

## **ЗАРАЖДАНЕ НА ИТАЛИАНСКАТА РЕНЕСАНСОВА НОВЕЛА И ОСНОВНИ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИЕТО Ў ПРЕЗ XIII-XIV ВЕК**

*Петя Петкова-Сталева*

В зората на италианската литература (XIII век) се зараждат и се оформят основните ѝ направления, в тясна връзка с развитието на обществото: разпадането на феодалния строй и възраждането на градовете като центрове на социалния и икономическия живот. Градовете-комуни като форма на управление се явява предпоставка за формирането на ново дейно общество. Начело на градовете-комуни стояло управлението на Занаятите, тоест на корпорациите на занаятите, като дава тласък на търговията и индустрията. Силната миграция от селата към градовете ги прави многолюдни, а в тях кипи живот. В тези градове, с относителна автономност, се развиват градски слоеве от търговци, банкери, занаятчии, производители, които макар и миряни (тоест извън сферата на духовните лица) чувстват необходимостта да бъдат образовани. Откриват се нови училища, при това публични, платени от Комуната, в които бъдещите търговци и занаятчии се учат да четат, пишат, смятат. Формирането на новите социални прослойки води до допълнително разслояване на обществото, като всеки от слоевете му има свои интереси, а следователно и своя култура. Ако на площада са се изявявали, за да забавляват простолюдието, странстващите поети-певци – „*giullari*” от латински „*joculares*”; друг тон е бил необходим, когато демократичният живот на Комуната изисквал управляващите да се обърнат отново на площада към своите съграждани или да се осъществяват преговори чрез посланици между различните градове. На всички нива в обществения живот се налага използването на говоримия език, при необходимост минал пред ситото на правилата на реториката.

С развитието на търговията и търсенето на нови пазари, включително и на изток, се разширява и хоризонтът, в който се движи човекът, а с това се променят и схващанията му за света около него. Разширяването на хоризонтите подтиква към разширяване на писмената продукция, която да може да задоволи нарасналите потребности на новите „герои” – основни действащи лица на социалната сцена. С тази цялостна промяна се модифицира и идеята за литература. В средата на XIII век започва да се развива и направлението, което бихме могли да наречем художествена проза, която си поставяла за цел да организира текста според правилата на реториката, за да предаде мисли и да разкаже събития, така че да привлече читателя, като наред с

извлечената поука да му създаде и естетическа наслада. Така, от една страна, говоримият език поетапно замества латинския, за да може да стигне посланието до по-голям кръг от читатели, а в много случаи слушатели. А от друга страна, на мястото на типичната за средновековието алегоричност навлиза „реалното събитие”, или поне представено като такова, разграничено от фантастичното, появяват се нови герои, извлечени от действителността или поне представяни като такива. Прозаичните форми започват да придобиват своя физиономия, което води до очертаване на различните наративни жанрове. Така с „Милионът” на Марко Поло пътеписът започва да се оформя като равносметка на точен маршрут, описание на наистина прекосени страни през любопитния поглед на пътешественика, колкото тези описания да изглеждат невероятни, с ранг на „чудеса”. С други думи, започва да си проправя път принципът, според който перото следва действителността – това, което реално е видяно. Като основен критерий започва да се налага наблюдението, а редът на разказаните факти - да съответства на последователността им във времето и да се вписват в конкретно пространство, тоест хронотопът на произведението започва да съответства на този от действителността. От подобни принципи са вдъхновени и хрониките от периода на Комуниите, които предполагат нова форма на гражданско и политическо съзнание, като писателят показва новото си отношение към действителността, особено, когато стига до описанието на събития от съвременното си. Не случайно и в „Милiona” и в произведенията на Дино Компаньи и Джовани Вилани на първи план изпъква фигурата на „аз”-разказващия, която организира цялата материя и контролира разказа. Самият факт, че авторът един вид излиза на открито, като се идентифицира с разказвача, е белег за промененото отношение към действителността, а и към самия себе си.

В този контекст се заражда и новелата като жанр, като първият сборник е от неизвестен автор носи заглавието „*Le cento novelle antiche*”, тоест “Сто стари новели”, а в един от най-ранните ръкописи, съдържащи текста, от края на XIII – началото на XIV век (Сегре, 50) – „*Libro di novelle e di bel parlar gientile*”, тоест „Книга с новели и хубава изящна реч”, на най-известен е с името „Новелино”, дадено му от Джовани Дела Каза през XVI век.

Сборникът поставя цяла поредица от проблеми, които във времето са намерили относително разрешаване. Може да се постави под съмнение, дали структурата и съдържанието, с които го познаваме днес, съвпадат с първоначалния му вид, или са плод на по-късен подбор. На първо място възниква броят на новелите и тяхната

подредба, като се оказва трудно да се установи първоначалния им брой в сборника: 120 или 130 новели. До нас са достигнали цели осем различни ръкописа, като всеки съдържа различен брой новели, като варира и изборът им. Седмият вариант, съдържащ сто новели, задава едно от заглавията, с което се отпечатва през XVII век. Първопричината за тази неустойчивост в броя и подредбата е заложена в липсата на обрамчващ разказ и на точно определена структура, в която да са подредени новелите, а това предполага възможността да се добавят, разместват или премахват текстове.

Периодът на сътворяване също поставя въпросителни: определя се като края на XIII век, като за точна година трудно може да се говори. Във връзка с появата на определени персонажи, може да се ситуира между 1280 и 1300 година. Не се появяват фигури дори от първите години на XIV век, което еднозначно вписва текста в рамките на предишния XIII век.

Друг проблем, който така и не е намерил категорично решение, е дали върху сборника е работил един единствен писател или книгата се е родила от събирането на текстове, писани от различни хора; а остава под въпрос дали предисловието е дело на същия творец, написал новелите. Все пак набор от елементи позволяват да се предположи, че авторът е един, останал неизвестен за нас, най-вероятно флорентинец по произход, тъй като езикът на новелите носи отпечатъка на флорентинското наречие. Но това все още не се явява достатъчно доказателство, защото е много възможно, аналогично както е ставало и при други ръкописи, този отпечатък да е заслуга на преписвачите. Флорентинският произход на оригинала, обаче, по-добре прозира от съдържанието на новелите, сред които преобладават сюжети с флорентински герои, действащи както във флорентинска среда, така и извън Флоренция и околностите. Този избор на герои от страна на автора кара изследователите единодушно да приемат флорентинския му произход.

Едно от заглавията, с които е известен сборникът *„Libro di novelle e di bel parlar gentile”*, тоест „Книга с новели и хубава изящна реч”, еднозначно свързва новелата с изящната реч.

На първо място изпъква квалификацията на произведението като „книга”, в което прозира намерението на автора да създаде едно органично цяло. Сборникът, всъщност, представлява набор от текстове, които не са обединени от обща повествователна рамка, но макар и да не притежава истинска повествователна архитектура като „макротекст”, носи в себе си принцип на вътрешна логика на структуриране: новелите са обединени от обща тема, като например „мъдростта” при

първите десетина новели, или от времевото пространство, в което се развиват събитията, като например в новелите 66-72, в които действието се развива в античния свят, или от личността на главния герой, като в цикъла новели, посветен на Фридрих II – новели 21-24. Всички тези свързващи елементи, обаче не правят от произведението един цялостен организъм, който да не може да се нарушава и променя, а това е и причината явно различните ръкописи да ни поднасят различен брой новели в различна подредба. Всъщност новелите се свързват помежду си от удоволствието да се разказва, водено от вътрешната логика на сюжетите като последователност, която изгражда сборника като едно цяло. Тази програмирана вътрешна структура издига пишещия от компилатор в ранга на автор (Пиконе, 133). Следователно не става дума за формално събрани заедно новели, а за сборник, пропит от еднакво чувство, еднакво светоусещане. Началото, което ги организира в едно цяло е “образът на автора”, който се изгражда на базата на цялото произведение.

На второ място „новелите” и „хубавата изящна реч” са поставени в една плоскост и са включени в книга, тоест намира актуализация опозицията „устно повествование/писмено повествование”, тъй като „новелата” в текста е само „устно повествование, както показват част от „рубриците”, появяващи се в началото на всяка новела, които ни въвеждат в съдържанието на текста.

Qui conta una novella di messere Imberaldo del Balzo...(Новела XXXIII)

(Тук се разказва една новела за месер Имбералдо дел Балцо)

Qui conta bellissima novella di Guglielmo di Berghedam di Proenza (Новела XLII)

(Тук се разказва една прекрасна новела за Гулиелмо ди Бергедам ди Проенца)

D'una novella ch'avenne in Proenza alla corte del Po (Новела LXIV)

(За една новела, която се случила в Проенца в двора на По)

Qui conta una novella che disse messere Migliore delli Abati di Firenze (Новела LXXX)

(Тук се разказва една новела, която разказал месер Милъоре дели Абати от Флоренция)

Qui conta d'uno uomo di corte che cominciò una novella che non venia meno (Новела LXXXIX)

(Тук се разказва за един придворец, който започнал една новела, която не свършвала)

А в една от рубриците намираме и думата „novellatore” – разказвач, изкована от думата „novella”, макар в италианския език да има и други думи със сходно значение, но при сверяване на думата в тълковния речник, откриваме, че означава ”човек, разказващ новели” (Дзингарели, 1248): Новела XXXI Тук се разказва за един **разказвач**, когото имал месер Ацолино (Qui conta d'uno **novellatore** ch'avea mes[s]ere Azzolino). А в новела LXXXIX думата „новела” се използва именно като устно повествование, като се разказва за един придворен, голям разказвач, който подхванал една новела, която нямала край.

Следователно новелата се е реализирала основно като устно повествование, а раждането ѝ като нов жанр съвпада с едно семантично изместване: „терминът, който е означавал устно и нелитературно повествование, започва да обозначава литературно и естествено писмено повествование” (Сегре, 55).

При опитите да се дефинира новелата като жанр изследователите във времето неизменно са се връщали към ”Новелино”. Но какво се е влагало в думата “новела” във време, когато е сътворен сборникът? Ако се обърнем отново към тълковния речник на италианския език като първо значение ще прочетем: “разказ, повествование за реална, правдоподобна или измислена случка, с променлива дължина, но по-малка от романа” (Дзингарели, 1248). Това основно значение ни обяснява широките хоризонти за изява, които жанрът предоставя на творците: няма ограничения в начина на представяне, няма ограничения в дължината, тоест срещаме невероятна жанрова откритост по отношение на темите, мислите, идеите, стиловете, която дава възможност за най-разнообразни превъплъщения. Следват още значения, които в съвременния език се усещат като архаизми, но за онази епоха не са били такива: новост и новина, реч и разсъждение, включително и клюка, послание и т.н. Многозначие на термина сам по себе си вече подсказва за многоликите преображения на жанра във времето.

Предлаганите дефиниции в повечето случаи са били на принципа на отрицанието, посочвайки какво не е новелата. Затруднения при дефинирането на жанра произтичат от многообразието от къси форми, които са се втели в него. Работна дефиниция на принципа на контраста предлага Чезаре Сегре: „новелата е повествование най-често в проза (за разлика от *fabliau*, *lai* и *nova*), с човешки персонажи (за разлика от езоповата басня) и правдоподобно съдържание (за разлика от приказката), обикновено, без да е историческо (за разлика от анекдота), в повечето случаи без поучителни цели или поучително заключение (за разлика от *exemplum*)”

(Сегре, 48), като раждането на новелата съвпада с едно семантично изместване: „терминът, който е означавал устно и нелитературно повествование, започва да обозначава литературно и естествено писмено повествование” (Сегре:55). Новелите от „Новелино” напълно се вписват в тази дефиниция, както ще видим надолу в изложението.

Първият текст играе ролята на предисловие, нещо като предварителен автокоментар. Тук започва изграждането на „образа на автора” като организиращо произведението начало, проявяващо се във всеки един негов елемент. Този образ се изгражда на базата на цялото произведение и се различава от реалния, биографичен автор (Скобелев, 15-16). Следователно ”авторът” със схващането си за света и човека в него е в основата на литературното произведение и определя всичките му елементи. Сходно е схващането и на М. Бахтин: според него образът на автора присъства в произведението като цяло и не може да бъде открит в някой извлечен от това цяло момент (Бахтин, 1975). Условно можем да си представим произведението като пресичане на два плана: един хоризонтален, по който тече повествованието, и един вертикален, който прониква хоризонталния във всичките му точки. В опозиция на този образ на автора може да се изведе и образът на читателя, като „огледално отражение на автора, което го дублира”, като и двата образа се намират в едно също измерение на времето и пространството, което е извън самото повествование като такова: те не са гласове, а „ равни на себе си и един на друг абстрактни понятия” (Бахтин, 1975: 204). Най-пряк израз образът на авторът намира в образа на разказвача, който тук е потопен в повествованието, „говори” без да се афишира, като за него съдим единствено от неговите думи и бихме могли да го определим като „автор-разказвач”, тоест отсъства друг образ, на който да е поверено повествованието.

Предисловието ни дава три важни сведения: публиката, към която е насочено произведението, целите му и съдържанието му. Очертава се следователно образът на читателя, заложен в произведението. Посвещението на „добрите и благородни сърца” и пожеланието който има „тънък ум” да следва хубавите примери, приведени в книгата, може да наведе на мисълта, че сборникът е предназначен за елитен кръг от читатели. Но това е само привидно: предвид съдържанието на сборника и непринудения синтаксис трудно може да се намери през целия XIII век друго произведение, което да предполага толкова обширен кръг от читатели, или слушатели, без да го лимитира до един определен елит. Новела XXIX, в която един „люд” раздава правосъдие на псевдонауката на едни „големи мъдреци” от Париж, синтезирано ни казва кои са

ценените от автора стойности: здравия разум и чувството за хумор, а не толкова „тънкия ум”, деклариран в предисловието. Следователно обращението към „добрите и благородни сърца” може да се тълкува като желание да се поласкаят читателите в началото на книгата. Макар да декларира открито намерението си да събере „цветовете на речта, на хубавите маниери и на хубавите отговори и на хубавите дела”, за да бъдат „в полза и за удоволствие на тези, които не знаят, а желаят да научат” (II Novellino, I), книгата е далеч от поучителния тон на средновековния *exemplum*, широко използван в проповедите. Като повечето прозаични текстове от този период „Новелино” има поучителни цели, но тази поучителност се разтваря изцяло в практическата сфера, тя е отредена на думите и действията на героите, без авторът-разказвач да се намесва с допълнителни коментари. От *exemplum* авторът на сборника е извлякъл краткостта като начин на изразяване с прости изречения, широкото използване на пряката реч, почти пълното отсъствие на описания, свободното редуване на исторически и съвременни персонажи с герои от легендите или типажи от приказките, свободната подредба на новели с различна дължина. Отсъстват, обаче, задължителните уводни формули и морализаторският коментар, които откриват и закриват обикновено *exemplum*. Новото в „Новелино” се състои в мярката, в различната стойност, която различните елементи придобиват в рамките на повествованието. Авторът още в самото начало изяснява светската насоченост на произведението си. Първоначалното обръщение „Господи наш Исус Христос” играе ролята на общоприето клише в литературата от този период, а на религиозната тематика е отредено много малко място, малкото „християнски” новели не са от най-сполучливите, защото прекалено отблизо следват средновековния *exemplum* (например новелите XVI и XVII), без повествователният материал да е минал през истинска обработка от автора, или защото прекалено механично е прибавено поучителното заключение.

В предисловието авторът сам определя целите на книгата:

Facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belle risposi e di belle valentie, di belli donari e di belli amori, secondo che per lo tempo passato hanno fatti molti valentei uomini". (Новелино, I).

(Тук ще споменем цветовете на речта, на хубавите маниери и на хубавите отговори и на хубавите дела, хубави дарове и хубава любов, според сътвореното в миналото от много достойни мъже.)

Следователно „цветовете на речта, на хубавите маниери, на хубавите отговори и на хубавите дела” са почерпани от миналото, като достойни за поука и подражание, но в същото време са ориентирани към бъдещето, като авторът залага на бъдещите си читатели не само като такива, но и като бъдещи разпространители не неговите новели. Книгата се очертава като мост между миналото и бъдещето, от една страна, а от друга като важно звено в комуникативната верига, така че посланието да може да стигне по максимален брой адресанти:

E chi avrà cuore nobile e intelligenza sottile sì l[i] potrà simigliare per lo tempo che verrà per innanzi, e argomentare e dire e raccontare in quelle parti dove avranno luogo, a prode e a piacere di coloro che non sanno e desiderano di sapere. (Новелино, I).

(А който притежава благородно сърце и тънък ум ще може по същия начин във времето, което е пред нас, да ги и разглежда, и казва, и разказва там, където се случва, в полза и за удоволствие на онези, които не знаят и желаят да научат.)

Успоредно с желанието да се даде поука се прокрадва хедонистичната цел, която дава ново измерение на разказа: новелата се разказва и за удоволствие, което я ситуира в по-различен план спрямо предшестващите я къси форми.

Произведението започва в предговора с посвещение на „Господи наш Исус Христос”, който казал, че „за богатството на сърцето говори езикът” (Novellino, I), като от тези думи прозира почти сакралното отношение към словесното изразяване. При прочит на новелите може да се установи без затруднение, че водещ и обединяващ фактор за повечето новели в сборника ще бъдат „цветовете на речта”. Детайлите в „Новелино” са ограничени до онзи функционален минимум, необходим на повествованието, и развитие на завръзката, което ще бъде така типично за италианската проза след Бокачо. Тук фактите се явяват функция на думите, а малкото елементи от завръзката бързо се устремяват към развързката, с която завършва новелата. Развързката често се състои в остроумна и шеговита реплика, или отговор, който разрешава ситуацията. С други думи, когато се разказват истории, не бива да се проточва много, а да се разказва по същество, а като своеобразен „символ” на това неписано предписание за стегнатост на повествованието на „Новелино” може да се цитира новела LXXXIX:



„Brigata di cavalieri cenavano una sera in una gran casa fiorentina, e avevavi uno uomo di corte, il quale era grandissimo favellatore. Quando ebbero cenato, cominciò una novella che non veniva meno. Uno donzello della casa che serviva [...] lo chiamò per nome, e disse: "Quelli che t'insegnò cotesta novella, non la t'insegnò tutta". Ed elli rispuose: "Perché no?". Ed elli rispuose: "Perché non t'insegnò la restata". Onde quelli si vergognò, e ristette.” (Новелино, LXXXIX)

(Група благородници вечеряли една вечер в един богат флорентински дом, и там бил един придворник, който бил голям разказвач. След като навечеряли, започнал една новела, която не свършвала. Един прислужник от дома, в който слугувал [...] го извикал по има, и казал: „Който те е научил на тази новела, не те е научил на цялата”. А той отговорил: „Защо не?” А той отговорил: „Защото не е научил на края”. Тогава другият се засрамил и спрял.)

Следователно централно място в сборника заема словото, като авторът на дава на един кръг от читатели миряни със средна култура достъпен и завладяващ модел на красноречие: почти наръчник с хубави отговори и реплики, сътворени от острия ум на герои, които понякога дори са по-надолу като социален ранг от своите събеседници, както се случва в цитираната новела LXXXIX. В образованието на интелектуалците от XIII век голямо внимание се е обръщало на реториката и това културно обстоятелство е залегнало дълбоко в текста. В „Новелино” „ситуациите” нямат значение, освен с това че се разрешават с оръжието на словото: това може да бъде остроумен отговор, понякога по-дълга реч или дори цял поетичен текст, вмъкнат в повествованието, както става в новела LXIV, който представлява изпята по време на турнир канцона, с която рицарят успява да върне благоволенieto на своята дама.

В „Новелино” под номер LXXIII откриваме една новела, която Джовани Бокачо половин век по-късно включва в своя „Декамерон” – Ден I, новела III, известна като притчата за трите пръстена: в основата стои разказът, който спасява евреина от капана, който му крои Солдано, като го пита коя вяра е най-добра; в отговор евреинът му разказва притчата за бащата, който поръчал на златар да му направи още два пръстена, напълно еднакви с притежавания от него, за да може да даде по един и на тримата си синове, така че всеки от тях да мисли, че само той е получил скъпоценния пръстен. След разказа Солдано го пуска: словото има силата и да спасява в трудни моменти.

Може да се приведе като аналогичен пример добре известната новела IX, в която се разказва как един бедняк от Александрия поддържал парчето си хляб над дима на ястие, а собственикът на кухнята искал да му бъде заплатено: разрешаването на спора

естествено е словесно, като се отрежда да се заплати за дима със звука на падащата монета.

В други случаи в основата на новелата стои действието, но то отново е придружено от словото, което го пояснява. Такъв пример е новела ХС, в която се разказва как император Фридрих убил един свой сокол:

*Lo 'mperadore Federigo andava una volta a falcone, e avevane uno molto sovrano, che l'avea caro più ch'una cittade. Lasciollo a una grua; quella montò alta. Il falcone si misse alto molto sopra lei. Videsi sotto un'aguglia giovane; percossela a terra, e tanto la tenne che l'uccise.*

*Lo 'mperadore corse, credendo che fosse una grua: trovò com'era. Allora con [i]gra chiamò il giustiziere, e comandò che al falcone fosse tagliato il capo, perch'avea morto lo suo signore. (Новела ХС)*

(Император Фридрих отишъл веднъж на лов със сокол, а имал един изключителен, който му бил по-скъп от цял един град. Пуснал го след един жерав; който се вдигнал нависоко. Соколът се издигнал много над нея. Видял под себе си един млад орел; повалил го в земята, и така го държал, докато не го убил.

Императорът дотичал, като мислел, че е жерава: открил какво било. Тогава гневно извикал палача и заповядал да се отреже на сокола главата, защото е убил господаря си.)

Авторът-разказвач запазва мълчание в края на новелите, както се спомена, без да прибавя коментар към думите и действията на героя, защото те съдържат в себе си напълно разбираем вплетен морал. Така в новела ХСII се разказва за една жена, приготвила вкусна кростата, като поуката се съдържа в самата развързка на новелата и авторът се ограничава да я разкаже, без да се впуска в допълнителни коментари:

*Vide entrare uno topo per la finestrella, che trasse a l'odore. Quella allettò la gatta, e missela nella madia perché 'l pigliasse. Il topo si nascose tra la farina, e la gatta si mangiò la crostata. E quand'ella aperse, il topo ne saltò fuori, e la gatta, perch'era satolla, non lo prese. (Новела ХСII)*

(Имало една жена, която приготвила вкусна кростата от змиорки и я сложила в шкафа. Видяла да влиза мишка през прозореца, привлечена от миризмата. Тогава тя примамила котката и я вкарала в шкафа, за да я хване. Мишката се скрила между брашното, а котката изяла кростатата. И когато тя отворила, мишката изскочила оттам, а котката, защото била сита, не я хванала.

*Fue una femina ch'avea fatta una fine crostata d'anguille, e aveala messa nella madia.)*

Книгата се очертава уникална в областта на наративните форми със свеждането на повествованието до минималното му ядро (Челати), но с вкус към функционалния детайл, пораждащ действието, което в повечето случаи приключва с остроумен отговор за контраст. Продукт на това минимализиране на повествованието е краткостта му, свеждането му до онзи минимум думи, необходими да се създаде впечатлението на завършен разказ. Тази словесна икономия при първи допир с произведението създава илюзията за бедност и елементарност на езика и стила, сякаш авторът е искал да очертае само повествователната схема с цел да се помогне на паметта, вместо да се впуска в истинско повествование. В сравнение с разгръщането на новелата като жанр, което може да се наблюдава от Бокачо напред във времето, в „Новелино” повествованието може да изглежда почти неоформено, но всъщност то отговаря на определен „литературен” модел, а в същото време представлява плахото раждане на нов жанр, а също така и залеза на други повествователни жанрове.

„Новелино” е написан в прост разговорен стил, като осемте ръкописа, в които е достигнал до нас сборникът, имат общи стилови характеристики: краткост на изреченията и на самите новели, повтарящи се думи, изрази и конструкции. Всички тези особености свидетелстват за културната традиция и стилистичните тенденции през XIII век.

Сборникът може да се анализира и в друга проекция: в структурата му може да се очертае нещо като прогресия от новела-*exemplum* или новела-реплика в посока новела-новела, тоест по-обширна и комплексна като завръзка, към края на книгата. Рисковано е, обаче, на базата на тази прогресия да се предположи намерение за организиране на текстовете.

Типологията на новелите в „Новелино” може да се разгледа и в друг един план, във функция на тяхната степен на наративност. В тази перспектива новелите в остроумни реплики и отговори заемат средно положение: върху много малка наративна основа словесната развръзка се явява и „поучителна”, но не в морален, а по-скоро в реторичен смисъл. При новелите, в които поучителното намерение надделява, повествованието може да се окаже почти „нулирано”: гласът на разказвача излиза на първи план (новела XXVII, разказваща за любовта на Ланселот към Джиневра) като в повечето поучителни „разкази”, в контраст с основната част от новели в „Новелино”. Максимална степен на наративност, и съответно минимална степен на поучителност, се достига в онези новели, които не завършват нито с остроумен отговор, нито с имплицитна или експлицитна поука, които един вид „не свършват”. Пример за такава

новела е новела XXI, която разказва за фантастичното приключение на графа от Сан Бонифацио, дясна ръка на император Фридрих: няма остроумни реплики, няма и поука.

Новелите от сборника не могат да се определят като „оригинални” в съвременния смисъл на думата: през този период не съществува проблемът за литературното авторство, което дава голяма свобода на писателите за използват материал от традицията. Тази ситуация ще се запази и през следващите няколко века, което ще позволява на писателите свободно да черпят сюжети от традицията. Сюжетите идват основно от франко-провансалски и латински източници, но и от арабски и еврейски, чрез преводи и компилативни трудове от същия период. По-слабо е присъствието на класическите автори, защото по-трудно се подават на новелистична преработка. Следователно репертоарът, от който авторът черпи сюжети, е безкрайно разнообразен: легенди, приказки, градска хроника, исторически трагедии, приключения в далечни страни. Тъй като не се търси оригиналност на сюжета, а акцентът пада върху начина, по който е поднесен и в изместването на акцентите, които да отговарят на целите на повествованието.

Гениалното, макар и то да е в синхрон със средновековната практика да се контаминират историята и измислицата, се състои един вид осъвременяване на историите, почерпени от различни източници. Такъв вид осъвременяване се извършва, когато „един крал”, главен герой на анекдот от *Disciplina clericalis* се превръща в новела XXXI в „месер Ацолино”, тоест Ецелино Романо, феодал от областта Марка Тревиджана. Аналогичен е случаят, когато се приписват на император Фридрих II легенди, които присъстват в най-старата традиция.

Тази преработка на източниците кореспондира и с още една очертаваща се в сборника тенденция: в центъра на действието да не се поставят персонажи от историята или от съвременната хроника нито пък анонимни „статисти” (един крал, един странстващ поет и т.н.), а обикновени граждани, най-вероятно познати на пишещия, а може би и на кръга на първите му читатели. Това изобретение има невероятно историческо значение, защото очертава пътя на „реалистичната” литература през следващите векове.

Още по-интересен подход може да се проанализира в новела XLVII: „Тук се разказва как един рицар настойчиво иска любов от една жена” (*"Qui conta come uno cavaliere richiese una donna d'amore"*). След духовития отказ на жената се стига до заключителната бележка:

„Месер Лицио ди Валбова бе съпругът, а месер Риниери да Каволи бе другият”.  
"Messere Lizio di Valbona fu 'l laido, e messere Rinieri da Calvoli fu l'altro".  
(Новела XLVII)

По този начин една комична историйка, очертана с анонимни и измислени персонажи във вид на анекдот, с въвеждането на имената Лицио и Риниери – познати имена във Флоренция, след като Данте ги споменава в Чистилището, XIV – измислицата се трансформира почти в хроника. Важно е да се отбележи, че това не изолиран случай. В тази потребност да се даде самоличност на героите се изразява наистина епохалния преход от новелата-ехемплум към новелата на градските нрави, към повествование в съвременния смисъл.

И така с „Новелино” се ражда нов повествователен жанр, който превъзмогва повечето предшествуващи го кратки жанрове, като и тук вече могат да се открият онези основни жанрови черти, които няколко десетилетия по-късно ще се утвърдят в пълна сила в „Декамерон” на Джовани Бокачо:

1) Почти пълното изключване на експлицитната поука, превърнала се в имплицитна, породена от разплитането на събитието, сякаш се наслаждава на многообразието от възможности, които предоставя животът, без да дава готови решения.

2) Вкус към детайла, чиято функционалност от доказателствена се превръща в чисто структурална и естетическа.

3) Създаването на реална атмосфера, постигната с точно и правдоподобно локализиране на действието, както при новели с извлечени от античността сюжети, така и при ситуираните в съвремието на автора.

4) Утвърждаване на остроумието в словесна форма като движещ фактор, който може дори да преобръща ситуациите. (срв. Сегре, 51-52).

Критиката не е била единодушна във времето относно художествената стойност на „Новелино”, но без съмнение сборникът има заслугата да е поставил началото на нов жанр. Всъщност това е първият прозаичен текст в Италия, който развива светски теми, но и първият, който се откъсва от поучителните намерения, и се доближава до вкуса към непринудения разказ. Въпреки че книгата явно е била много харесвана, а за това свидетелстват многото ръкописи, в които се среща, не успява да извади късия жанр от второстепенната му позиция, като му придаде престижа и достойнството на други жанрове, което ще стане с „Декамерон” половин век по-късно.

Шедьовърът на Джовани Бокачо вече много векове буди интерес както у читатели, така у изследователи и литератори: от далечния за нас XIV век до наши дни. Идеята да създаде не просто сборник с новели, а произведение със стройна структура и замисъл, е узрявала с натрупването на житейски и писателски опит от самия Бокачо.

През неаполитанския период интелектуалното му съзряване на самоук писател става в кралския двор – в една светска аристократично-буржоазна среда, а не сред стените на университети и библиотеки. Бокачо пише първите си произведения, в които има много автобиография, втъкана не толкова в разказваните факти, колкото в душевните състояния. От този период е и любовта му към неаполитанска благородничка, възпята от него в стихове и проза под името Фиамета, но чието истинско име остава неизвестно за нас. Фиамета, обаче, не е вече жената-ангел от школата на стилновистите и на Данте, нито висше създание, каквато е Лаура на Петрарка, а една напълно земна и чувствена жена, която разрешава да бъде ухажвана и покорявана. Бокачо е обърнал гръб на отвъдното и изцяло гледа към света, който го заобикаля – реален, чувствен, изпълнен както с добродетели така и с пороци.

През следващия флорентински период под перото на Бокачо виждат бял свят много произведения, между които и безспорният му шедьовър - „Декамерон”.

Как стига Бокачо до писането на новели? Могат ли в произведенията, предшествващи „Декамерон” (както в неаполитанския, така и във флорентинския период) да се открият елементи, които водят към него? Отговорът е да, но при условие че погледнем на цялостното творчество на Бокачо като на една лаборатория на повествователни експерименти.

И така, Бокачо пише в терцини *Caccia di Diana* (Ловът на Диана), в октави *Filostrato* (Филострат) и *Teseida* (Тезеида), в проза *Filocolo* (Филоколо), в които се отразява както класическата, така и романската повествователна традиция: първата в постройката, а втората в упоритото връщане към любовната тематика, задължителна тема за епохата на Долче Стил Нуово, и за куртоазната поезия.

Между тези произведения се откроява *Филоколо*, написана между 1336 и 1338 г., чието заглавие, взето от гръцки, означава „любовно терзание”: тук Бокачо използва добре познатата от Средновековието история за Флорио и Бианчифиоре. Става дума за нещо като роман, в който се проследява развитието на младия принц Флорио, който след много перипетии успява да завоюва Бианчифиоре и става мъдър и справедлив крал. Отвъд назидателната история, това, което интересува Бокачо е да се пробва от стилистична гледна точка, повече да организира материята отколкото самата материя, а

това после се оказва решаващо в „Декамерон”. От тази гледна точка „Филоколо” представлява тренировъчна площадка за повествователни техники с непрекъснати отклонения, свързани в *entrelacement* (= навързване на историята), които се срещат покъсно в поемите на Ариосто. Друг елемент, предвестник на „Декамерон” във „Филоколо”, е епизодът, в който Флорио е приет с другарите си в двора на Фиамета: кулминацията в този епизод е разказването на 13 новели от страна на 13 герои. С други думи, стартира повествователен сценарий, напълно чужд на основната история (тази на Флорио и Бианчифиоре): по този начин в произведението са вмъкнати разкази от втора степен. В синхрон с основната тема, и в тези новели изпъква въпросът за любовта, който всеки от присъстващите излага.

Следователно, още в младежките си произведения Бокачо експериментира повествователни техники, които ще се вляят в най-голямото му произведение. В същото време, наред с почти постоянната тема за любовта като движеща света сила, той възхвалява ума, който помага да се превъзмогват трудностите, възхищава се на великодушните и щедри жестове. Буржоазното общество, което описва, с пороците и добродетелите му, определено обича галантността, елегантността, куртоазността и приятните и умни компании, което ляга и в основата на „Декамерон”.

„Декамерон”, тоест Книга на десетте дни, не е просто сборник с безразборно събрани новели, а цялостно произведение със своя философия, отразяващо определен миоглед дори със самата си постройка. Състои се от встъпление и заключение, които обрамчват цялата история, увод с повествователната рамка и сто новели, разпределени в десет „дни”, през които се разказват, разделени от десет балади и свързани от историята, която дава живот на разказа.

Започваме анализа си още от заглавието: то е моделирано от гръцки („дека” – десет и „хемерон” – дни) и има директна референция към десетте дни, през които се разказва. Вероятно заглавието крие и алюзия за Хексамерон на свети Амброзий, текст посветен на шестте дни на сътворението на света.

След заглавието следва подзаглавие, което ни въвежда най-общо в повествователната ситуация:

COMINCIA IL LIBRO CHIAMATO DECAMERON, COGNOMINATO PRENCIPE  
GALEOTTO, NEL QUALE SI CONTENGONO CENTO NOVELLE IN DIECI DI  
DETTE DA SETTE DONNE E DA TRE GIOVANI UOMINI.

(Започва книгата, наименувана „Декамерон” – наричана още „Принц Галеото”, която съдържа сто новели, разказани в течение на десет дни от седем дами и трима млади мъже.)

Подзаглавието (*prencipe Galeotto*) установява силна интертекстуална връзка с „Божествената комедия” на Данте Алигиери и в частност с V песен от „Ад”, в която с името „Галеото” (от героя Галеото на френски рицарски роман, сводник в любовта между рицаря Ланселот и кралица Джиневра) е наречена книгата, която Паоло и Франческа четат за наслада. Това цитиране от една страна е като поклон към дантевия текст, а от друга запазва на произведението място между книгите, които се четат за наслада.

Още в подзаглавието се анонсира броят на новелите, кой ще ги разказва и колко време, тоест задава се предварително структурата на произведението, като се подготвя читателя.

Симетрично на това подзаглавие цялата творба завършва с послеслов, който препраща към думите от подзаглавието:

QUI FINISCE LA DECIMA E ULTIMA GIORNATA DEL LIBRO CHIAMATO  
DECAMERON, COGNOMINATO PRENCIPE GALEOTTO.

(Тук завършва десетият и последен ден на книгата, наречена „Декамерон”.)

По този начин подзаглавието и послеслова служат да ограничат художественото пространство на повествованието, като придават завършеност на произведението и играят ролята на външна рамка, която вдига и спуска завесата. От друга страна започва изграждането на „образа на автора” като организиращо произведението начало, проявяващо се във всеки един негов елемент.

Преди да се пристъпи към самото повествование, следва встъпление, в което авторът-разказвач в първо лице излага намерението и подтика си да пише. Това встъпление вторично обрамчва същинското повествование и си кореспондира със заключението, отново в първо лице, което го затваря.

Във встъплението авторът-разказвач се обръща към конкретния адресант на своето произведение: прелестните дами, обзети от любовния плам, за да могат да намерят разтуха в приятното четиво:

Adunque, acciò che in parte per me s'ammendi il peccato della fortuna, la quale dove meno era di forza, sì come noi nelle delicate donne veggiamo, quivi più avara fu di sostegno, in soccorso e rifugio di quelle che amano, per ciò che all'altre è assai l'ago e 'l fuso e l'arcoliao, intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in diece giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel



pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto (Proemio, p. 8)

(Ето защо, подтикван от желанието да поправа поне отчасти несправедливостта на съдбата, която се скъпи да оказва подкрепа там, където най-много липсват сили – както виждаме, че става у слабите жени, - аз възнамерявам да помогна на влюбените дами и да ги поразвлека (защото на другите им стигат иглата, вретеното и хурката), като им предложа сто новели или басни, притчи или приказки – наричайте ги както искате, - разказани в продължение на десет дни от една почтена дружина от седем дами и трима млади мъже, събрали се по време на последната смъртоносна чума, както и няколко канцони, които споменатите дами са изпели за собствено удоволствие.(с.16)

От тези първи страници на повествованието можем да очертаем няколко основни неща: въвежда се един следващ образ: този на автора-разказвач. Това вече не е онзи образ на автора в разбирането на М. Бахтин като „съзнание на съзнанието” (Бахтин, 1979: 14), който пише, че „авторът на литературното произведение присъства в цялото произведение”, като авторът се открива „в онзи неотделим момент, където съдържанието и формата неразривно се сливат” (Бахтин, 1975: 203). Авторът-разказвач е реален образ, със свое минало и опит, които му служат като повод и стимул да пише. Авторът на „Декамерон” е отредил на този образ Встъплението, Увода към първия ден (в който от позицията на свидетел авторът-разказвач въвежда повествованието с описанието на чумата), Увода към четвъртия ден (в който защитава творбата си) и Заключение, а срещу него се очертава образът на читателя („прелестни дами”, „благородни млади дами”).

На второ място се открояват двете реализации на художественото време: изпъква от една страна времето на повествованието, доминирано от образа на автора-разказвач, пишещ от първо лице, като излага причините на самото повествование: личният си опит, колко „приятните разговори и ободрителните слова” могат да донесат утеха на страдащия от любовна страст и мъка, а и дистанция от личните преживявания, останали в миналото:

„Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così né moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguire: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano

intervenire. Il che se avviene, che voglia Idio che così sia; a Amore ne rendano grazie, il quale liberandomi dà suoi legami m'ha concesso il potere attendere à lor piaceri.”  
(Proemio, p. 9)

(„В тези новели те ще намерят забавни или тъжни любовни истории и други необичайни случки, станали както в наши дни, така и в най-стари времена. Като ги четат, влюбените дами ще изпитат удоволствие от разказваните забавни истории и едновременно с това ще намерят и полезни съвети, защото ще научат какво трябва да се стремят да избягват и как изобщо да постъпват; убеден съм, че това не може да не ги поразуши. И ако е рекъл господ да стане именно така, то нека те благодарят на Амур, който, като ме освободи от своите окови, ми позволи да се погрижа за тяхното развлечение.”(с. 17)

От друга страна, читателят остава в очакване да започне анонсираното вече повествование, чието начало, на практика, бележи описанието на чумата в Увода към първия ден, където се създава една втора рамка-разказ, в която на свой ред ще бъдат поместени самите новели. Поместването на новелите в рамка не е изобретение на Бокачо, а примери не липсват, особено от индийската и арабска новелистика, но гениално е поместването на новелите не в някаква фантастична или приказна рамка, а използването на реално и травмиращо събитие от съвременната му история (чумата през 1348 година). Бокачо, по всяка вероятност, пише Декамерон между 1349 и 1353 г. Датирането се основава на историческото събитие, описано в рамката: чумата от април 1348 година, която покосява Флоренция (а и Европа) и на която е свидетел самият Бокачо (от чума умира баща му, мащехата му, не малко приятели), събитие, което носи смърт, разруха и ужас. Изчезва почти цяло едно поколение, срива се цял един богат, жизнен и проспериращ град. В тази катастрофа без прецеденти Бокачо явно е доловил едно съдбовно историческо развитие: икономическата и финансова криза във Флоренция, започнала с фалирането на компаниите Перуци (1343) и Барди (1346), с чумата придобива пропорциите на тотален политически и граждански колапс, който преобразява флорентинското общество.

Това историческо събитие служи като отправна точка за създаването на един друг противостоящ образ на ред и порядък, чрез който да се предаде едно послание, проект за живот и схващане за живота, противостоящи на онова, което е провокирала чумата.

Рамката на свой ред е разказ, който обединява и „обрамчва“ стоте новели: има функцията да изрази причините на повествованието и да предостави контекст и тематична последователност на отделните новели.

Какъв е обрамчващият разказ: по време на чумата в църквата Санта Мария дел Фиоре се срещат първо седем дами, чиито истински имена авторът-разказвач не желае да разкрива и им избира емблематични имена. От тях тръгва инициативата да търсят спасение извън града, в който смъртта носи разруха и поквара. Следователно в църквата се появяват тримата млади мъже, добре познати на дамите, и дружината е пълен състав.

Имената на бъдещите разказвачи на новели, освен че носят алегоричен смисъл, препращат към персонажи, вече появявали се в предишни произведения на Бокачо: Филострато и Панфило между мъжете; Емилия (със същото име е главната героиня в *Тезеида*), Филомена (жената, на която е посветен *Филострато*) и очевидно, Фиамета, героиня, която константно се появява в произведенията на Бокачо (*Филоколо*, *Любовно видение* и *Елегия за Мадона Фиамета*):

Пампинеа – щастлива любовница;

Фиамета – радваща се на любовта си;

Филомена – страдна;

Емилия – ласкателката

Лаурета – ревнивата;

Неифила – весело и чувствено момиче;

Елиса – изоставената;

Панфило – щастливия любовник;

Филострато – нещастен и сломен от любов;

Дионео – сластолюбив.

Тези герои, без да притежават особена психологическа плътност, изграждат, от една страна, силна вътрешнотекстова (интратекстуална) връзка в самото произведение (връзка между различните места на творбата), а от друга междутекстова (интертекстуална) връзка в цялото творчество на Бокачо (връзка между различните произведения на един автор). От друга страна ако Бокачо не беше оставил в полусянка характеристиките на разказвачите и взаимоотношенията им, нямаше да говорим вече за рамка, а за отделен разказ.

Както и във встъплението, така и в началото на първи ден авторът-разказвач се обръща към онези, за които е предназначено произведението: жените от куртоазната

традиция, тоест мъдри, с благородна кръв, красиви и с добри обноски, за да им помогне да отпратят тъгата. Очертава се идеята за разказването като забавление, наслада, противопоставени на потискащата атмосфера, предизвикана от едно историческо събитие- чумата.

Далече от града младата дружина създава правила на своето пребиваване, които са в опозиция на описанието на града по време на чумата: персонажите от един свят, останал без ред и правила, се преселват в друг, където е възстановено равновесието, властват ред и порядък, създадени от самите тях. Във Фиезоле дружината прекарва две седмици в разходки, банкети, танци. За всеки следващ ден дружината си избира крал или кралица, който да управлява, а останалите да му се подчиняват, така че да няма за какво да се срамуват при завръщането си отново в града. Той или тя също така трябва да предлага тема, която да залегне в основата на разказваните новели. Не се разказва в петък (в памет на смъртта на Христос) и в събота, посветена от дамите на грижи за себе си. В края на втората седмица се завръщат във Флоренция.

Още едно допълнително доказателство за желанието да се създаде подредена и завършена книга с новели са кратките резюмета, които предшестват всеки отделен ден (пореден ден, кой управлява, каква темата на новелите) и новела (синтезирано съдържание), които в ръкописа на Бокачо са били написани в червено.

Така преди началото на ден първи четем:

Comincia la prima giornata del *Decameron*, nella quale dopo la dimostrazione fatta dall'autore, per che cagione avvenisse di doversi quelle persone, che appresso si mostrano, ragunare a ragionare insieme, sotto il reggimento di Pampinea si ragiona di quello che più aggrada a ciascheduno. (p. 11)

(Започва първият ден на Декамерон. Авторът разказва защо са се събрали и разговарят същите лица, които после, ръководени от Пампинеа, беседват по въпроса кому какво най-много се нрави.(с. 18)

Така преди началото на всеки ден или новела читателят е подготвен като се задава хоризонтът на очакването. Ако проследим тези въведения, ще открием как са подредени във времето темите, в които са разпределени новелите:

**Първи ден** – темата е свободна, „per questa prima giornata voglio che libero sia a ciascuno di quella materia ragionare che più gli sarà a grado („...всеки размишлява , свободно по въпросите, които той смята за най-уместни“), кралица е Пампинеа (която е в основата на формирането на дружината и на правилата по време на пребиваването им във Фиезоле).

**Втори ден** – темата е прежедия с щастлив край, “si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine” (разговори за хора, които след всевъзможни прежедия и противно на собствените си очаквания стигат до благополучен край”), кралица е Филомена.

**Трети ден** – темата е приключение с щастлив край : “si ragiona di chi alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquistasse o la perdita ricoverasse” („дружината разсъждава за тия, които благодарение на своето умение или са успявали да получат каквото са искали да имат, или са успявали да си възвърнат изгубеното”), кралица е Неифиле.

**Четвърти ден** – тема е нещастната любов: “si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine” („дружината разсъждава за ония, чиято любов е имала нещастен край”), крал е Филострато.

**Пети ден** – темата отново е щастливата любов: “si ragiona di ciò che a alcuno amante, dopo alcuni fieri e sventurati accidenti, felicemente avvenisse” („дружината разсъждава за ония влюбени, които след разни патила и неволи накрая биват споходени от щастие”), кралица е Фиамета.

**Шести ден** – темата е остроумието: “si ragiona di chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno” („дружината разсъждава за тия, които, макар и да са били засегнати от хапливи слова, са си връщали със същата монета или благодарение на своето остроумие и съобразителност са успявали да предотвратят загуба, опасност или опозоряване”), кралица е Елиса.

**Седми ден** – темата е подигравките, погодени от съпруги на техните съпрузи: : “si ragiona delle beffe le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatto a’ suoi mariti, senza essersene avveduti o sì” („дружината разсъждава за това как жените било от любов, било за да запазят себе си, лъжат своите съпрузи, а те или се досещат за това или не”), крал е Дионео.

**Осми ден** – темата е отново подигравки, но друг вид: “si ragiona di quelle beffe che tutto il giorno o donna a uomo o uomo a donna o l’uno uomo all’altro si fanno” („дружината разсъждава за това как всеки ден жените лъжат мъжете си или мъжете – своите жени, или как мъжете един друг се мамят”), кралица е Лаурета.

**Девети ден** – отново темата е свободна: “si ragiona ciascuno secondo che gli piace e di quello che più gli aggrada” („всеки разказва каквото е нему угодно и каквото му е най-приятно”), кралица е Емилия.

**Десети ден** – темата е посветена на благородството и великодушието: “si ragiona di chi

liberalmente o vero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'onore o d'altra cosa" („дружината разсъждава за тия, които са проявили благородство или великодушие в любовните и други дела”), крал е Панфило.

Ако проследим темите на новелите, ще открием, че първия и деветия ден темата е свободна, а през останалите дни всички трябва да се придържат към предварително определената от краля или кралицата за деня тема. Дионео единствен успява да получи правото да излиза извън определената за деня тема, като това внася допълнително разнообразие. Темите също очертават едно идеално изображение, което подрежда материята така, както частите на пъзел - да образуват истинска фреска, която да обхваща всички страни на човешкия живот: късмета, получаване на желаните богатства, любовта с тъжен или щастлив край, остроумието и остроумните отговори, лъжи, подигравки и шеги, великодушни жестове.

И така „Декамерон” ни обрисова италианското общество, и в частност флорентинското от XIV век: значимо е прозрението, че хората все повече се отдалечават в този период от идеята за отвъдното и решително се ориентират към стойностите на земния живот и на сътвореното от човека.

Най-възхваляваното човешко качество е умът, дори когато става дума за проявена хитрост – независимо в каква посока е насочен, независимо от получените морални резултати, които могат да бъдат благородни или вулгарни, честни или безчестни. Така е в Новела 1, Ден първи при разказването на историята на сер Чапелето, мошеник през целия си живот, на смъртното ложе успява да измами изповедника, че е светец (и като такъв ще бъде почитан в бъдеще). Оставаме с усещането, че авторът-разказвач ни намира зад рамото на Панфило, който я разказва, без ни най-малко да се скандализира: който има ум, нека го използва като хитрец, вместо да се оказва глупак (за да извлече икономическа полза, за да спечели сърцето на желаната жена и т.н.). Другите човешки стойности, които имат значение, в творбата са благородството и великодушието, които са тема на последния десети ден и завършек на цялото произведение.

Наред с късмета, другата движеща и доминираща в живота на човека сила е любовта, независимо дали е платонична или плътска, белязана от трагична вярност или от комично отвратителна невярност. Дори чувствеността (която е определяща за земната любов) носи в себе си чистата радост от живота, а не тъмна сила, заслужаваща заклеяване.

Тези естествени страни на човешкото съществуване са потопени в случки с конкретни персонажи, описани веднъж крайно подробно, друг път скицирани, но винаги с точен психологически портрет. Обширната галерия от герои на „Декамерон“ включва голяма гама от човешки типаж: богатата и бедняка, благородника и плебея, стария „рицар“ и съвременния търговец, мъдреца и невежата, хитреца и глупака. А действащи лица се оказват не само политици, търговци, банкери, артисти, майстори занаятчии, измамници и крадци, но за първи път намират място в литературно произведение бедняците. Всички те са част от един общ свят, променящ се от феодален в буржоазен, а рицарските и „куртоазни“ идеали на феодалния свят се пречупват през изискванията и нуждите на търговската буржоазия, най-богатата прослойка във Флоренция през този период. В „Декамерон“ е превъзможната идеологията на средновековието: героите и фактите са здраво стъпили на земята и никакво провидение не прониква в този свят. Животът е погледнат от земята, а не от небето, и се превръща в тема на поезията, на литературата. И ако в предшестващия период Данте създава „Божествената комедия“ с поглед към вечния живот в отвъдното, Бокачо създава „Човешката комедия“, по щастливото определение на Де Санктис, в която центърът е човекът тук на земята.

В основата на творбата е заложена динамичната опозиция устно повествование/писмено повествование, която в най-голяма степен се актуализира чрез разказването и въвеждането на разказвачи. На практика книгата е изградена от устно повествование, предадено в писмен вид. Със сформирването на дружината от млади хора, които разказват новели, те се оказват от една страна обект на повествованието от страна на автора-разказвач, а от друга той ги издига в ранг на разказвачи, които се движат в художественото време на рамката и се явяват субекти на повествованието на новелите (под опекунството, естествено, на образа на автора). По този начин се въвежда художественото време на разказваните факти от втора степен, ако мога така да го нарека, в което се движат вече героите на новелите. От друга страна, има новели, в които на свой ред някой от героите разказва, като отново се оказва и обект и субект на повествованието. Получава се една многопластовост на повествованието, което отговаря и на многообразието на света и хората в него.

Разказването, като се тръгне от Встъплението, се разглежда като извор на забавление и наслада, от една страна, и на утеха, от друга. Умението, способността да се разказва е издигнато в култ. То не рядко спасява героите в една или друга ситуация.

Така в Новела 3, Ден първи: „С притчата за трите пръстена евреинът Мелхиседек се спасява от голяма опасност, готвена му от Саладин”:

- Valente uomo, io ho da più persone inteso che tu se' savissimo e nelle cose di Dio senti molto avanti; e per ciò io saprei volentieri da te quale delle tre leggi tu reputi la verace, o la giudaica o la saracina o la cristiana.

Il giudeo, il quale veramente era savio uomo, s'avvisò troppo bene che il Saladino guardava di pigliarlo nelle parole per dovergli muovere alcuna quistione, e pensò non potere alcuna di queste tre più l'una che l'altra lodare, che il Saladino non avesse la sua intenzione. Per che, come colui al qual pareva d'aver bisogno di risposta per la quale preso non potesse essere, aguzzato lo 'ngegno, gli venne prestamente avanti quello che dir dovesse, e disse:

- Signor mio, la quistione la qual voi mi fate è bella, e a volervene dire ciò che io ne sento, mi vi convien dire una novelletta, qual voi udirete. (p. 45)

(„Почтени човече, чувал съм мнозина да твърдят, че си много мъдър и разбираш добре божите работи, затова бих искал да чуя от теб коя от трите вери смяташ за истинска: юдейската ли, сарацинската ли или християнската?”

Евреинът, който наистина бил мъдър човек, се досетил веднага, че Саладин ще гледа да издебне и най-малката му грешка, за да я използва в свой интерес; затова поразмислил, решил, че най-добре ще стори, ако не похвали нито една от трите вери за сметка на останалите, за да не може Саладин да постигне целта си. И тъй като трябвало да даде такъв отговор, че да не пострада, той напрегнал ума си, измислил бързо какво да каже и рекъл:

„Господарю, въпросът, който ми поставяте, е чудесен и за да разберете какво мисля аз, налага се да ви разкажа една приказка, която ви моля да изслушате. .... (с.48)

Следва разказът на евреина и разказването е извор на спасение, а той самият от герой се превръща в разказвач на своята новела. Художественото време, в което протича действието многократно се разчленява: Филомена, която е обект на повествованието от страна на автора-разказвач и субект на повествованието в конкретната новела, разказва на герои, които повтарят нейния образ от тази гледна точка – евреинът е обект на повествованието на Филомена и става субект на повествованието спрямо своя разказа, а самото повествование се напластява в дълбочина.

Аналогичен пример е Новела 7, Ден първи: „С разказа си за Примас и абата дьо Ключи Бергамино умело изобличава Кане дела Скала заради проявеното от него необичайно скъперничество”. Филострат разказва новелата за Бергамино, а той на свой



ред като герой в тази новела разказва своята новела. Отново на преден план изпъква уменията да се говори и разказва, което помага в различни ситуации.

Друг пример за това, но с обратен знак, откриваме в Новела 1, Ден шести: „Някакъв рицар обещава на мадона Орета да ѝ разкаже една новела, и то така, че тя да помисли, че е възседнала кон; но той не успява да стори това и дамата го помолва да я свали от седлото”:

Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che 'l novellar nella lingua, udito questo, cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima; ma egli or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola, e ora indietro tornando, e talvolta dicendo: - Io non dissi bene; - e spesso né nomi errando, un per un altro ponendone, fieramente la guastava; senza che egli pessimamente, secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profferiva. Di che a madonna Oretta, udendolo, spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse stata per terminare; la qual cosa poi che più sofferir non potè, conoscendo che il cavaliere era entrato nel pecoreccio, né era per riuscirne, piacevolmente disse:

- Messere, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto; per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè.

Il cavaliere, il qual per avventura era molto migliore intenditore che novellatore, inteso il motto, e quello in festa e in gabbo preso, mise mano in altre novelle, e quella che cominciata avea e mai seguita, senza finita lasciò stare.(pp.395-396)

(Месер рицарят, който изглежда, бил толкова изкусен фехтовач, колкото и сладкодумен разказвач, щом чул отговора на дамата, започнал да разправя някаква новела, която била наистина от забавна по-забавна, но той я направил на нищо: повтарял по три, четири, дори по шест пъти едни и същи думи, връщал се отново към вече казани неща, възкликвал: „Ах, това не го казах както трябва!”, а на всичко отгоре често бъркал имената и вместо едно споменавал друго. Да не говорим за това, че се изразявал много лошо, без да взима предвид ни достойнствата на героите, ни характера на събитията, за които ставало дума в новелата. Докато го слушала, мадона Орета ту се обливала в пот, ту сърцето ѝ почвало да бие, сякаш била болна и се канела да предаде богу дух. Накрая, след като не можела повече да издържа и разбрала, че рицарят така се е уплел, че не ще може да се оправи, тя му казала насмешливо: „Месер, вашият кон нещо много друс, затова ще ви помоля да ме свалите от седлото”.

За щастие чувството за хумор у рицаря било по-развито, отколкото негово от красноречие; той разбрал какво искала да каже дамата, обърнал всичко на шега и смях, заговорил за друго и се отказал от новелата, която започнал, но не съумял да разкаже както трябва. (с.372-373)

Така лошият разказ вместо да носи наслада, предизвиква досада у слушателката: прозира доброто познаване на механизма на комуникацията, казано в съвременни термини, който се установява между страните посредством общ код със строги правила. От друга страна ясно изпъкват правилата на разказване, които рицарят не познава и не умее да прилага: разказването е майсторлък, който не всеки владее. В тази новела допълнително изпъква още една важна страна: новелите, преди да бъдат записани, са били разказвани. А и самият автор-разказвач пише за това как членовете на благородната дружина разказват новели. В цяла поредица новели уменията да се говори е онзи елемент, който преобръща ситуациите, като учтиво оръжие, което може да регулира човешките съдби: така "*bel motto*" (= духовита дума или израз) е оръжието което спасява невярната жена (Мадона Филипа в Новела 7, Ден шести) или измамника слуга (готвача Кикибио в Новела 4, Ден шести).

И така в „Декамерон” разказват всички, във всички планове на художественото време: авторът-разказвач, членовете на дружината, героите от новелите. Всеки път срещу съответния разказвач, независимо от ранга му, се очертава образа на слушателя. Ако срещу автора-разказвач имаме читатели в лицето на прелестните дами, на следващото ниво на повествование се очертава една по-динамична ситуация. Всеки един от членовете на дружина в един момент се явява разказвач, като останалите са негови слушатели. В следващия момент разказва вече друг и този, който преди това е разказвал, от разказвач преминава в ролята на слушател. По този начин в цялата творба, непрекъснато се актуализира устното повествование, което предполага именно разказвач и слушатели, като тук те са реални образи в текста. Аналогично в новелите, в които героите разказват, те имат своите слушатели.

Когато се появява под перото на Бокачо „Декамерон”, италианската литература има приблизително един век история, а преди него е единствено сборникът с новели „Новелино” от неизвестен автор. Но „Декамерон” не е просто сборник с новели, а завършено произведение със стройна постройка, замисъл и идеология, която прозира във всички негови части. С произведението си Бокачо задава на бъдните поколения модел за подражание, като постройка, теми, ситуации, герои. И поколения наред през следващите векове ще следват примера му или ще се дистанцират от него, но в никакъв случай няма да могат да го подминат.

Така с „Новелино” от XIII век и „Декамерон” от XIV век се очертават две основни тенденции в италианската ренесансова новелистика. В едната се вписват автори, които включват новелите си в обрамчващ разказ, който да се явява повод за

самото разказване като следват пътя, очертан от Бокачо, а в другата – автори, които предпочитат да продължат линията на „Новелино” от предишния век, без да създават рамка-разказ. Тези два подхода към книга, изградена от новели, можем да открием както у съвременници на Бокачо, така и през следващите три века.

Автор, чието произведение се вписва в първата тенденция, е Джовани Серкамби (1348-1424 г.) със сборника си от 155 новели. Роден в Лука, което означава че отново сме в рамките на област Тоскана, наследява от баща си аптека, като част от дейността ѝ се е състояла в производството и продажбата на книги, обичайно нещо за неговото време. Активно участва в политическия живот на своя град, като плод на пристрастия му са неговите „Хроники” в две части, в които разказва за събитията от 1164 г. до 1423 г., като произведението остава недовършено поради кончината на автора.

Нашият интерес, обаче, е насочен към другото произведение, останало от него благодарение на копие, преписано от племенника му Джанино и носещо непретенциозното заглавие „Новели”. По модел на „Декамерон” и при Серкамби повод за повествованието е отново чумата, но вероятно тази, която през 1374 година покосява град Лука. И в този сборник с новели се събира дружина, но тук тя не е определена като брой и крайно разнородна като състав, не се събира в някоя вила в околностите, а тръгва на дълъг път, като обикаля почти целия полуостров.

„Et essendo alquanti omini e donne, frati e preti et altre della città di Lucca.... E raunati insieme, li ditti diliberonno di Lucca partirsi e per la Italia fare il loro camino con ordine bello e con onesti e santi modi.”(Въведение)

(И тъй като доста мъже и жени, монаси и свещеници и други от град Лука... И като се събрали заедно, същите решиха да заминат от Лука и из Италия да минат като спазват изряден ред и с честно и богоугодно поведение.)

Дружината си избира водач, който разпорежда правилата за пътуващата дружина, като я разделя на групи в зависимост от нуждите и обстоятелствата: така в отделни групи са юношите, свещениците и т.н. От водача „авторът”, който е един от спътниците, получава поръчението ежедневно да разказва новели по време на престоите, за утеха от пътя. Отново е налице компанията от слушатели за неговите новели, макар че тази компания пътува, сякаш е олицетворение на житейския път, на всеки един от тях. На преден план изпъква образът на разказвача, но за разлика от „Декамерон” той е един и това в голяма степен води до монотонност на повествованието: отсъства бокачовото наслагване на повествователни пластове, което

внушава допълнително многообразието на света. На практика разказвачът се явява един от персонажите в творбата, която върви изцяло в третолично повествование и крайно дистанцирано. Обрамчващият разказ служи основно за връзка между новелите, като бележи маршрута, по който се движи дружината, без да носи в себе си онази програмност, която притежава в „Декамерон”.

Допълнително усещане за разказ в един план придава художественото време, в което времето на повествованието и времето на разказаните факти сякаш са се слели в едно. Почти отсъства актът на говорене: за него се разказва, както се разказват историите в новелите. За това допринасят използването на глаголните времена, които са едни и същи както в обрамчващия разказ, така и в новелите. Думите на разказвача в повечето случаи се появяват в кавички, както се случва с пряката реч на героите от разказаните истории:

„...l'altore con reverenza disse che farè' il suo comandamento, dicendo a tutta la brigata: «Omini e donne d'ogni condizione, chi desidera piacere ascolti alquante novelle che vo' a dire»; incominciando in questo modo: ...” (новела XXVI)

(авторът с почитание каза, че ще изпълни заръката му, казвайки на цялата дружина: „Мъже и жени в всякакъв ранг, който желае забавление, да слуша няколкото новели, които почвам да разказвам”, като подхвана така: ...)

За първи път в текста в края на новела XV „авторът”, тоест разказвачът, се обръща директно в първо лице към своите слушатели, като актуализира времето на повествованието.

„Domando a voi, donne et omini, chi ha miglior ragioni dell'acquisto di Drugiana: o Torre, o Rondello, o Spazza, o Sentimento, o Diritto? E questo mi direte domane quando saremo levati per andare a nostro camino.” (новела XV)

(Питам вас, жени и мъже, кой има по добро основание закупуването на Друджана: или Торе, или Рондело, или Спаца, или Сентименто, или Дирито? А това ще ми кажете утре, когато станем, за потеглим отново.)

Трябва да отбележим, че времето на повествованието в текста се актуализира единствено и само в рамките на разказаните новели, като разказвачът се обръща към своите слушатели директно в първо лице, докато в обрамчващия разказ той остава един от персонажите. Така например в новела XXVI, след като разказвачът е въвел основните герои от разказа, се обръща към водача и дружината:

„Or perché la brigata e voi, preposto, vi siete in uno dilettevole luogo posti a riposare e fugito l'aire cattiva di Bolsena, per rinfrescamento dirò alcune belle novelle e sentenzie per la ditta madonna Bambacaia asolute e narrate.” (новела XXVI)

(Сега тъй като дружината и вие, водачо, отседнахте в това приятно място да отпочинете и да избягате от лошия въздух на Болсена, за ободряване ще кажа някои хубави разказване новели и сентенции за тази мадона Бамбаша.)

Като обърнем поглед към новелите, ще установим, че интересът е насочен основно представяне на „човешката природа”, изтъкана от пороци и добродетели, както са заявява във Встъплението към цялата книга. Авторът обаче се плъзга по повърхността на фактите, без да героите му да са представени като характери. Това особено добре може да се усети в новелите, чиито сюжети са взаимствани от „Декамерон”. Не бива да забравяме, че авторското право в съвременен смисъл не е съществувало във времето, в което са живели и творили авторите, за които говорим, а сюжетите са преминавали свободно от едно произведение в друго.

Безспорно е, естествено, историческото значение на сборника с новели на Серкамби като етап от развитие на новелата.

В другата тенденция се вписват сборникът „Триста новели” на Франко Сакети (1332-1400 г.), който не включва новелите си в повествователна рамка, като се отклонява от пътя на великия си предшественик. Макар по-млад, той е съвременник на Джовани Бокачо и без да достига неговата величина се явява най-значителният писател от края на XIV век, като някои критици го наричат последния голям автор на този век. Син на флорентийски търговец, той първоначално се посвещава на бащината професия, като от 1363 година се установява във Флоренция, където републиката му поверява да изпълнява цяла поредица политически длъжности: посланик, магистрат, кмет на различни градове в Тоскана. Сакети е човек на действието и за произведенията си черпи материал именно от препускащите житейски преживявания, като обаче повтаря литературните модели, предшестващи неговата епоха. Сред произведенията му се открояват книгата му с рими (“Il libro delle rime”), която се състои от произведения (балади, песни, сонети, мадригали и т.н.) писани в различни периоди и подредени в строг хронологически ред, и книгата “Триста новели” (“Il Trecentonovelle”), която е най-значимото му произведение.

Новелите на Сакети са замислени най-вероятно още през 1385 година, но сборникът е написан след 1392 година, когато Сакети е кмет на Сан Миниато. Както

сочи самото име на книгата, първоначално сборникът е трябвало да съдържа триста новели, но до нас са стигнали само 228: останалите са загубени от потомците му, а от някои са стигнали само фрагменти.

Не случайно и Сакети, подобно на цяла редица автори от неговия и от следващите векове, се обръща към новелата, като жанр, чрез който най-непосредствено може да представи действителността, духовните и нравствени ценности на обществото и техния упадък, както и светоусещането на самия писател, през чиято гледна точка е отразена тази действителност.

Вече отбелязахме, че терминът новела носи в себе си множество значения, което проявява като многообразие в рамките на жанра. А за да разберем колко богато на смисъл и на нюанси съдържание самият Сакети е влагал в тази дума (Петров, 154) се вижда от контекста на неговите новели: може да бъде просто “приключение” или “произшествие” (новела 164); другаде “novella” обединява остроумния отговор и шеговито скроения номер (новела 170); означава “известие”, “съобщение” (новела 36) или просто “новина” (новела 151). Не липсват случаи, в които новелата на Сакети се свежда до анекдота (новела 228). Това многообразие съответства и на многообразието на действителността, която отразява новелата, като насочва вниманието към онова ново и необичайно от тази действителност, което е привлякло вниманието на автора.

В предговора към сборника авторът (“Аз флорентиецът Франко Сакети...”) излага намерението си да събере стари и нови новели, като в някои лично е присъствал или участвал, за може да даде на съвременниците след толкова много разруха, войни, беднотия и мизерия малко утеха, така че многото горест да се примеси с малко смях. Още в предговора следователно авторът слага определени ограничения на темите, които ще срещаме в новелите. Явно вдъхновен от творбата на Бокачо, Сакети не може да следва големия пример на своя предшественик, в чийто “Декамерон” е обхванат цял един свят, сложен и разнообразен, видян от висотата на културата и духовността на своя автор, анализиран както от благородните и героичните му страни, като и от “комичните”. При Сакети намираме само част от този свят, цяла поредица от търговци, занаятчии, кръчмари, шутове, нотариуси, лекари, студенти, градски люде и селяни. Главните му герои са буржоазията и простолюдието, и ако се появяват в някои новели известни исторически фигури или писатели, художници, те са принизени до нивото на основните действащи герои: липсват героични и благородни действия, които да служат за пример, повествованието се свежда до ежедневието, което поражда “случки”, в повечето случаи комични, в които се търси новото, необикновеното.

Противно на бокачовата традиция новелите на Сакети не са вписани и в рамка, която да ги обединява. Но все пак не става дума за формално събрани заедно новели, а за сборник, пропит от еднакво чувство, еднакво светоусещане. Началото, което ги организира в едно цяло е “образът на автора”, който се изгражда на базата на цялото произведение. Този автор влага в основата на произведението схващането си за света и за човека в него, като по този начин предопределя всичките му елементи<sup>3</sup>. Същността на този образ е заложена в един вертикален план, който пониква във всяка точка от повествованието, което можем да се представим протичащо в хоризонтален план.

Преди всичко, образът на автора се изразява чрез разказвача, а в новелите на Сакети разказвачът се явява “аз писателят”, който доминира цялото повествование. Разказвачът води повествованието от позицията на човек, който знае, защото е присъствал и видял, или защото има достатъчно данни за дадената случка, или дори защото е бил участник в нея. С други думи, самият разказвач също е потопен в представяния от самия него свят, и го представя от позицията на своя субективен опит, откъдето избликва и субективността като необходима за повествованието в първо лице. Разказвачът следователно притежава основните семантични черти на първоличното повествование: автентичност (тоест “видях го с моите очи”, “случило се е с мен”), субективност (тоест светът е видян от заинтересован герой със своя позиция) и незавършеност (тоест повествованието е ограничено от опита на разказвача) (Козлуджов, 61).

Наличието на повествование в първо лице предполага раздвояване на художественото време на време на повествованието, в което се движи разказвачът като негов субект, и време на разказаните факти. В същото време разказвачът остава и обект на повествованието, като разказва направило му впечатление, като подрежда случките според своята воля и идеи. По този начин той се оказва обект на повествованието или само в плана на повествованието, когато като свидетел има единствено функцията да разказва; или и в двата времеви плана, когато той е и герой на разказваните факти.

Повечето новели започват с въвеждане на времето на повествованието, като то служи и за връзка между отделните новели. Срещаме следното начало: “А сега стигам да ви разкажа...” (новела 16); “Сега стигам до онази новела с половинките круши...” (новела 21); “Следната новела, която искам да разгледам сега...”; “Аз ще изляза сега отчасти от тези обмислени случаи и лъжи, разказани преди, и ще стигна до една приятна закачка...” (новела 29), “Предишната новела ми напомня тази, която следва...”

(новела 68) и така до края на сборника. Така доминиращо още от самото начало на новелите се оказва времето на повествованието с последователно реализираната концепция на разказвача и с многообразието на субективното му възприемане на времето. Допълнителен индикатор за времето на разказвача е сегашното глаголно време, което противопоставя ситуацията “сега” със ситуацията “тогава”, а разказаните факти се филтрират през гледната точка “сега” и се създава опозицията “сега-тогава”. Формира се по този начин дистанцията между двете проявления на художественото време, а тя е особено натрапчива в онези новели, които започват с акта на повествованието.

Художественото време е в тясна взаимовръзка и с рамката на новелите, тоест началото и края, които винаги са в един от вариантите на художественото време. Тази рамката обозначава границите на художествената действителност на творбата, но и тези на речта, която изразява определено схващане за света и човека.

Според начина, по който започват, новелите биват от два вида. Първият, който обхваща повечето новели, бележи от първия си ред времето на повествованието, с доминиращия си характер: разказвачът пръв има думата да започне своя разказ с припомняне за нещо вече казано, или с някоя закачлива забележка. По-малко са новелите от втория вид, при които вниманието е насочено от самото начало към разказваните факти, а времето на повествованието остава потиснато.

Времето на повествованието, обаче, със същата сила прозира и в края на новелата: почти постоянно в края на новелата разказвачът се връща към основната тема с умозаключения относно разказаните факти. Малко са новелите, при които повествованието приключва с края на времето на разказаните факти. Разказвачът от новелите на Сакети е непрекъснато изкушен да поучава, да разсъждава по изложените “новости”, като много често разказвачът прави препратки към следващата новела, тоест новелата остава с отворен край, в очакване на следващата новела.

В рамките на новелите в контрапозиция на разказвача се появява и имплицитния слушател, или както по-често разказвачът го нарича “читател” (“Тук ще кажа една новела, която ти, читателю, ще можеш много добре да разпознаеш...” - новела 35; “Сега имай предвид, читателю...” – новела 62; “И помисли само ти, читателю...” – новела 72 и т.н.). Този загатнат образ допълнително акцентира върху дистанцията на между двете проявления на художественото време, а в същото време създава усещането за диалогичност на речта.



Начало и краят на новелите, освен че обозначават художественото време, очертават границите на художественото пространство, в което се движат и действат както героите, така и самият разказвач. Това пространство има характеристики, които отразяват най-общите социални, политически и морални модели за света, чрез които човекът осмисля себе си и всичко, което го обкръжава (Лотман, 267). Тези пространствени характеристики предопределят и героите, към които се насочва авторът.

Географският хоризонт на новелите почти изцяло е ограничен от Флоренция и околностите, както още в предговора декларира самият автор (“...по-голямата част от тези новели са флорентийски...”). Героите му са добре познатите обитатели на града, в който живее: редови граждани и техните жени, занаятчии, военни, монаси и свещеници, шутове, художници, съдии и нотариуси, слуги и простолудие. Сред тях изпъква цяла поредица шутове като се започне от остроумния и находчив съдържател на гостилница във Ферара Басо дела Пена (новели 6, 18, 19, 20, 21), произведения за “крал на шутовете” Долчибене (новели 10, 24, 25, 33, 117, 153, 156, 187), също така професионалният шут Гонела, превърнал се в обобщен образ на шута (новели 27, 172, 173, 174, 211, 212). Обширен цикъл новели е посветен на военните, сред които с цяла поредица изпъква образът на Ридолфо да Камерино (новели 7, 38, 39, 40, 41, 90, 104, 182). Не малко новели са посветени на духовенството, градско и селско, и на монасите (новели 22, 35, 60, 72, 85, 101, 128, 205), като в повечето новели доминираща е отрицателната оценка на автора. Появяват се и исторически личности като Карл Велики (новела 125), Фридрих II (новела 2), френският крал Филип де Валоа (новела 195), владетели като например Бернабо Висконти от Милано (новелите 4, 74, 152, 188), папите Бонифаций VIII (новелите 20, 35, 126) и Грегорий X (новела 203), писатели като Данте Алигиери (новели 8, 114, 115), Гуидо Кавалканти (новела 68) и Антонио Пуччи (новела 175). Но и те по правило са “принизени” до общия тон на сборника: няма ги великодушието, героизма, благородството, познати от бокачовия “Декамерон”. Всичко е сведено до случки, които повече или по-малко предизвикват смях.

Основната стихия остава обаче в рамките на града и неговите най-обикновени жители, както стана вече дума: животът на улицата, на пазара, разговорите пред вратите на дома или в самия дом, в гостилниците. Героите са строго социално определени, имат всеки свое име, което играе ролята да подсилва правдоподобността на разказваното, имат свой облик, макар и да не са разгърнати в дълбочина образи. Сакети разказва за тях толкова, колкото му е необходимо за конкретното събитие, а

това е продиктувано и от дължината и жанровите особености на новелата, от факта, че в основата ѝ стои едно събитие, което предполага проявлението на определени черти на характера. В рамките на художественото пространство тези герои рядко излизат извън своето семантично поле (Лотман, 278-288), тоест рядко се наблюдава качествена промяна на тяхното положение в художествената действителност. Каквото се случва е там, а и те не се стремят към някаква качествена промяна на своя действителност, изтъкана от шеги, подигравки, недоразумения, малки измами, без да се стига до трагичен край. А разказвачът, веднъж свидетел, веднъж и той действащо лице, е част от тази действителност, живее и се движи в нея, и само в края на всяка отделна новела се опитва да се извиси с умозаклучение, да отсъди и направи поучение.

И всичко това е предадено с един живописен език, който тече ту гладко ту накъсано, като с ритъма си напомня повече за ежедневния език на простолюдието, отколкото за литературна обработка на същия. Франко Сакети е един от малкото автори от този период, който пише така както се говори, а това се усеща не само на лексикално, но и на синтактично ниво, особено в диалозите, които понякога изглежда странно, че четем, а не чуваме със собствените си уши.

Зародила се в зората на италианската литература, новелата се явява като превъзможване, надживяване на предшестващите я кратки повествователни форми, от които, обаче, тя черпи сюжети и наративни мотиви. Насочена да отговори на потребностите на новото светоусещане, което се формира в края на Средновековието и на прага на Новото време, със своята жанрова гъвкавост тя успява да вмести многообразието на света с неговата променливост и непостоянство. Самата новела в сравнение с другите жанрове се оказва най-малко кодифицирана, което я прави предпочитан терен за експерименти и формални нововъведения. Вливането в нея на различни повествователни тенденции предопределя многоликия ѝ образ, без строга граница между писмената и устната форма, което допълнително дава жизнен тласък на новелата, защото чрез повествователни мотиви, които преминават от един разказвач при друг без никакъв проблем за авторство, се раждат непредвидими вариации (срв. Челати).

Вписана в сборници, някои с повествователна рамка, а други изградени без такава, но винаги с изявена повествователна ситуация, новелата прелива от устната в писмената реч, като активната опозиция между тях определя онази диалогичност, която се поражда в рамките на светския разговор с разказвач и слушатели, където разказването е преди всичко удоволствие, което поражда удоволствие.

## Литература

**Бахтин, 1975:** Бахтин, Михаил М. К методологии литературоведения. В: Контекст 1974, Литературно-теоретические исследования, М. Наука, 1975.

**Бахтин, 1979:** Автор и герой в эстетической действительности. В: Бахтин, Михаил М Эстетика словесного творчества, М., „Искусство”, 1979, с. 7-180).

**Дзингарели, 1984:** Il Nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli, undicesima edizione, Zanichelli ed., 1984, p. 1248л

**Козлуждов:** Козлуждов З. “Към характеристика на литературния сказ”. В: “Литературна мисъл”, 1986, № 1.

**Лотман:** Лотман, Юрий М. “Сруктура художественного текста”, М., “Искусство” 1970

**Малато:** Enrico Malato. La nascita della novella italiana: un'alternativa borghese alla tradizione cortese. In: La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988. Salerno editrice, Roma, 1989, pp. 3-45.

**Петров:** М. Т. Петров. Итальянская новелла эпохи Возрождения как исторический источник. В: Проблемы источниковедения западноевропейского средневековья, Л., “Наука”, 1979, стр. 148-170.

**Пиконе:** Michelangelo Picone. L'invenzione della novella italiana. In: La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988. Salerno editrice, Roma, 1989, pp. 119-154

**Сегре:** Cesare Segre. La novella e i generi letterari. In: La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988. Salerno editrice, Roma, 1989, pp. 47-57.

**Скобелев:** Скобелев, Вл.П. “Поэтика рассказа”, Воронеж, 1982 (Постановката на В.Корман)

**Челати:** Gianni Celati, *Lo spirito della novella*, "Griseldaonline", numero VI (2006-2007)

### Цитатите са по:

**Il Novellino.** Edizione di riferimento: La letteratura italiana. Storia e testi, a cura di C. Segre, Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli 1959. Testo elettronico realizzato da Il Bolero di Ravel: [www.ilbolerodiravel.org](http://www.ilbolerodiravel.org) novembre 2000

**Decameron. In: Opere di Giovanni Boccaccio**, a cura di Cesare Segre. Ed. Mursia, Milano, 1975.

Джовани Бокачо. Декамерон. Народна култура, София, 1980.

**Franco Sacchetti. Il Libro delle Trecentonovelle**, a cura di Ettore di Gotti, Bompiani ed., Roma, 1946.

**Giovanni Sercambi. Novelle.** Opera di riferimento: Giovanni Sercambi, Novelle, a cura di Giovanni Sinicropi, volume primo Bari Gius. Laterza & figli tipografi - editori - librai 1972

Proprietà letteraria riservata: Gius. Laterza & Figli S. p. A., Bari, via Dante 51 CL 20-0349-X

**Бележка:** Посочени са поредните номера на новелите, а преводът на български е на автора на статията, с изключение на цитатите от „Декамерон”.