на фолклорни мотиви и сюжети или чрез внасяне и на свои оригинални решения и епизоди. В това отношение интересно би било едно по-задълбочено изследване на приказките на Н. Райнов

например, който има подчертан афинитет към създаване на вълшебни приказки при един твърде свободен подход към фолклорния източник.

В голямата си част авторизираните приказки следват *сюжетно-фабулната линия* на фолклорните оригинали. Но не са малко и случаите, в които основната фабулна линия се запазва в главните си пунктове, но някои епизоди, несвързани пряко с централния приказан мотив, отпадат. Понякога са появяват нови епизоди, привнесени от други приказки или създадени от самите автори.

Най-често тези промени в сюжета не са от количествен характер, а имат определени идейно-художествени задачи: отпадането на някои епизоди например засяга най-често идейно-съдържателната страна на приказката (стягане на действието на сюжетното действие и подчертано насочване към основния идеен заряд, изхвърляне на епизоди, неподходящи за детска аудитория), а вмъкването на нови епизоди е свързано с по-особения характер на изграждане на действието и образите в авторизираните приказки — стремеж към изясняване на причинно-следствените връзки между явленията, обогатяване на изображението чрез засилена психологизация на образа и т. н.

По-сложен е въпросът при авторизираните приказки, в които фолклорният сюжет присъства само с отделни свои мотиви („приказки по народни мотиви“). В този случай писателят подхожда твърде свободно към изходния фолклорен приказан сюжет, запазвайки най-често централния мотив в него, но разполагайки го по място и значение сред другите мотиви съобразно със собствената си идейно-художествена задача, която може и да не съпада с тази на фолклорния източник. Същевременно той може да наанесе сюжетни промени и по отношение на конкретното проявление на тези мотиви, запазвайки само тяхната тема („функциите“ у Проп), но променяйки редица техни елементи (мястото или обекта на действието, неговия вършител, обстоятелствата и т. н.). Така често пъти познатите фолклорни мотиви се оказват в нова сюжетна ситуация, която често пъти може да доведе до ново звучене на цялата приказка. У Николай Райнов например много често привнесните автори епизоди и герои засилват загадъчното и изключителното в тях, довеждайки го нерядко до степената на мистично-тайнственото. Съпоставката им с приказките на А. Каралийчев и Ран Босилек ясно подчертава виталността на последните и засиленото присъствие на социално-битовия елемент в рамките на сюжета.

Следователно при добрите творци промените в сюжета и фабулата, извършени спрямо фолклорния материал, никога не са случайни, а подчинени на определени идейно-художествени задачи, свързани с характера на идейно-тематичната насоченост и образна система на авторизираната приказка.

Характерът на фабулата в авторизираната приказка в сравнение с нейния фолклорен източник в общи линии се запазва даже при промени във фабулната линия: изображението на героите в рамките на сюжета е подчинено на фабулата, на стремителното развитие на действието към разрешението на конфликта. Затова и в авторизираната приказка, както и във фолклорната, връх взема действието, а не описанието, събитията, а не човешките характери и взаимоотношения. Наистина често пъти ще открием по-малък или по-голям стремеж у авторите да спрат вниманието ни върху елементи от портрета и психическото състояние на героя или обстановката и пейзажа, но тези елементи не променят облик на сюжетно-фабулното развитие като цяло, характерен за фолклорната приказка. Следователно бихме могли да твърдим, че приоритетът на фабулата над сюжета и стремителното движение на сюжета към щастливия финал, носещ разрешаването на конфликта, е белег, характерен и за народната приказка, и за авторизираната приказка — т. е. той е техен жанровоизграждащ признак. Същевременно приказките, построени върху една и съща фолклорна фабула от различни творци, се отличават понякога съществено една от друга поради силното влия-

ние на *авторската* личност в трактовката на фолклорния материал, проявяваща се и в изграждането на сюжета и на композицията, и в характера на образите, и в стиловия им облик. Тук отново се проявява действието на един от основните фактори, обуславящи различията между фолклора и литературата — устния характер на фолклорната приказка, строго свързана с едно традиционно, колективно съзнание, и писмения характер на авторизираната приказка, при която индивидуалната изява на авторската личност се проявява много силно и в областта на фабулата и сюжета. Но колкото и да е силно това авторово влияние върху изходния фолклорен материал, то не нарушава *жанровата характеристика* на приказния сюжет, а в случаите, когато го нарушава, бихме могли да говорим за наличието на друг прозаичен вид (разказ например) или в най-добрия случай — за синтезирана форма (разказ с приказни елементи).

Композицията на авторизираната приказка не се отличава принципно от композицията на фолклорната и прародителка в трите ѝ основни аспекта: семантичен, синтактичен и прагматичен. Съотношението между изобразявана и изобразена действителност в общи линии се запазва и в авторизираната приказка. Елементът на необикновеното, движещо се в диапазона от фантастично-чудесното до необичайното, присъства в различна степен и чрез разнообразни проявления и в авторизираната приказка като своеобразна приказна трансформация на реалния свят, условно присъстващ в основата на приказката. Но съпоставена с фолклорния вариант, авторизираната приказка проявява по-голям стремеж да уподоби реалната действителност, да скъси разстоянието между реалност и измислица. Докато фолклорната приказка не държи ни най-малко за причинно-следствените връзки между явленията и мотивировките на героите, авторизираната приказка се стреми да разказва „по-достоверно“, държейки повече сметка за връзката между подбуди и постъпки, причини и резултати. Затова композиционно авторизираната приказка проявява по-здрава спойка между отделните епизоди. Същевременно обаче степента на тази спойка силно зависи от подхода на автора към фолклорния източник и характера на авторския стил.

Неопределеността на времето и пространството, така характерни за фолклорната приказка, се запазва в общи линии и в авторизираната; най-силно тя се проявява в преразказаните приказки, стоящи максимално близко до фолклорния вариант (голяма част от авторизираните приказки на Елин Пелин, Ран Босилек и Ангел Каралийчев например). По-значителни отклонения — със стремеж към конкретизация на времето и мястото на действие — откриваме в приказките по народни мотиви (Георги Русафов, Георги Райчев, Константин Константинов, някои от приказките на Ангел Каралийчев и др.).

Този стремеж към по-голяма конкретизация на времето и пространството в авторизираната приказка не е само въпрос на стил, а и общ стремеж у писателите-приказници да предадат повече реализъм и убедителност на разказваното (явление, особено характерно за литературния тип повествование). Това доказва съпоставката на текстове от приказки на Ран Босилек, Елин Пелин, Николай Райнов, Георги Райчев и др. с техни фолклорни аналози.

На основата на редица проучвания върху текстове на авторизирани приказки бихме могли да твърдим, че в голяма част от тях се долавя тежнение към временна и пространствена конкретизация, която дава своето отражение и върху стиловете, и върху сюжетно-композиционните особености на авторизираната приказка; тази тенденция е толкова по-силна, колкото по-отдалечена е авторизираната приказка от фолклорния ѝ аналог. Тя се засилва и в диахронна посока: докато автори като Ц. Калчев, Ст. Попов и др. в първите десетилетия след Освобождението не проявяват такава тенденция в приказките, които преразказват, то в по-късно време (у А. Каралийчев и Г. Русафов например) тази тенденция е значително по-силно изразена. Може да се допусне, че тя е проява на авторово предпо-

читание или въпрос на творчески стил, но същевременно тя е свързана и с промените в детското мислене в по-ново време, със засилващата се доза „неверие“ сред детската аудитория, която също променя своя облик в културно-исторически аспект.

Пак в тази посока могат да се потърсят и причините за промените в композицията, разгледани в синтактичен план — променената в известна степен роля на разказвача, честата замяна на преизказано наклонение с изявително, редуваща се смяна на гледните точки и т. н. Нехарактерната за фолклорната приказка композиционна постройка „разказ в разказ“ за авторизираната приказка става често явление (например „Безценно камъче“ на А. Каралийчев). Така се получава „двойно“ рамкиране на изобразяваната „действителност“ — веднъж от въвеждащия външен разказ и втори път — от разказвача, присъстващ като „субект на повествованието“ във вътрешния, същински разказ.

Все същия стремеж към „достоверност“ носи и смяната на преизказното наклонение с изявително в една част от авторизираните приказки, писани в последните десетилетия. Това е особено характерно за авторизираните приказки на А. Каралийчев („Галената дъщеря“, „Който не работи, не трябва да яде“, „Старият елен и малкото еленче“, „Иванка и Марийка“ и др.). В тези случаи разказвачът заема позицията на очевидец и цялата приказка прозвучава като автентична история, „като нещо чуто и видяно“ с очите на автора-разказвач. Отсъствието на преизказани глаголни форми не довежда обаче до разрушаване на самия жанр и това ни дава право да сметнем преизказното наклонение за характерен, но не жанрово-изграждащ белег на приказката.

Присъствието на разказвача в авторизираната приказка е често пъти усложнено, отколкото във фолклорната; неговата намеса в потока на разказваното е нередко явление, докато във фолклорната приказка тя е значително ограничена. Същевременно обаче тази намеса прави присъствието на разказвача много по-осезаема и то засилва прякото въздействие на приказката върху детето, повишава живостта и убедителността на разказваната случка.

Засилената роля на диалога създава и друг композиционен облик на приказката — натежава автентичното предаване на събитието с намалена роля на „ретранслирането“ му чрез непряката реч на разказвача. И това не е индивидуална стилова черта на този или онзи автор, а закономерност, общохарактерна за авторизираната приказка, свързана с нейния писмен характер и предпочитанията на нейния възприемател. Както виждаме, и синтактичната страна на композицията, както и семантичната се оказват много тясно свързани с нейния прагматичен план: факторът „възприемател“ се оказва в авторизираната приказка от изключителна важност.

Бинарните опозиции „добър—лош“, „приятел — враг“, „умен — глупав“ и т. н., така характерни за фолклорната приказка, остават в сила и при авторизираната приказка. Нещо повече — тук те са изведени в много по-категорична форма, отколкото във фолклорния източник поради често пъти засилената дидактична роля на авторизираната приказка. Само при най-добрите автори-приказници внушението на възпитателната идея чрез общата опозиция „положително — отрицателно“ не идва по пътя на пряко търсено внушение, а като скрит подтекст на самото изображение. Затова в приказките на Ангел Каралийчев и Ран Босилек например, които безспорно са най-добрите наши писатели-приказници, приказните финали никога не звучат като откровение на дидактически внушаваната идея на приказката.

Без да се накърнява приоритетът на сюжетно-фабулното действие, в което основна роля играят събитията, а не характерите, авторизираната приказка задържа вниманието си върху героите значително повече, отколкото фолклорната. Това е обща черта за всички автори-приказници. Този факт се обяснява преди

всичко с безспорното влияние на литературния тип повествование, в който изображението на човешките характери е първостепенна роля на литературната творба. От друга страна, той е свързан и с типа мислене на човека от по-ново време (в сравнение с фолклорния човек), при който интересът към човешката личност е много силно подчертан. И в авторизираната приказка, както и във фолклорната се запазва изображението на героите с техните най-общи, най-типични черти („герои — типове“). Но докато мотивацията на техните постъпки във фолклорната приказка рядко се търси (или само най-бегло се набелязва), то в авторизираната приказка тя присъства понякога в твърде разширен вид. Оттук и много по-разгърнато и задълбочено психологическо изображение на героя в авторизираната приказка в сравнение с народната (неговата степен все пак твърде силно зависи от подхода и стиловите предпочитания на автора: Ран Босилек например е винаги по-лаконичен от Ангел Каралийчев, а Георги Русафов е най-разточителен в това отношение). Психологически детайли в изображението на героя откриваме както в диалога (чиято роля тук е силно повишена), така и в непряката реч на разказвача.

В изображението на *персонажа* в авторизираната приказка, общо взето, се запазва както „типовото“ изображение на героите от фолклорната приказка с натежаване на една основна черта в тяхната човешка същност, така и полярността в тяхното изграждане (добър — лош, умен — глупав). Хиперболизацията на основната черта у героя понякога е дори по-силно подчертана в авторизираната приказка, отколкото във фолклорната с оглед на определени естетико-възпитателни задачи. Прави впечатление обаче, че прескачането на границата в опозицията добър — лош, умен — глупав и т. н. в авторизираните приказки е по-рядка (особено у Каралийчев и Ран Босилек). Това би могло да се обясни в известна степен с невъзможността да се мотивира тази промяна в рамките на приказното повествование, където властува фабулата, а не характерът. Но наред с това у писателите чувството за правдивост в изображението като че ли по-често ги възпира от изображението на такъв род „чудеса“, извършващи се преди всичко в съзнанието на човека, отколкото у фолклорния разказвач, за когото няма нищо невъзможно. Това е свързано вероятно и с отдалечаването на човечеството от типа фолклорно мислене, с търсенето на дълбоки причинно-следствени връзки зад всяко явление, със засилено внимание към сложния духовен свят на човешката личност. Но следвайки, от друга страна, спецификата на приказния жанр, където фантастичното, необичайното е основна негова съставка, и писателите-приказници изграждат образите си на принципа на поляризацията и хиперболизацията, свързвайки го и с възпитателните задачи на детската приказка. Там, където това е направено с мярка и е органически свързано с художествената специфика на приказния образ, без излишна дидактика, авторизираната приказка обогатява фолклорния източник и говори за майсторството на своя автор. Такива са приказките на А. Каралийчев, Ран Босилек, Елин Пелин. В приказките на Н. Райнов понякога е засилено мистично-тайнственото в образите и ситуацията и това ги отдалечава от характерната за фолклорния образ жизненост и простота, накръпява непосредствеността във възприемането на образа („Вампирова булка“, „Кушкундалево“ и др.). Там, където приказните герои на Н. Райнов не са повлияни от символистични наеви, характерни за част от творчеството му и са останали верни на фолклорния тип, там са и успехите на автора („Меча невеста“, „Примък-отмък“, „Животни във воденицата“, „Лисица-хаджийка“ и др.).

У Г. Русафов откриваме друга особеност, която понякога е в ущърб на изгражданя образ: умението му да мотивира и психологизира поведението на героите понякога се превръща в увлечение, което силно отдалечава героите му от художествената природа на фолклорния герой, за който движението, действието,

конфликтът и участието в неговото разрешаване са първостепенни и определящи. Прекаленото забавяне на сюжетното действие чрез фиксиране на вниманието върху душевното състояние на героя не само не е характерно за фолклорния повествователен тип, но то противоречи и на жанровата същност на приказката въобще, в която действието, конфликтът, движението на събитията, а не характеристиките са нейни най-отличителни белези, определящи приказния тип повествование.

Колко много значи тук чувството за художествена мярка, доказва А. Каралийчев със своите авторизирани приказки. Изображението на неговите герои, сравнено с това на Ран Босилек и Елин Пелин, съдържа много повече психологически детайли, мотивировки, елементи от портрета и т. н., но това не ги утежнява, не ги извежда от тяхната художествена природа, не накрънява тяхната жизненост и убедителност.

Тъкмо изграждането на образите в авторизираната приказка се оказва неврагична точка за писателите-приказници, защото подвеждането на приказката под силното влияние на литературните закони невинаги се оказва положително като художествен резултат (някои от приказките на Г. Русафов например).

Изображението на приказния герой може да се доближава до това на героя от литературната белетристика (главно разказа, новелата, литературната басня), доколкото то не разрушава същността на жанра, доколкото не внася дисхармония в типа на приказното повествование, при който основният интерес във всички случаи, при всички приказки — е насочен не толкова към същността на даден характер, а към случилото се с този или онзи герой, към събитието, към действието в неговото развитие. Затова най-сполучливи, най-жизнени и най-убедителни си остават онези герои от авторизираните приказки, които не влизат в разрез с жанровата същност на приказния образ — изграден пестеливо, целенасочено, подчинен в проявленията си на динамиката на сюжетно-фабулното действие. Това означава да бъде той разкрит задължително в някакви ситуации, а не чрез пряката характеристика на автора, да не бъде съзерцателен и статичен, а действително, активно участващ в разрешаването на създадения конфликт, да разкрива чертите от характера си (доколкото тук можем да говорим за характери, тъй като в приказката те са твърде условно очертани) и психологическото си състояние — чрез действията и постъпките си (оттук — превес на глаголно-изобразителното начало в тяхното изграждане — и във фолклорната, и в авторизираната приказка).

Прави впечатление и засилената употреба на имена на герои в авторизираната приказка срещу почти пълното им отсъствие във фолклорната приказка: дядо Тодоран, дядо Петко и баба Пена, Иванка и Марийка — у А. Каралийчев; Камен, Ваклин, сиромас Амбо и чорбаджи Алчо — у Г. Русафов; Гьргалчо, баба Марта, Мързелан, Богданка — у Ран Босилек; умник Гюро, Маринчо, Черньо, чичо Пейо — у Елин Пелин и т. н. Понякога писателите преименуват героите от фолклорната приказка, влагайки в името елемент от неговата характеристика: у А. Каралийчев например Чекардак паша от фолклорния вариант на „Лисицата и воденичаря“ е преименуван в цар Цървулан.

Във фолклорната приказка животните рядко получават имена (макар и с нарицателен характер), докато в авторизираната приказка те се явяват с традиционни названия, но изпълняващи ролята на собствени имена: Баба Меца, Кумчо Вълчо, Кума Лиса, Косе Босе, Заю-Баю, Дългоушко, Жаба Кекерица, Ежко-Бежко, Врабчо, Шаро, Козльо и т. н. В случаите, когато са изградени от две части, много често съдържат и елемент на рима (Ежко-Бежко, Охльо-Бохльо, Калинка-Малинка, Заю-Баю). Тези названия са свързани със спецификата на детските представи и конкретния характер на образното детско мислене, където всяко лице и предмет се назовават и конкретизират. От друга страна, много от тези имена са създадени от самите автори (само една малка част от тях имат фолклорен

характер) и чрез авторизираните приказки те създават цял един свят от герои с утвърдени, традиционни имена, станали нарицателни в българската авторизирана приказка и превърнали се същевременно в един от нейните най-ярки национални белези.

Проблемът за *стила* на авторизираната приказка засяга малко или много всички останали елементи на приказната структура — и идейно-съдържателни, и формално-езикови.

Начинът, по който намира изява поуката например в авторизираната приказка (изнесена обикновено във финала и проявена по-ярко, по-подчертано, отколкото във фолклорната приказка), е въпрос, засягащ не само композицията или характера на идейното съдържание на авторизираната приказка, но е и неин стилъв белег и в същото време характерна нейна *жанрова* отлика, нетипична за други белетристични жанрови форми като разказа и новелата (тази черта на авторизираната приказка я отличава и от литературната приказка!).

Начинът, по който протича сюжетното действие в авторизираната приказка — бързо, динамично, с приоритет на фабулата, но същевременно наситено с множество психологически и описателни елементи, които най-често не променят жанровия характер на приказния сюжет, но му придават своеобразен, специфичен облик — е също въпрос, засягащ стиловия характер на авторизираната приказка. Същото бихме могли да кажем и за нейната композиция.

Стилет на авторизираната приказка е тясно свързан и с облика на нейната персонажна система. Срецу бегло очертания, във висша степен типизиран и опростен герой на фолклорната приказка героят в нейната пряка наследница — авторизираната приказка — е приближен в известен смисъл до героя в литературната белетристика, където типичното се проявява във формите на конкретно-индивидуалното. Елементите на портретизация, психологизация и мотивация на постъпките създават определен стилъв облик на героя от авторизираната приказка, а запазената здрава връзка с основните жанрови белези на приказния герой (липсата на цялостно или частично изградени характери, подчиненост на героя на фабулното действие, разкриването му в потока на това действие и т. н.) го отличават не само от героя на литературната белетристика, но и от героя на литературната приказка, създават определена стилова багра на персонажа в авторизираната приказка.

От друга страна, ако при фолклорната приказка можем да говорим много по-определено за общ стилъв облик, базирайки се на нейния колективен характер, в който се изразява преди всичко стилът на приказното фолклорно мислене, при авторизираната приказка много по-определено и категорично можем да говорим за проява на индивидуален авторов стил — макар че тук той не е така отчетливо изявен, както в литературната приказка. Своеобразието на тази стилова характеристика, индивидуално проявяваща се при всеки един от писателите-приказници, въпреки общите стилови белези на авторизираната приказка въобще (които набелязахме по-горе) се изявява още по-очевидно при съпоставката на приказки от няколко автори, използвали един и същ фолклорен източник: „Примък-отмък“ — използвана от А. Каралийчев и Н. Райнов; „Който не работи, не трябва да яде“ — А. Каралийчев и Ран Босилек; „Сливи за смет“ — А. Каралийчев и Елин Пелин; „Келешът и царската дъщеря“ — Елин Пелин, Н. Райнов и Г. Константинов; „220 хитрини“ — Ран Босилек и Г. Райчев; „Лисицата и воденичарят“ — А. Каралийчев и Ран Босилек; „Животните във воденица“ — А. Каралийчев, Ран Босилек и Н. Райнов и т. н.

При сравняването на трите авторизирани варианта на „Тримата братя и златната ябълка“, създадени от Елин Пелин, Ран Босилек и А. Каралийчев, и съпоставянето им с техния фолклорен аналог, бихме установили редица особености, имащи преди всичко стилъв характер. В сравнение с Елин Пелин и А. Ка-