



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
ДЕПАРТАМЕНТ „НОВА БЪЛГАРИСТИКА“

Петя Койчева Петкова-Сталева

**РАЗКАЗВАЧЪТ В ХУДОЖЕСТВЕНИЯ СВЯТ НА
ПОВЕСТВОВАНИЕТО
(СБОРНИЦИ С НОВЕЛИ XIII-XVII ВЕК)**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

Професионално направление 2.1. Филология

Научна специалност „Теория и история на литературата“

Научен ръководител

доц. д-р Анушка Леви

София, 2023 г.

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД	3
ГЛАВА 1. ОБРАЗЪТ НА РАЗКАЗВАЧА КАТО ОБЕДИНЯВАЩ ЕЛЕМЕНТ НА ПОВЕСТВОВАНИЕТО.	8
ГЛАВА 2. НОВЕЛАТА: ПРОБЛЕМИ НА ЖАНРОВАТА ОПРЕДЕЛЕНОСТ. СБОРНИКЪТ С НОВЕЛИ КАТО МАКРОТЕКСТ И НОВЕЛАТА КАТО НЕГОВА ГРАДИВНА ЧАСТ.	17
ГЛАВА 3. ЗАРАЖДАНЕ НА ИТАЛИАНСКАТА РЕНЕСАНСОВА НОВЕЛА И ОСНОВНИ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИЕТО ѝ ПРЕЗ XIII-XVII ВЕК.	23
3.1. За времето, когато се ражда новелата като жанр.	24
3.2. Сборници с новели през епохата на хуманизма в Италия.	27
3.3. Сборниците с новели през периода на Зрелия Ренесанс.	29
3.4. Сборниците с новели от периода на Късния Ренесанс и Барока.	32
ГЛАВА 4. ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯТА НА РАЗКАЗВАЧИТЕ В ХУДОЖЕСТВЕНИЯ СВЯТ НА ПОВЕСТВОВАНИЕТО.	35
БИБЛИОГРАФИЯ.	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.	40
СПРАВКА ЗА НАУЧНИТЕ ПРИНОСИ НА ДОКТОРСКАТА ДИСЕРТАЦИЯ.	45
ЛИТЕРАТУРА, ЦИТИРАНА В АВТОРЕФЕРАТА	46
СБОРНИЦИ С НОВЕЛИ, РАЗГЛЕЖДАНИ В ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД, ПОДРЕДЕНИ В ХРОНОЛОГИЧНО.	48
ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДОКТОРСКАТА ДИСЕРТАЦИЯ	51

УВОД

В началото бе „Новелино“... Тази перифраза на евангелските думи ни отвежда в зората не само на италианската, но и на европейската новела. В същото време тя много добре кореспондира с оригинала, защото в основата на жанра е словото, което придобива жизненоважно значение за човека вътре в разказа. Който владее словото, владее слушателите, аудиторията, владее съдбата – своята, а понякога и тази на другите: словото е издигнато почти в култ, словото е живот. В италианската литература новелата се заражда в края на Средновековието и на прага на Новото време, когато поетапно се формира едно ново светоусещане, на чиито потребности тя успява да отговори поради жанровата си гъвкавост, като пресъздава многообразието на света с неговата променливост и непостоянство. Може да се разгледа като превъзможване на предшестващите я кратки повествователни форми, от които черпи сюжети и наративни мотиви, без да им остава тъждествена. Вливането в нея на различни повествователни тенденции предопределя многоликия ѝ образ, като новелата остава най-малко подаващия се на кодифициране жанр, което я прави предпочитан терен за експерименти и формални нововъведения. В същото време тя остава жизнеспособна, променяща се, но запазваща основните си жанрови белези векове наред. Какво ѝ дава жизнени сили? Може би онова преливане от устната в писмената реч, поддържащо непрекъснатата връзка с действителността, която на свой ред я захранва с нови сюжети, събития и случки, актуални за всеки следващ времеви период. Активната опозиция устна/писмена реч в текста се актуализира на ниво повествователна ситуация, където се движат героите, разказвачите и техните слушатели, и поражда онази диалогичност, сътворена от светския разговор, в който действащите лица непрекъснато си сменят ролите, като слушателят се превръща в разказвач и обратното, а разказването е преди всичко удоволствие, което предизвиква наслада. А носител на словото е разказвачът, като основно от неговото място и роля зависят структурата на текста и цялостното повествование, което и продикува интересът ни към неговия образ.

Избор на тема

Почти няма изследовател, или поне не сме попаднали на такъв, когото да е занимавала новелата, или, по-общо, краткият повествователен жанр и да не се е върнал назад във времето в търсене на първоизточника. Многобройни са изследванията,

посветени на италианската ренесансова новела, като огромно внимание е отделено на самата новела като структура и формиране на сюжета, като заимстване на сюжети на един автор от друг, а също така и на включването им в сборници с точно определен строеж, променящ се във времето и влиянието, което дадени автори упражняват на поколенията след тях. Образът на разказвача в диахронен план, обаче, не е съпоставян, тоест ракурсът, който се търси в настоящото дисертационно изследване, е малко изследван, още повече италианската ренесансова новела има почти четири века живот (XIII – XVII в.), което се явява един доста дълъг времеви период за обхващане и осмисляне, предвид историческото и общокултурно развитие, което допълнително влияе на развитието на новелистичния жанр.

Обект на изследването

Обект на изследването са 15 автора, чиито произведения се датират от втората половина на XIII век до първата половина на XVII в., като са представени по векове. При формирането на корпуса за анализ стъпихме върху два базисни критерия. Първият се отнася до езика, използван като изразно средство при написването на творбите: следователно не са включени в обекта на изследването произведения, които са на латински език (примерно *Novellae* на Джироламо Морлини, 1520 г.), а единствено тези, които са на народен или италиански език. Вторият критерий се отнася до експлицитно обособения разказвач или разказвачи в рамките на текста, като по този начин за изключени единичните новели от същия период. Изключение прави дългата новела на Луиджи да Порто, разказваща историята на Ромео и Жулиета, при която имаме всички интересувачи ни елементи за анализа. Не са включени в корпуса, също така, сборниците с фачеции, поговорки и остроумни отговори, независимо дали са написани на италиански или латински (примерно тези на Поджо Брачолини): факт е, че тези кратки повествователни форми имат тясна връзка с новелата като жанр, но поетапно са се обособили в почти независим под-жанр.

Сборниците с новели по векове са както следва:

XIII век

Неизвестен автор: „Сто стари новели“, известен като „Новелино“.

XIV век

Джовани Бокачо: „Декамерон“.

Франко Сакети: „Триста новели“.

Джовани Серкамби: „Новели“.

XV век

Псевдо Джентиле Сермини: „Новели“.

Томазо Гуардати, наречен Мазучо Салернитано: „Новелино“.

Сабадино дели Ариенти: „Поретанските новели“.

XVI век

Луиджи да Порто: „Отново намерената история за двама благородни влюбени“.

Матео Бандело: „Новели“, 4 книги.

Джован Франческо Страпарола: „Приятните нощи“, 2 книги.

Джироламо Парабоско: „Развлеченията“.

Антон Франческо Грацини, наречен Ласка: „Вечерите“.

Себастиано Ерицо: „Шестте дни“.

Джамбатиста Джиралди Чинцио: „Хекатомити“.

XVII век

Джован Батиста Базиле: „Приказка на приказките“.

Подбрани са най-значимите произведения от съответните периоди, които бележат етапи в развитието не само на новелата, но и на структурирането ѝ в сборници с определена идея. Изследваният период, всъщност, тръгва от края на XIII век със сборника „Новелино“ от неизвестен автор, който бележи раждането на новелата като жанр, и стига до началото на XVII век, като в последното произведение, включено в анализа – „Приказка на приказките“ на Джован Батиста Базиле – наблюдаваме числено надмощие на приказката над новелата, която все повече отстъпва място на други повествователни жанрове, отговарящи по-добре на бароковия вкус. Освен това през XVII век се наблюдава тенденцията да се събират в сборници новели от различни автори, като този вид издания не се вписват в целите на настоящото изследване.

Предмет на изследването

Предмет на изследването се явява носителят на словото, тоест разказвачът и как той се променя в различните времеви периоди, до какво води тази промяна като търсено внушение. В зависимост от структурирането на отделните сборници мястото му в повествованието ще бъде различно – външно спрямо разказваните истории, или от „мястото на събитието“, тоест като действащо лице или пряк свидетел. Във всички случаи се търси правдоподобност на повествователната ситуация, в която се движат разказвачите, а и техните слушатели. Очертават се и типовете новели, които се разказват

в отделните сборници, като това е показателно за избора, който правят отделните разказвачи за целите на повествованието.

Работна хипотеза

При раждането на новелата вид устно повествование преминава в писмената реч с определени художествени цели. Преди този акт в основата на общуването е бил гласът – този на разказвача пред събралата се аудитория. Основополагащата му функция се запазва и в писмения текст като свързващо звено, което владее словото и задава целите на повествованието. Още в първия сборник с новели имаме директно обръщение към потенциалните читатели от страна на разказващата инстанция като организиращо начало. Тази постановка ще са запази при почти всички автори на сборници с новели от уточнения период, но ще се променят адресатите в зависимост от афишираните цели във всеки един от тях. При произведенията, структурирани като „разказ в разказа“, ще имаме допълнително въведени разказвачи – реални образи в текста, възпроизвеждащи отново и отново повествователната ситуация на разказваща компания. А този, който владее словото в цялата творба, ще се оказва в ролята на преразказващ истории, разказани от други. Именно това преразказване поддържа новелата да бъде жизнена векове наред, а най-важната функция в повествованието се отрежда именно на разказвача, който актуализира, дава нов живот и на старите истории. Вписването на разказването и преразказването в една комуникативна ситуация, изградена на принципа за правдоподобност, е давало ключ за разбиране и възприемане на творбите от съвременниците им.

Могат да се очертаят следните основни пунктове от работната ни хипотеза:

1. Образът на разказвача се явява обединяващото начало при сборниците с новели през разглеждания времеви период.
2. Пресъздаването на устната повествователна ситуация в писмен вид с разказвачи и слушатели не само е осигурявало повода да се разказва, но е способствало за доближаването им до аудиторията, за която разказващият глас е бил ключов за възприемането на даден текст.
3. Преразказването на вече разказани истории априори изключва авторското право над историите, което във времето е давало нов живот на вече познати истории.
4. Преразказването е осигурявало механизма за обновяване на разказваните истории с нови мотиви.

Цел на разработката

Цел на разработката е да се проследи в развитие мястото и ролята на разказвача/разказвачите в повествованието в сборници с новели през уточнения времеви период, като се очертаят промените в отделните произведения, във функция на потвърждаване или отхвърляне на работната хипотеза на изследването.

Задачи, произтичащи от целта:

- да се опише структурата на отделните сборници с оглед на мястото на разказвача;
- да се изведат проявите на разказвача на текстуално ниво;
- да се изяснят образите на разказвача и потенциалните читатели, към които са адресирани сборниците или отделните новели в тях;
- да се изяснят образите на разказвача/разказвачите и слушателите;
- да се проследи как се променя разказвача и неговото място през различните периоди от съществуването на италианската ренесансова новела;
- да се проследи как се актуализира противопоставянето устна/писмена реч в текста: писмен текст, пресъздаващ съществувал преди това устен.

Метод на анализ

При дефиниране на метода на анализ трябва първо да отбележим, че ще се борави с текстове художествена литература – наративна проза, в частност новели, обединени в сборници с изявена повествователна инстанция – в повечето случаи на различни равнища. Всичко това предполага, преди всичко, анализ на съдържанието, който трябва неизбежно да има уточнени параметри, в рамките на които да се проведе.

На първо място ще трябва да се изясни структурата на отделните сборници и мястото на разказвача като реален образ в тях на различните повествователни нива в зависимост от структурирането на всяка творба. Наред с очертаването му ще се прояви и този на адресата – в едни случаи читател, а в други – слушател при формираните разказващи компании. Следователно разказването може да се третира като част от един по-обширен комуникативен акт, който го поражда в желанието да се съчетае приятното с полезното.

Методът на анализ бихме определили структурно-семиотичен: от една страна, ще се прави описание на структурата на всеки отделен сборник и как тя влияе на повествованието като пресъздава в писмен вид предшестваща комуникативна ситуация от устната реч с главно действащо лице разказвача.

Структура на дисертационния труд

Дисертационният труд се състои от 318 страници, като включва увод, четири глави, заключение и библиография.

ГЛАВА 1. ОБРАЗЪТ НА РАЗКАЗВАЧА КАТО ОБЕДИНЯВАЩ ЕЛЕМЕНТ НА ПОВЕСТВОВАНИЕТО.

Първа глава очертава основните проблеми, които ще третира дисертационният труд. След някои терминологични уговорки, е разгледан проблемът за образите на автора и на читателя, като изрично се прави разграничение между тези, изградени на базата на цялото произведение, и тези, които реално присъстват в повествователния текст – било експлицитно, било имплицитно. Първите два образа вълнуват редица изследователи – както на запад (Буг, Чатман, Фиш, Изер, Еко, Шмид и др.), така и на изток (Бахтин, Корман, Скобелев и др.) – като им дават различни терминологични определения.

В рускоезичната литературна критика особено внимание заслужава Михаил Бахтин, който определя образа на автора като „съзнание на съзнанието“ (Бахтин, 1979: 14), а този на идеалния читател като негово „огледално отражение“ – два образа в едно и също измерение на времето и пространството, извън самото повествование. Тези два огледални образа в своята съвкупност се явяват отражение на светогледа на писателя, живял в точно определено време.

Видният представител на школата в Тарту Юрий Лотман пред термина „читател“ предпочита „аудитория“, която всеки текст съдържа в себе си във вид на „нормативен код“, необходим заедно с общата колективна памет, за да го направи разбираем. Ученият разграничава текстовете в зависимост от това дали са предназначени за „своя“ или за „чужда“ аудитория, като в художествената литература ориентацията на определен вид колективна памет се превръща в значим елемент. От една страна, авторът налага на аудиторията естеството ѝ, а от друга, текстът съхранява в себе си облика на аудиторията. Внимателният изследовател може да я извлече, като анализира текста (срв. Лотман, 1977: 60-61).

В западната литература образът на автора, залегнал в основата на художественото произведение, се разглежда от редица изследователи, като първо Уейн Бут в книгата си „Реторика на художествената проза“ (1961 г.) изковава термина „имплицитен автор“, определяйки го като „център на нормативни принципи и избор“ (Бут, 1996: 76), а успоредно предлага и термина „имплицитен читател“. След него, в рамките на теоретичната литература за наратива и естетиката на рецепцията, има цяла поредица от терминологични определения, при които, макар и сходни, могат да се очертаят редица разлики.

Видният представител на естетиката на рецепцията Волфганг Изер насочва вниманието си основно към читателя, тъй като литературната творба оживява единствено при прочитането ѝ благодарение на активната му роля, като не отрича и структуриращите елементи на текста, които задават известни граници на въображението му, без обаче да го омаловажават (Срв. Изер, 1986: 163). Всъщност всеки прочит, освен индивидуален, е и неповторим, тъй като отвореността на текста, съдържащ „бели“ или „празни“ пространства, предполага активна позиция от страна на читателя, тъй като го подтикват да им придаде форма, а неопределеността да придобие смисъл (Срв. Изер 1987: 225).

Проблематиката на естетика на рецепцията привидно е встрани от тази на настоящото изследване. Обектът му обаче са сборници, създавани в продължение на почти четири века, като по-късните автори са били подвластни на влиянието от страна на предшествениците си, както свидетелстват непрекъснатите цитати и препратки. С други думи, преди да се излявят като автори, те са били читатели на творбите от предшестващите ги поколения, които не са могли да игнорират.

В труда си „Lector in fabulis“, Умберто Еко също обръща специално внимание на ролята на читателя, като го определя като „активен принцип на интерпретацията“ (Еко, 1979: 7). Той въвежда понятието „читател-модел“, когото текстът се опитва да създаде (Еко, 1994: 9) и симетрично това на „автор-модел“, като организиращо начало на текста, целящо определена интерпретация от страна на читателя. С други думи: дефинира две стратегии, между които се осъществява текстовото коопериране в процеса на четене (Еко, 1994: 21). Следователно текстът налага някои ограничения на тълкувателите си, а „границите на интерпретацията съвпадат с правата на текста“ (Еко, 1990: 13-14).

Немският русист Волф Шмид предпочита термините „абстрактен автор“ и съответно „абстрактен читател“, за да обозначи тези образи, съществуващи „единствено имплицитно, виртуално в произведението“ (Шмид, 2003: 53).

С оглед на анализа на сборниците с новели смятаме най-удобни термините „абстрактен автор“ и „абстрактен читател“, които ще останат в периферията на нашето изследване. В същото време бихме запазили определението „имплицитен“ за един друг читател, реално съществуващ в текста образ – адресата, който, без да има собствен глас, се изгражда чрез словото на разказвача.

В центъра на изследването ни е образът на разказвача – една фикционална конструкция, изграждаща се поэтапно в цялата творба, която като субект на речта определя и вида повествование. Като пример за традиционното деление на третолично и първолично повествование на базата на опозицията граматическо лице 3 Козлуджов цитира постановката на руските литературоведи К. Атарова и Г. Лексис, които, като подчертават условността на това деление, предлагат подгрупи и за двата вида повествование в зависимост от експлицитната или имплицитната изявеност на повествователя (срв. Козлуджов, 1994: 10). В труда си, посветен на тази проблематика, авторът привежда още няколко различни класификации на повествователните типове: в първата на Х. Маркевич, базираща се на гледната точка, се прилагат едни и същи критерии към четирите вида разказвачи съответно с подвидове, което ги прави трудно съпоставими и следователно неприложими за конкретен анализ. Следващата цитирана класификация е на немския литературовед Ф. Щанцел, която се опира на отношението автор-повествовател с три основни типа повествование – ауториално, персонално и „аз“-повествование, при чието очертаване отново се смесват различни критерии. Последната цитирана от Козлуджов класификация е на К. Долинин, която се опира основно на двойките „повествовател- автор“ и „повествовател – фабулно пространство“. При наслагване на очертаните видове повествовател, Долинин извежда четири типови позиции:

„I.1. Повествование от /ауториален/ непротивопоставен на автора повествовател, намиращ се извън фабулното пространство.

I.2. Повествование от непротивопоставен на автора повествовател, намиращ се вътре във фабулното пространство, в центъра му /подтип „а“/ или в периферията му /подтип „б“/.

II.1. Повествование от противопоставен на автора повествовател, т.е. измислен разказвач, намиращ се извън фабулното пространство; такъв повествовател ще наричаме *лъжлив* или *подставен автор*.

II.2. Повествование от повествовател – измислен разказвач, намиращ се вътре във фабулното пространство, в центъра му /подтип „а“/ или в периферията му /подтип „б“/.“ (Долинин, 1985: 185; Козлуджов, 1994: 10-11).

Както Долинин, така и Козлуджов уточняват, че първият и четвъртият тип са най-често срещани в художествената литература, макар че при сборници с новели ще анализираме основно втория и третия тип разказвачи, ако се приеме тази класификация.

Неоспорим за теория на повествованието е приносът на френския учен Ж. Женет, който априори отхвърля делението на разказ от първо и разказ от трето лице, тъй като разказвачът винаги присъства, било имплицитно или експлицитно, в „първо лице“ в разказа си. Като тръгва от разграничаването, въведено още от Аристотел, на мимезис и диегезис, Женет създава определения за различните видове разказвачи, като към „диегетичен“ прибавя префиксите „екстра-“, „интра-“, „хетеро-“, „хомо-“. Въведената терминология от Женет отдавна се е утвърдила в романско-езичния свят, но не и в българското литературознание, тъй като използваните префикси не са навлезли в същата степен в езика ни и съответно няма как да термините да бъдат еднозначни. По същество той отговаря на два много важни въпроса: „кой е персонажът, чиято гледна точка ориентира наративната перспектива?“ и „кой е разказвачът? – или, за да се изразим по-кратко, между въпроса *кой вижда?* и въпроса *кой говори?*“ (Женет, 1976: 233). Следователно важно е мястото на разказвача спрямо разказваните факти и действието, като възможните комбинации могат да се очертаят в следната таблица (Срв. Женет, 1976: 234):

	Събитие, анализирано отвътре	Събитие, анализирано отвън
Разказвач, присъстващ като герой в действието	1) Героят разказва своята история.	2) Свидетел разказва историята на героя.
Разказвач, отсъстващ като герой от действието	3) Авторът хронист или всезнаещ разказва историята.	4) Авторът разказва историята отвън.

Допълнително Женет въвежда и понятието повествователно равнище, като разликата се определя от факта, че „всяко разказано събитие от даден разказ се намира на непосредствено по-горното диегетично равнище спрямо това, където се ситуира повествователният акт, продуциращ този разказ“ (Женет, 1976: 275). Това разграничение е много важно за нашия анализ, тъй като голяма част от сборниците са изградени на

принципа „разказ в разказа“, което априори предполага повече повествователни равнища, а във всяко едно – реализация на разказвач или разказвачи.

Разказвачите бихме могли да разделим по още един критерий – степента на знание или незнание по отношение разказваните факти: всезнаещ разказвач, за когото няма нищо скрито, и ограничен в знанието си разказвач в зависимост от позицията му в повествованието. В разглежданите сборници ще можем да проследим и „разказ на разказа“, като афиширано действие, което априори ограничава знанието на разказвача до чутия разказ.

За типологизиране на разказвача относно изявеността му в повествователния текст, американският литературен теоретик С. Чатман въвежда разграничението между скрит и явен разказвач, известни в англоезичната терминология като повествование *showing* и повествование *telling*. В типа повествование, което ни интересува, разказвачът е основно явен, който дори се самоафишира като такъв, а степента на достоверност на разказа му може да се изяви в твърдения от типа „Видях със собствените си очи, чух го директно, прочетох го...“ и експлицитни коментари (Срв. Маркезе, 1990: 175-176). Всъщност Женет прави и друго разграничение – „разказ на събития“ и „разказ на думи“: първият вид цели да трансформира несловесното в словесен израз, тоест речта пресъздава случки и събития, вторият предоставя изява на героите с техните думи и мисли, тоест преобладават диалозите. Всъщност Женет уточнява, че „повествованието, устно или писмено, е речеви факт“, а езикът няма как да показва, а единствено да изобразява със средствата, с които разполага (срв. Женет, 1976: 210).

Функцията на разказвача, освен *повествователна*, според Женет може да се допълни с *идеологическа* с възможните директни или косвени коментари, *режисьорска* като дирижира вътрешната организация, *комуникативна* чрез контакта с реалния или потенциалния адресат, *свидетелска*, създаваща усещането за правдоподобност на разказа (срв. Женет, 1976: 302-304).

В желанието си да обобщи различните теории, В. Шмид на свой ред предлага класификация на видовете разказвачи съгласно серия критерии, които представя в следната таблица (Шмид, 2003: 78):

Критерии	Видове разказвач
Начин на изобразяване	експлицитен - имплицитен
„Диегетичност“	диегетичен - недиегетичен

Степен на обрaмчване	първичен – вторичен - третичен
Степен на изявеност	силно изявен – слабо изявен
Личностност	личен - безличен
Антропоморфност	антропоморфен – неантропоморфен
Хомогенност	единен – разсеян
Изразяване на оценка	обективен – субективен
Информираност	всезнаещ – ограничен в знанието си
Пространство	вездесъщ – ограничен в местоположението си
Интроспекция	намиращ се вътре – намиращ се извън
Професионализъм	професионален – непрофесионален
Надеждност	надежден - ненадежден

Този подход на характеризирaне на разказвача чрез двойки признаци срещу всеки критерий е удобен за прилагане, тъй като улеснява ситуирането му в дадена категория. Не всичките предложени от Шмид критерии, обаче, са функционални за нашето изследване. Следователно сме приложили само тези, които отговарят на целите му.

Като обобщение, за изясняване на статута на разказвача, е от основно значение да се изяснят следните негови параметри:

- отношението му спрямо разказваните факти;
- присъствието му в разказваната история;
- степента му на познание относно разказваните факти.

Следващ проблем, разгледан в първа глава, е този за гледната точка (англ. *point of view*; фр. *point de vue*; исп. *punto de vista*; итал. *punto di vista* и т.н.), като не един изследовател се е спирал на него, а Успенски го определя „централен композиционен проблем за произведенията на изкуството, проблем, който обединява най-различни видове изкуство“ (Успенски, 1992:15). За разлика от визуалните изкуства, словесното предполага поэтапно фокусиране елемент по елемент, детайл след детайл, а цялостната картина се изгражда съответно в мисълта на читателя също стъпка по стъпка. В желанието си да избегне многозначността на термина „гледна точка“, Женет въвежда по-технически „focalisation“, който срещнахме използван на български като „фокализация“, като разграничава три основни вида в зависимост от позицията на разказвача:

- разказ без фокализация или с нулева фокализация (разказвач > герой);

- разказ с вътрешна фокализация (разказвач = герой);
- разказ с външна фокализация (разказвач < герой) (срв. Женет, 1976: 236).

Важният принос на Женет е разграничението между глас и гледна точка – опорна постановка за много изследователи в областта на наратологията, макар триадата му да е подлагана на критики поради смесване на разнородни характеристики.

Руският учен Борис Успенски с книгата си „Поетика на композицията“ също допринася, като определя за централна задача „разглеждането на типологията на композиционните възможности във връзка с проблема за гледната точка“ (Успенски, 1992: 17), проявяваща се в различните планове на повествованието – оценъчен, фразеологичен, пространствено-времеви и психологически. В основата на постановката стои разграничението между „външна“ и „вътрешна“ гледна точка, тоест повествователната инстанция може да излага събитията във всеки от четирите плана от собствената си гледна точка, явяващата се външна спрямо тях, или от вътрешна, като приема позицията на един или няколко от героите.

В. Шмид разделя пространствената от времевата определеност на гледната точка в постановката на Успенски, като формулира пет плана на проявление – перцептивен, идеологически, пространствен, времеви и езиков. Прави едно важно уточнение, че не съществува история без гледна точка, тоест дадена история не съществува, докато повествователният материал не се превърне в обект на определена перспектива. Според нея съществени са възприятието и предаването на събитията, обусловени от външни и вътрешни фактори, като разказвачът може да ги предава или от своята гледна точка ч, или от тази на един или повече герои (срв. Шмид, 2003: 121-122). Получава се бинарна опозиция, изключваща нулевата фокализация на Женет, в която се срещат видът разказвач с гледната точка четири възможности със следните характеристики:

Вид разказвач \ Гледна точка	Недигетичен	Дигетичен
на разказвача	1	2
на героя	3	4

- 1) Недигетичен разказвач води повествованието от своята собствена гледна точка.
- 2) Разказвач, присъстващ като повествуемо „аз“ в историята, възприема гледната точка на повествуещото „аз“.

- 3) Недиегетичен разказвач възприема гледната точка на един от героите.
- 4) Диегетичен разказвач описва своите приключения от гледна точка на повестуемото „аз“.

Този модел е много подходящ за анализ на сборниците с новели, които се явяват обект на нашия интерес.

Традиционно сборниците с новели започват с посвещение или въведение, в което най-често авторът-разказвач се обръща към своите потенциални читатели или към конкретно лице, което играе тази роля. Този образ се очертава чрез речта на автора-разказвач, тоест движат се в едно и също повествователно равнище (срв. Женет, 1976: 312-313). В сборниците, които ни интересуват, субектът на речта се обръща към своя потенциален читател, или читатели, без да се установява директен диалог. Имаме по-скоро монолог, който задава определени параметри, с които се изгражда другият образ, като в този случай ще говорим за адресат-читател. С въвеждането на обрамчващия разказ с разказвачи, които се движат в него, се изгражда една съвсем различна ситуация, тъй като докато един от персонажите разказва, останалите се явяват негови слушатели и могат директно да изявяват позицията си относно чутото, а при всеки следващ разказ ролята ще си променят. С други думи, на долните равнища ще можем да говорим за диалогичност и следователно за адресат-слушател. Сходна ще бъде ситуацията и вътре в новелите, в които се разказва: ще имаме експлицитни разказвачи и слушатели, като реално действащи персонажи.

Друг важен проблем на повествованието е реализацията на художественото време, което е в пряка връзка с пространствените измерения в текста, познати с термина „хронотоп“, въведен от Бахтин. Според учения „жанрът и жанровите разновидности се определят именно от хронотопа, като в литературата водещо начало в хронотопа се явява времето“ (Бахтин, 1983: 271). В повествователните текстове именно той създава границите на художествената действителност, а постепенно се появяват и отговори на въпросите кой?, кога?, къде?, как? и т.н. В анализиранияте сборници независимо от структурата им, има експлицитен разказвач, което води до разслояване на художественото време – на разказвача и на повествованието. При разграничаването им от значение е наличието или липсата на дистанция между двете му проявления, а също така в каква степен се припокрива и кое от тях изпъква на първи план. При сборниците

тип „разказ в разказа“ художественото време допълнително се разслоява в зависимост от броя повествователни нива, като формално се обозначават чрез глаголните времена. Условно сегашно време обозначава времето на повествованието, докато миналите времена очертават разказваните факти и на тази основа се създава опозицията „сега-преди“, като се подчиняват на присъщите правила за художествената литература: времето не тече в една посока, а има способността да се връща назад, да забавя и да забързва действието, да се проектира към бъдещето.

В теоретичните постановки на немския лингвист Харалд Вайнрих вижда в системата от глаголни времена на даден текст отношението на автора спрямо разказаната материя, а в художествения текст те престават да изразяват измеренията на реалното време като „минало“, „сегашно“ или „бъдеще“. Те се превръщат в „указателни текстови стойности“, които изразяват отношението между процеса на комуникация и самия текст и свързват виртуално адресанта и адресата. Теорията на Вайнрих групира глаголните времена според трите основни функции, които характеризират темпоралната система:

- езиковото отношение (коментирание / разказване);
- езиковата перспектива (възстановена информация / нулева степен / преждевременна информация);
- изтъкване (първи план / фон) (срв. Вайнрих, 1978: 78).

За анализа на сборниците с новели особено подходящо се явява делението на времената на коментирани и разказващи, което позволява да се открият частите, принадлежащи на същинския разказ като събития, факти и състояния, от частите, където повествователната инстанция директно се намесва, за да изложи мислите и отношението си.

Художественото време се намира и в тясна взаимовръзка с рамката на произведението - началото и краят, които са винаги в един от вариантите му. Рамката на всеки сборник и на всеки разказ обозначава границите не само на художествената действителност на съответното ниво, но и тези на речта, която изразява определено схващане за света и човека. Включването на новелите в сборници, всеки структуриран по точно определен начин, допълнително акцентира върху двете прояви на художественото време, а следователно се оформят и повествователните пластове в текста.

ГЛАВА 2. НОВЕЛАТА: ПРОБЛЕМИ НА ЖАНРОВАТА ОПРЕДЕЛЕНОСТ. СБОРНИКЪТ С НОВЕЛИ КАТО МАКРОТЕКСТ И НОВЕЛАТА КАТО НЕГОВА ГРАДИВНА ЧАСТ.

Втора глава е посветена на новелата като се прави кратък обзор на опитите да се дефинира като жанр и анализ на трудностите на това начинание, произтичащи от многозначността на термина и от промените, които е претърпял във времето. В тази връзка Шкловски уточнява, че определенията „съответстват на различните етапи и видове на дадено художествено явление“ (Шкловски, 1988: 148). Следва да отбележим, че обект на изследването ни са сборници с новели от създаването ѝ през втората половина на XIII век до първата половина на XVII век: първоначално се откроява като жанр на фона на средновековните къси повествователни форми, за да отстъпи по-късно място на други жанрове в литературното пространство.

При дефинирането на новелата като отделен жанр трябва да уточним, че приемаме определението на Сегре, че е „особен вид съотношение между различните формални особености и съдържателните елементи“ (Сегре, 1985: 259), тоест „външната“ форма като размер и структура и „вътрешната“ като настроение, замисъл, теми и аудитория (Уелек, Уорън: 1978: 248).

Самият термин „новела“ се налага още с първите създадени сборници, а обединяването им в книга се оказва ключово за издигането ѝ сред утвърдените литературни жанрове. Въпреки това няколко века новелата остава най-малко кодифицираният жанр. Първи и единствен опит за теоретично осмисляне на новелата през разглеждания период е „Лекция за съставяне на новели“ на Франческо Бончани (1574 година), който е развивал основно ерудитна дейност в рамките на две академии във Флоренция. Като се опира изцяло на „Декамерон“ като текст, той дава следната дефиниция: „новелите са имитация на едно цялостно лошо действие съгласно смешното, с разумна големина, в проза, което с повествованието си поражда наслада“ (Бончани, 1972: 145). От една страна имаме „разумна големина“ и „проза“, които класифицират новелата като къса повествователна форма, от друга страна – „смешното“ и „насладата“, които на практика я лишават от сериозност и от по-висша цел от удоволствието. Следователно от неговото описание са изключени не малко новели от шедьовъра на Бокачо, а те са сведени до два основни механизма на създаване: този на шегата-подигравка, генерираща смях, и този с късмета или случайността, преобръщащи съдбата. В цялата си лекция Бончани търси съпоставка с написаното от Аристотел относно

трагедията, като постулира структурата на новелата в три части – пролог, безредие и развитие (Бончани, 1972: 164-165). Интересен е опитът му да кодифицира смеха, като му чертае граници с цел да го впише в правилата на определен социален кодекс (срв. Снайдер, 1989: 950).

Не се опитваме да представим всички, които са писали за новелата – почти невъзможно начинание. Ще се спрем само на тези изследователи, които са третирали развитието ѝ от ранния период, тъй като „жанрът е тип, който има конкретно историческо съществуване и е заел определено място в литературната система на определена историческа епоха“ (Тодоров, 1975: с.99).

През първите десетилетия на XX век творят редица критици и писатели – както на запад, така и на изток, които проявяват интерес към новелата.

От този период изпъква постановката на холандския критик Андре Йолес със своята последователност, чието творчество по биографични причини дълги години е в забвение (срв. Контарини, 2014, а: 110-111). В търсене на пътя, който изминава езикът, за да се превърне даден текст в литература, Йолес разделя езиковите форми на прости – легендата, сагата, мита, енигмата, максимата, казуса, приказката и шегата – и художествени, при които благодарение на индивидуалния избор на автора се постига „върховна вътрешна кохезия“ (Йолес, 2003: 387). Той ситуира новела сред художествените форми, тъй като „голямото индивидуално изкуство на Бокачо е вдъхнало нов живот на новелата“ (Йолес, 2003: 118). В определението му са залегнали основните ѝ характеристики, които ще бъдат изтъквани многократно и след него. Преди всичко централно място заема събитието, докато персонажите са важни доколкото го провокират. Следователно героите, както и средата, и ситуацията се характеризират във функция на усещането за правдоподобност на разказа (Йолес, 2003: 103). Подобно е и схващането на Ерих Ауербах в „Техника за съставяне на новели“ (1926 година). Почти век по-късно Елизабета Менети пише: „Новелата разказва откъс от историята, все пак не е история; поради същността си предполага измислицата да се прибавя към действителността чрез измислянето на част от персонажите, на повествователните ситуации и на една различна реконструкция на фактите“ (Менети, 2011: 21).

Италианският литературовед Чезаре Сегре в опита си да впише новелата в жанровата система от периода на раждането ѝ очертава основните ѝ черти:

- 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 структурна 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, 1989: 51-52).

Краткият обем налага концентрация на действието около събитието, върху което е фокусът, и известна линейност без особени отклонения, които биха го забавили.

Трудното дефиниране на новелата като жанр идва и от многообразието на къси форми, които са се влели в нея като „ресурси“ – най-общо сюжетни мотиви, като следваме въведения от Веселовский термин (Веселовский, 1913: 11), и повествователни похвати. Всъщност работната дефиниция на Чезаре Сегре на принципа на отрицанието очертава палитрата от форми, които я предшестват, но и съпътстват: „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, 1989: 48). Освен основните характеристики на жанра, откриваме и настъпилите промени при създаването на новелата като жанр, за да се отличи от всички останали съществуващи форми. *Fabliau*, *lai* и *nova* са предложили сюжетни мотиви за приключения, измами и прелюбодеяния – част от градския фолклор, но предадени в прозаична форма. При басните животните отстъпват място на хората с необходимостта да се прецизират характеристиките им в рамките на разказа. Приказката, изгубила всичко вълшебно, предлага на новелата ред повествователни похвати. Анекдотът губи историчността си, защото новелата, за да запази идеята си за „новост“, има нужда от времева актуализация. При притчата, тоест *exemplum*, поуката престава да е основната цел на разказа.

В зависимост от целта на разказването бихме могли да обособим в две големи групи кратките повествователни форми, които предшестват и съпътстват новелата (срв. Иноченти, 2013: 13):

- текстове с дидактичен характер - аполози, агиографски легенди, екземпла (притчи), приказки, басни, анекдоти;
- текстове с развлекателен характер - разкази за приключения, истории за измами и прелюбодеяния, типични за *fabliaux*, *novas* и *vidas*.

Тази опозиция спрямо целта на разказването се преодолява при новелата с променената гледна точка на твореца, а различните форми, от които е черпила ресурси, водят и до съществени различия. Херман Ветцел, като следва делението, дадено от самия Бокачо – новели срещу приказки, притчи и истории, очертава три вида новели:

1. Първият вид води началото си от притчата (в италианския текст е „parabola“, което съответства на латинското „exemplum“, тоест „пример“), използвана при проповедите за илюстриране на дадена морална теза. Променената функция ги превръща в напълно различен вид разказ, в който жизнената среда предопределя начина, по който индивидът „да възприема, да мисли, да действа“ (Ветцел, 1989: 273). Какво наследява новелата от притчата? От една страна правдоподобност на описанията, а от друга – превес на събитието над героите, поради нуждата от лесно запаметяване. Моралната поука или изчезва, или се проявява с изцяло променен знак. В новелите, обаче, далеч не са се вплели само притчите, както илюстрира с примери от „Декамерон“ Филипо Фонио, който предлага таксономия на агиографските форми: повествователни форми (изповед, притча, мъченичество, чудо, видение), форми на речта (отново притча, в известни граници, молитва, проповед) и езикови форми (афоризъм) (срв. Фонио, 2007: 142).
2. Вторият вид води началото си от „приказката“ в смисъла, вложен от Бокачо, като Ветцел ги приравнява до разказите, в които дадена конфликтна ситуация намира решение чрез шега или остроумие. И в двата случая се залага на нови способности на героите: готовност да преследват своите цели, ползи, съобразителност да се реагира при непредвидени обстоятелства, при обрати на съдбата, при неочаквани противници (срв. Ветцел, 1989: 273-274). Какво наследява новелата от приказката?
 - Прозаичната форма, позволяваща да се преразказват едни и същи истории, като и двете в голяма степен са свързани с устната реч;
 - Акцентът върху частния живот на героите с тяхната лична съдба въпреки различния начин на изобразяване;
 - Случайността и непредвидимостта на събитието с презумпцията за измислица при приказката преминава в новелата в търсене на новото, невероятното (срв. Шайкин, 1973: 48-49).

В книгата си „Историческа поетика на новелата“, Мелетинский също анализира произхода на новелата, като търси корените ѝ в приказките,

притчите и анекдотите: при първите „вълшебните сили отстъпват място на ума и съдбата, в изпитания се превръщат в превратности на съдбата или проверка на моралните качества, а демоническите противници – в горски разбойници“ (Мелетинский, 1990: 18), притчите губят своята „примерност“, а анекдотите се потапят в правдоподобна ситуация (срв. Мелетинский, 1990: 75).

3. Третият вид, според Ветцел, са наниз от „изпитания“ и перипетии за героя, който с качествата си устоява на ударите на съдбата (срв. Ветцел, 1989: 275).

Изборът на определен тип новела, модификациите на този тип, комбинациите от различни типове и тяхното процентно съотношение могат да се тълкуват като белези за обществото и културния контекст, в които живее авторът (срв. Ветцел, 1989: 275-276).

Подреждането на новелите в сборници допринася за утвърждаването им като жанр, независимо в каква степен и как са структурирани. Всъщност важната крачка е обособяването им в книга и статутът на автор на пишещия – белег на едно ново отношение към действителността и към самия себе си. Началото поставя най-старият сборник „Новелино“, чийто автор в предисловието се обръща от първо лице към своите читатели, един вид излиза на открито, като се идентифицира с разказвача. С „Декамерон“ се прави огромна стъпка нагоре в остойностяването на новелата, но и в структурирането на сборниците, като се задава модел за следващите поколения. След Бокачо много малко са сборниците без обрамчващ разказ, осигуряващ повествователната ситуация, в която се движат разказвачи и слушатели и следователно се пресъздава устният разказ, запечатан в писмен вид. Всъщност се развива един важен наративен елемент – разговора, а връзката между отделните новели се осъществява именно от разказването.

Възниква проблемът в каква степен предговорите и заключенията,

В предговора си към „Декамерон“ (1921 г.), цитиран по-горе, Йолес определя обрамчващия разказ като литературна, художествена форма и разграничава два вида:

- рамка, явяваща се „отделен разказ, който представлява нещо като съобщаващо въведение с разказите и все пак независимо от тях от повествователна гледна точка“;
- рамка, състояща се „в повече или по-малко подробни картини на разказвачите и на средата, в която се разказва“ (срв. Йолес, 2008: 60).

Приблизително в същия времеви период, Виктор Шкловски в труда си „За теория на прозата“ също третира въпроса за организирането на новелите или приказките, като в противовес на източния вид обрамчване, Шкловски обособява европейски вид, при

който мотивировката е „разказване заради разказването“ (Шкловски, 1929: 84), идващо именно от „Декамерон“. Прави важното уточнение, че използването на обрамчващия разказ като похват е изцяло свързано с писмения текст, тъй като „самият обем на материала не позволява такова свързване на частите в устната традиция. Връзката между частите е толкова формална, че може да се забележи единствено от читателя, а не от слушателя“ (Шкловски, 1929: 84).

Три различни видове повествователно рамки обособява Микеланджело Пиконе няколко десетилетия по-късно:

1 – разкази за забавяне извършването на дадено действие, обикновено за да се забави или предотврати смъртно наказание;

2 – разкази за доказване на дадена идея, в частност за поучаване на ученик, обикновено с кралски произход;

3 – разкази за разграничаване на етапите или за облекчаване на досадата от пътя. (срв. Пиконе, 1988: 11-12)

В това деление разглежданите сборници се вписват основно в третия вид, но той не изчерпва създадените повествователни ситуации от италианските творци.

Херман Ветцел също предлага триделение, като свързва различните видове рамки, отговарящи на вида общество, за което са присъщи, и изпълняващи определена функция:

- рамката предотвратява опасност, а разказването е залог за живот: характерна за деспотичните общества;
- рамката внася ред, а разказването зависи от желанието на разказвачите: обществото има съзнанието, че може да подреди живота си;
- рамката обсъжда, а разказването е само част от тази дискусия: порядъкът в обществото е под въпрос.

Функциите Ветцел извежда, като прави съпоставка на сборници с новели с рамка и такива без, а отсъствието ѝ може да има различни причини:

- редът е предварително установен, подобно на сборниците с притчи, като този ред е извън повествователния – в друг текст, представляващ доктрината;
 - редът се смята за невъзможен;
- редът е вписан в самата новела (срв. Ветцел, 1989: 276-279).

Остават извън полезрението сборници без обрамчващ разказ, но все пак структурирани, а за очертаване на повествователната ситуация, в която битуват

новелите, са използвани други средства, например писма-посвещения, предшествващи както целия сборник, така и отделните новели. В основата на този подход отново стои преразказването: тези писма служат да очертаят ситуацията, породила разказа, а запечатването в писмен вид отново се оказва един вид „запис“ на устния текст, тоест преразказване. Този тип организация Джанкарло Алфано нарича „епистоларно обрамчване“, като я обяснява с типа култура през XV-XVI век съвсем различни функции на писмото, считано в античния свят „altera pars dialogi“ („наполовина диалог“), защото да се чете на глас през тази епоха е било напълно нормално“, следователно може да се приеме като „вид диалог между автора и читателя (който повтаря на слушателите, които го заобикалят по време на прочита на глас“ (Алфано, 2012: 9). Следователно писмата-посвещения възпроизвеждат повествователната ситуация, пораждаща разказа, задават модел на поведение и предоставят „инструкциите“ как да се възприема текстът. Този вид обрамчване на новелите напълно се вписва в целите на нашия анализ, макар да е най-малко изследвано в теоретичен план.

Разказвачът се проявява и в самата новела, когато той е част от разказа, а повествователната ситуация е потопена вътре в него. В сборниците срещаме две възможни прояви:

- новели с вписан следващ разказ, а именно някой от героите на свой ред разказва, като се въвежда разказвач на едно следващо ниво;
- новели, при които цялата повествователна ситуация е потопена в тях, а очертаният автор-разказвач се явява било главен герой, било пряк наблюдател на разказваните от него самия истории.

В трета глава – автор по автор – са анализирани различните проявления на разказвача и мястото му в повествованието.

ГЛАВА 3. ЗАРАЖДАНЕ НА ИТАЛИАНСКАТА РЕНЕСАНСОВА НОВЕЛА И ОСНОВНИ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИЕТО Ў ПРЕЗ XIII-XVII ВЕК

Трета глава проследява развитието на италианската ренесансова новела от зараждането ѝ през XIII век с появата на първия сборник „Новелино“ до приблизително средата на XVII век, когато новелата все повече отстъпва място на други жанрове от кратката проза. Очертава се по този начин корпусът, въз основа на който се извършва анализът на интересуващия ни проблем. Разгледани са произведенията на 15 автора, появили в продължение на приблизително четири века и представени по векове.

3.1. За времето, когато се ражда новелата като жанр

Първият сборник с **анонимен автор**, известен като „Новелино“, в най-стария ръкопис носи заглавието „*Libro di novelle e di bel parlar gientile*“, тоест „Книга с новели и хубава изящна реч“, но по-късно се среща и озаглавен като „*Le cento novelle antiche*“, в превод „Сто стари новели“. Творбата поставя редица проблеми с датирането и авторството, а също променливия брой текстове в различните ръкописи (100 -130). Историческо е обаче значението на сборника с квалификацията му като „книга“, което ѝ дава авторът, като заявява своя статут, без да разкрива името си. Опозицията „устно повествование/писмено повествование“ намира също своята актуализация, тъй като „новелата“ в текста е само „устно повествование, както показват част от „рубриците“ преди всяка новела, които ни въвеждат в съдържанието на текста. Първият текст играе ролята на предисловие, нещо като предварителен автокоментар, който ни дава три важни сведения: публиката, към която е насочено произведението, целите и съдържанието му. Очертава се образът на потенциалните читатели – с „добри и благородни сърца“ и „тънък ум“, макар съдържанието на сборника и непринудения синтаксис предполага обширен кръг от читатели или слушатели, без да го лимитира до един определен елит. Новото в „Новелино“ се състои в мярката, в различната стойност, която различните елементи придобиват в рамките на повествованието. Още в самото начало авторът изяснява светската насоченост на произведението си, а „цветовете на речта, на хубавите маниери, на хубавите отговори и на хубавите дела“ са почерпени от миналото като достойни за поука и подражание, но в същото време са ориентирани към бъдещето, а авторът залага на бъдещите си читатели да се превърнат и в разпространители на неговите новели. Прокрадва се и хедонистичната цел, даваща ново измерение на разказа: новелата се разказва и за удоволствие. В цялата творба прозира почти сакралното отношение към езика: „за богатството на сърцето говори езикът“ (Новелино, 1906: 1). Детайлите в „Новелино“ са ограничени до онзи функционален минимум, необходим на повествованието и развитие на завръзката, която често се състои от остроумна и шеговита реплика или отговор за разрешава на ситуацията. С други думи, когато се разказват истории, не бива да се проточва много, а да се разказва по същество. Сред наративните форми книгата е уникална с това, че повествованието е ограничено до минималното му ядро, но с вкус към функционалния детайл, пораждащ действието. Новелите в сборника носят всичките основни характеристики на зараждащия се нов кратък повествователен жанр.

Няколко десетилетия след първия сборник с „Декамерон“ на Джовани Бокачо новелата получава статут на признат жанр в литературното пространство, а сборникът се превръща в книга със стройна подредба и замисъл. Творбата е изградена на принципа на затворена структура: след заглавието има подзаглавие, което очертава хоризонта на очакване като анонсира, че ще бъдат разказани сто новели в продължение на десет дни от седем дами и трима млади мъже със символични имена, с кореспондиращ му в края послеслов. Следва встъпление, а в края има заключение, като и двете са текстово пространство, отредено на автора-разказвач, който се обръща към конкретен адресат на произведението си – прелестните дами, обхванати от любовния плам, а целта е да намерят разтуха в приятното четиво, но и полезни съвети. Този образ на практика владее целия текст: въвежда отделните дни, коментира реакциите на дружината спрямо един или друг разказ, а в увода към четвъртия ден защитава позицията си като индиректно се обръща към критиците си. Структурирането на книгата като „разказ в разказа“ осигурява повествователната ситуация, в която се движа събралата се компания, решила да търси спасение извън града от върлуващата чума във Флоренция. Създаденият от нея ред – организационен, но и морален – освен че се противопоставя на безредието, дава възможност участниците да се редуват в ролята си на разказвачи и слушатели, като по този начин се възпроизвежда в писмен вид и устният акт на разказването. На практика се „узаконява“ преразказването, като авторът-разказвач уточнява, че не е можел да пише „неща, дето не са разказвани“ (Бокачо, 1980: 661), а периодично и разказвачите от второ ниво споделят, че самите те са слушали да се разказва дадена история. В някои новели също се разказва и следователно се появяват разказвачи от следващо ниво, а умението да се разказва е издигнато в култ. В „Декамерон“ разказват всички: авторът-разказвач, членовете на дружината, героите от новелите. Всеки път срещу съответния разказвач, независимо от ранга му, се очертава образът на слушателя. По този начин в цялата творба непрекъснато се актуализира устното повествование, предадено в писмен вид.

Бокачо, като създава завършено произведение със стройна постройка, замисъл и идеология, задава на бъдните поколения модел за подражание, като постройка, теми, ситуации, герои. Едни писатели ще следват примера му, други ще се дистанцират от него, но в никакъв случай няма да могат да го игнорират.

След първите две книги с новели – „Новелино“ и „Декамерон“ – се очертават и двете основни тенденции в постройката на сборници през следващите три века: без или с обрамчващ разказ. Повечето автори ще търсят повествователна ситуация, която да

осигурява повода за разказване, но и тези, които ще следват друга подредба, ще правят уговорки и сравнения в Бокачовата творба,

В края на XIV век под перото на **Франко Сакети** се появява сборникът “Триста новели” (“*Il Trecentonovelle*”), без да съдържа анонсираният брой разкази (228), които са събрани на тематични групи без обрамчващ текст. Доминиращ в творбата е образът на автора-разказвач, както се афишира още в предговора ѝ със собственото си име и принадлежност към град Флоренция. Той служи като обединяващо начало – самоопределящ се „аз писателят“ – и 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. Често самият разказвач също е потопен в представяния от самия него свят и го представя от позицията на своя субективен опит, като непрекъснато е изкушен да поучава, да разсъждава по изложените “новости”, а често прави препратки към следващата новела, тоест разказът остава с отворен край и създава свързаност в творбата. В рамките на новелите в контрапозиция се появява и имплицитният слушател или, по-често наричан “читател”, макар че периодически се срещат глаголи, които предполагат слуховото възприятие като „чувам“ и „слушам“. Следователно без да има обща повествователна ситуация, обединяваща всички разкази, тя е потопена в самите тях заедно с автора-разказвач. Героите му – най-обикновени жители на града на улицата, на пазара, в гостилниците, пред вратите или вътре в дома – не се стремят към някаква качествена промяна на своята действителност, изтъкана от шеги, подигравки, недоразумения, малки измами. А разказвачът, веднъж свидетел, веднъж действащо лице, живее и се движи в нея, и само в края на новелите се опитва да се извиси с умозаключение, да отсъди и да даде поука.

През същия времеви период живее и твори **Джовани Серкамби**, чието произведение с непретенциозно заглавие „Новели“ е стигнало до нас благодарение на преписано копие от племенника му. Структурирана привидно по „Декамерон“, творбата започва с Въведение, описващо събирането на дружината заради върлуващата чума в град Лука с точно посочена година. Приликите в голяма степен свършват тук: събралата се група хора е разнородна – мъже и жени, свещеници и монаси, деца; като не е определена числено. Отново компанията напуска града, но се отправя на дълъг път из почти цяла Италия с уточнението да се спазва добър ред и благочестиво поведение. В рамките на обрамчващия разказ се открояват два образа – избраният от всички предводител, който ще ръководи пътуването и се държи като управник на едно общество

в умален вид, и „назначеният“ от него разказвач и автор на книгата, чието име се появява в акростих в текста. Така основният „глас“, „разтворен“ в привидно третолично повествование, излиза на преден план, защото макар да не говори в първо лице, се очертава ясно образът му. В същото време той е и един от спътниците, което означава, че не е просто пряк свидетел на случващото се, но и участник. Отново е налице компанията от слушатели за неговите новели, макар че същата пътува, сякаш е олицетворение на житейския път. Всъщност авторът-разказвач има привилегирована позиция спрямо останалите членове на пътуващото „общество“, анонимни или определени като хомогенни групи: свещеници, жени, певци и т.н. Тук разказва само той, като по този начин той не се афишира като преразказващ чужди разкази, макар това да води до известна монотонност на повествованието. След „назначаването“ на автор на творбата, обрамчващият разказ продължава като третолично повествование, а авторовите думи могат да се третират като пряка реч вътре в него, поставени в кавички, като на предводителя и на героите от разказаните истории. Основно се разказва докато дружината пътува, защото разказването облекчава дългия път, или по време на почивките между отделните преходи. Основната цел и тук е да се създаде ред на създаденото безредие, но не толкова от чумата, колкото от човешките действия. Това обяснява еволюцията на целта на разказването: от разтуха и наслада към задаване на пример на поведение, като създава едно различно послание.

3.2. Сборници с новели през епохата на хуманизма в Италия.

През XV век за пишещите новели неизбежен модел остава „Декамерон“, но при всички тях влиянието ще преминава през определена призма.

От първата половина на века датира малък сборник (40 новели, текстове в стих и други) със заглавие „Новели“ и автор **Джентиле Сермини**, чието име обаче не фигурира в богатия и пълен архив на град Сиена, поради което съвременните изследователи (Пертичи, 2011: 487; Марки, 2012: 9-10) прибавят отпред „Псевдо“. Първата новост е писмото-посвещение като вид епистоларен „разговор“ между приятели, играещо ролята на встъпление, в което е уточнен и жанрът на основните текстове – новели, и се задават образите на автора-разказвач и адресата на творбата – негов скъп брат. Изрично е заявено, че съдържанието на сборника първоначално се е разпространявало устно, което априори предполага диалогична ситуация с разказвач и слушатели, като разказаното впоследствие преминава в писмен вид. Следващият нов момент е, че новелите –

разпилени по различни книжа – не следват никакъв ред, като авторът ги сравнява с „купичка салатата“, но добавя, че всичко е от неговата градина, тоест афишира оригиналност и авторство на включените текстове. Отново се появява проекция към бъдещето, когато бъдещи срещи на същото място биха могли да бъдат ползотворни. Разрушен е „редът“ от „Декамерон“: липсва каквато и да е структурираност, а мястото на срещите е неподвластно на правила, кореспондиращо на заявената липса на структура на сборника. Образът на автора-разказвач играе обединяваща роля, а благородната компания, част от която е самият той, вместо да е изведена извън новелите, е потопена в самия разказ.

През втората половина на XV век се появява още един сборник от 50 новели със заглавие „Новелино“, но с точно определен автор - **Томазо Гуардати, известен като Мазучо Салернитано**, тоест от Салерно. За първи път преди пролога има посвещение към точно определена личност – херцогина Иполита Арагонска, в което е включено и името на автора, чийто образ ще бъде свързващото звено в текста. Творбата няма обединяваща повествователна рамка, но е строго структурирана: започва с пролог и завършва със заключение, а разказите са подредени тематично в пет декади, като всяка има встъпление, подготвящо читателя относно тематика на новелите, които следват, като логично това текстово пространство принадлежи на автора-разказвач. При новелите също има стриктна подредба, след обичайната въвеждаща рубрика, има въведение, в което е уточнено на кого е посветен и изпратен текста – известни личности и приятели на автора – повечето реални личности от съвременieto му; следва повествование, тоест самият разказ, и накрая идва нещо като послеслов със заглавие „Мазучо“, тоест псевдонима на автора, което текстово пространство е запазено за неговите разсъждения. Видно е, че в голяма част от текста авторът-разказвач, говори от първо лице на своите адресати, на които са посветени новелите, и има обединяваща роля, осигуряваща единството на произведението както композиционно, така и смислово. Тематично всяка декада има своя проблематика, като всяка допълнително се дели на две, а с това вътрешно деление явно се е целяло да се обхване многообразието на света: в тази перспектива неоспорим модел е „Декамерон“, но редуциран наполовина. С „Новелино“ се създава още един модел на подредба: без има обрамчващ разказ, творбата има стройна подредба и представлява едно завършено цяло.

През същия период са създадени и „Поретанските новели“ на **Джовани Сабадино Дели Ариенти** – сборник от 61 новели и заключителна „Реч за душата“, следващ по-отблизо Бокачовата традиция. Книгата започва в първо лице с писмо-посвещение от

страна на автора на книгата с адресат Ерколе Ди Есте, херцог на Ферара, в което се разказва за обстоятелството, породило създаването на книгата: благородна компания, събрала се около граф Бентивольо, прекарва пет дни на минералните извори Порета, близо до Болоня, като в следобедните часове в идилична атмосфера присъстващите си разказват новели, за да прекарат приятно времето. Отново авторът-разказвач, владеещ повествователната ситуация като обединяващо начало на текста, се оказва втора разказваща инстанция, тоест преразказва в книга преди това разказаните от други новели. Огледален негов образ е този на херцога, тъй като през целия текст между тях протича задочен диалог: при всяка поредна изява на член от компанията авторът-разказвач се обръща директно към своя адресат – потенциален читател на новелите, комуто се възлага да бъдат предадени на следващите поколения. Самата творба няма строга структура: 61 новели е невъзможно пропорционално да се разпределят в пет дни! В същото време има точен брой разказвачи на второ ниво, който съвпада с броя на новелите, като разказват и господата, и дамите. Аморфен и неясен е съставът на компанията – има пристигащи и тръгващи си, като не всички разказват, а обединяващ фактор е присъствието на граф Бентивольо, с чието заминаване приключва разказването и съответно книгата. Всеки пореден разказвач е представен с кратка характеристика, очертаваща едно изискано висше общество, отдадено на почивка и забавления. Този похват кореспондира с използвания в самите новели за създаване на достоверност на разказа. Нововъведенията на Ариенти – различен повод за събиране на компанията, която е с променлив състав и присъствието на реално съществували исторически личности – ще бъдат оценени от авторите на новели през следващия век

3.3. Сборниците с новели през периода на Зрелия Ренесанс.

Целият XVI век е изключително наситен от исторически, политически и икономически събития, които влияят на културното развитие и в частност на литературата.

В анализа е включен и **Луиджи да Порто**, макар да е автор само на една новела, но при него разказът е ситуиран в повествователна ситуация, сходна с тази на сборниците. Под неговото перо историята на Ромео и Жулиета с доста дългото заглавие „Отново откритата история за двама благородни любовници с покъртителната им смърт, случила се в град Верона по времето на Синьор Бартоломео дала Скала” се откроява, защото има заглавие, а не просто номерация. Но тъй като е само една, това е невъзможно! Преди новелата има писмо-посвещение до „прекрасната и изящна” Лучина Саворнян,

братовчедка на автора, като текстът е пълен с много алюзии и очертаване на двата образа – на автора-разказвач и на адресата. Някои автобиографични елементи навлизат в историята, разказана преди това от Мазучо Салернитано, но с други имена. Авторът вкарва новелата в конкретна повествователна ситуация, която да ѝ придаде достоверност: действието „разказване” се развива по време на преход от Градиска към Удине между сраженията, а оръженосецът му Перегрино предлага да разказва, за да направи по-малко самотен и досаден дългия път, като по този начин утеши Луиджи в любовното му разочарование. След разказаната новела авторът е отредил отново място за автора-разказвач, с чиито думи се актуализира не само неговият образ, но и този на адресата – хубавата Лучина. Получава се разказ в разказа – разказването е поместено в точно определена повествователна ситуация, която го осмисля. Обещаната новела вече е разказана, като отново се набляга на факта, че авторът-разказвач не е променил нищо в историята.

Повечето сборници с новели през XVI век са написани или публикувани през втората му половина. Специално място сред авторите на новели е отредено на **Матео Бандело**, наричан от някои литературоведи „Бокачо на XIV век” (Голенищев-Кутузов, 1975:156). През целия си живот той събира и пише новели, като подрежда всичките 214 на брой в четири отделни книги, като последната се публикува след смъртта му и съдържа по-малко текстове. Всяка от първите три книги започва с посвещение към читателите, като Бандело обяснява, че без никакъв особен ред е разделил новелите в книги, за да ги събере в по-малки томове. Липсата на рамка обаче не отменя диалогичността на повествованието, характерна за периода. В началото на посвещенията към всяка от книгите са въвежда и образът на разказвача в първо лице, като същите преливат в тези, предшестващи новелите, но посветени на точно определени личности от елита на обществото – обичайната среда на физическия писател. Авторът-разказвач отново се оказва в позицията на „втора инстанция“, тоест преразказва някаква история, разказана от друг по време на светски разговор в нечий господарски салон, където при някои новели разказващите в посвещения са добре познати исторически личности, като например Николо Макиавели. Отново преразказването изключва априори оригиналност на сюжетите – нещо обичайно за това време, след като Бандело изрично го включва в повествованието. Така отрязък от устната реч – част от колективната памет на обществото, се превръща в писмена – свидетелство за едно ново отношение към нея. От друга страна, за пореден път автор, пишещ новели, им отрежда място сред текстовете, които са стойностни и следователно достойни да бъдат запазени за бъдещите поколения.

През същия период твори и **Джован Франческо Страпарола**, завещал на поколенията два тома - „Приятните нощи” с новели или “приказки”, както ги определя авторът. Вторият том се появява две години след огромния успех на първия в средата на века: през следващите петдесет години сборникът се преиздава повече от 20 пъти. Авторът, от една страна, следва модела на „Декамерон“, като вписва новелите в рамка-разказ, която задава и повествователната ситуация, но в същото време се отдалечава от него както при структурирането на творбата, така и по отношение на жанровото определение на градивните ѝ единици, които той нарича „приказки“. Във въстъплението към първата част посвещението от страна на издателя Орфео дала Карта е към “прекрасните и любвеобилни жени”, на които иска да достави удоволствие, като издава приказките и гатанките на Страпарола, а различните случаи и хитрости, които те представят, ще им бъдат за поука: това посвещение пряко кореспондира с „Декамерон”. Тук отново се говори за преразказването, като издателят извинява автора за ниския стил, в който е написана творбата, тъй като е предал приказките така както ги е чул разказани, което също се явява цитат от увода към четвъртия ден на „Декамерон“. Творбата се състои от седемдесет и четири новели, които се разказват в продължение на тринадесет дни, като през първите дванадесет нощи се разказват по пет новели, осмата нощ – шест, а последната нощ – тринадесет. В центъра на повествователната ситуация е Лукреция, вдовица на Джован Франческо Гонзага, а действието се развива по време на карнавала на остров Мурано до Венеция в прекрасен дворец с градина и цъфнали цветя въпреки зимния период, нает от баща ѝ поради горещите ѝ молби. Стопаните на двореца са образи на исторически личности, каквито ще има съвсем логично и в събиращата се компания (примерно: Пиетро Бембо и братовчедът му Антонио), като би трябвало по жребий да разказват десетте придворни дами, но определеният ред ще се нарушава, особено към края на карнавала.

В средата на XVI век се появява и друга творба с новели – „Развлеченията“ на **Джироламо Парабоско**, като оставаме в района на Венеция, по-точно в лагуната. В първото посвещение творбата се афишира като „разговори“ между славни благородници, като новелата на практика отсъства в хоризонта на очакване, което е показателно. Оформя се образът на автора-разказвач и потенциалния читател, като второто посвещение е адресирано до господин Маркантонио Моро с уточнението, че книгата е била посветена на граф Бевилакуа, без да е стигнала до него поради кончината му, като сравнява произведението си с младоженка, останала вдовица преди да се омъжи. Формално сборникът е разделен на три части, които отговарят на трите дни, през които

се разказва, без да има симетричност в подредбата на новелите. Общият брой на новелите е 17, като първия ден се разказват 9, втория – 7, а третия и последен – само една, но причината не е незавършеността на творбата. Разсъждението към първия ден“, което го въвежда, играе ролята на увод към целия сборник, като очертава и повествователната ситуация, в която се движи изцяло мъжката разказваща компания, чиито имена очертават културния елит на Венеция. Лошото време и бурното море проваля забавленията им като риболов, лов на птици и други подобни, като ги блокира в рибарската хижа, където са отседнали. Текстът е изграден във формата на диалог между присъстващите, а репликите са отделени с тире, което маркира началото и края на всяка словесна изява. Създава се усещането за крайна драматизация на обрамчващия разказ: действието се развива в едно затворено пространство, което лесно може да се пресъздаде сценично, а трите дни спокойно могат да отговарят на три действия, от които да е изградена театралната творба. Липсва програмираност на разказването, като преразказването и заимстването на новели е нещо съвсем обичайно, а голяма част от времето не се разказва, а се дискутира. Не всички присъстващи разказват, тоест има и пасивни слушатели сред изброените имена, включително и авторът, чието присъствие се подразбира.

3.4. Сборниците с новели от периода на Късния Ренесанс и Барока.

През втората половина на XVI век в духовния климат на Контрареформацията ще се открива различно съотношение между поуката и насладата от разказването, водещи началото си още от „Декамерон“.

Хронологически отваря периода сборникът с новели със заглавие „Хекатомити“ на **Джовани Батиста Джиралди Чинцио**, чието заглавие задава определен хоризонт на очакване: сто новели, както във всепризнатия модел, от автор с благородно потекло от Ферара. Всъщност новелите са 113, а творбата, структурирана като „разказ в разказа“, се състои от Предисловие, следвано от отделно Встъпление, в което са вписани десет новели, десет декади, всяка включваща по десет новели, плюс още три сравнително къси новели, разказани по време на коментарите от разказващите герои в трета, пета и шеста декада. Всъщност новелите са наречени случки, разказани от благородна дружина от мъже и жени по време на тяхно пътуване. Образът на пътя като олицетворение на живота преминава като червена нишка през цялото произведение. Поводът за сформирването на дружината е конкретно историческо събитие – плякосването на Рим през 1527 година от немските войски и последвалата чума. Този път пътуването е по вода с два кораба, които тръгват от Чивита Векия в посока Марсилия, което изключително стеснява

пространството, в което ще се движат разказващите лица, които са само една част от пътниците. Разказващата компания се формира поетапно, което определено прави тромаво повествованието, тъй като обрамчващият разказ се разраства и заема повече от една трета от текста. Първоначално десет младежи се отделят в единия кораб в желанието да се спасят от досадата на пътуването, като прегръщат идеята да се разказва. На следващия ден към тях се присъединяват и десет млади дами от пътуващите, а редът на разказване да се установява чрез жребий. Усещането е за крайно театрализирана ситуация: имаме ограниченото пространство на кораба за декор, а на сцената един по един излизат разказвачите от второ ниво, а останалите играят ролята на слушатели.

Вписва се в духа на Контрареформацията и сборникът „Шестте дни“ на **Себастиано Ерицо**, който определя разказите като „случки“, достойни за пример или за „морални разсъждения“. Още заглавието формира определен хоризонт на очакване: шестима младежи ще разказват случки в продължение на шест дни, които съдържат полезни наставления от моралната философия, тоест на първи план излиза поуката, която ще може да се извлече от разказаното. Уточнени са мястото и годината на събитието, които добре кореспондират с времето на следване на автора в Падуа, което предполага и възможен автобиографичен момент, като се вземе предвид, че авторът присъства на сбирките на дружината като слушател и свидетел – познат подход от предходни сборници с новели. Отделните дни в сборника следват една и съща схема: сутрин младежите се събират и отиват заедно в прекрасната градина, до обяд се забавляват с различни игри, обядват и привечер се събират в ложата за разсъждения, като се тегли жребий кой да говори първи. След като всички се изреждат, си тръгват и правят обичайната разходка из града. Повтаря се и добре познатата постановка да се предаде в писмена форма разказаното от други, а поводът за събиране на компанията е желанието за приятно прекарване на времето. Показателно е, че никъде в книгата не се говори за забавление, а наладата е свързана изключително с разнообразието от разказаните поучителни случки, които са повече повод за излагане на разсъждения, отколкото да се достави удоволствие от разказването, като напълно отсъства смехът като реакция от чувото.

С напълно противоположно настроение е сборникът „Вечерите“ на **Антонфранческо Грацини**, наречен **Ласка**, който съгласно първоначалния замисъл е трябвало да се състои от тридесет новели, разпределени в три вечери и включени в обрамчващ разказ: до нас са достигнали изцяло новелите от първите две нощи и само една от третата, също така „Въведение в разказването на новели“, което ни задава

повествователната ситуация заедно с уводите към съответните нощи. Любопитен, но и показателен факт е липсата на посвещение, както при повечето сборници с новели от периода. Действието се развива преди всичко в градска среда – в прекрасната Флоренция, както пише автора, през зимата в края на януари, тоест в периода на карнавала. Повод за събирането на компанията е лошото време, което кара младежите от компанията да променят първоначалните си планове и да се присъединят към дамите в топлия салон. Първоначалната идея е да се четат новели от „Декамерон“, тъй като един от младежите носи със себе си книгата, с което Грацини директно отдава почит на Бокачо. Сформираната се компания не постига съгласие в спора какво да се чете и тогава се намесва стопанката с предложение да се разказват нови, непознати новели, а целта отново е да се съчетае полезното с приятното. Първоначалната покана за вечерта се разширява и за следващите два четвъртъка, като последният съвпада с края на карнавала – време отделено на веселие, забавления и шеги. Редът на разказване отново е поверен на жребия, с уговорката да се редуват мъже и жени. Авторът е заложил основно на удоволствието и смеха като цел на повествованието, като отсъства всякакъв уклон към поучаване. Основната част от разказаните новели предизвикват смях в разказващата дружина, като това е и предполагаемата реакция от страна на потенциалния читател.

Последната анализирана творба е „Приказка на приказките или забавление за малките“ на **Джамбатиста Базиле**, известна като „Пентамерон“, което пряко кореспондира с „Декамерон“. Всъщност авторът не определя отделните разкази в книгата като „приказки“, а просто като „забавления“. Реално има типични новели, новели с приказни елементи и приказки, които са най-много числено. Този избор от страна на писателя свидетелства за променящия се литературен вкус. Сборникът е структуриран на принципа разказ в разказа: така в продължение на пет дни десет вещи в разказването жени разказват петдесет приказки, като всяка е предшествана от заглавие и кратка рубрика, която очертава основното действие. Наличието на заглавия на приказките е нещо съвсем ново в италианската литература. Липсва типичното за сборниците с новели посвещение или обръщение към потенциалните читатели. Само на две места в цялата творба авторът-разказвач се появява открито и говори в първо лице. Всеки ден започва с въведение, а Въведението към първия ден очертава главният разказ, който генерира и разказването на останалите 49 приказки. Това представлява принципна структурна разлика спрямо „Декамерон“ и другите сборници с новели, следващи го като модел, при които повествователната ситуация се явява напълно външна спрямо разказването. При „Пентамерон“ обрамчващият разказ, който формира

повествователната ситуация, е една от разказаните приказки: с нея започва и свършва книгата, като тя преминава през нея като червена нишка. Въведените разказвачи на второ ниво създават усещането за обърната наопаки реалност: десет грозни старици с прякори – най-разговорливите и вещи в разказването. Последна разказва главната героиня – принцесата Дзодза, която представя своята история като истинска, защото не умее да си измисля. А целта е да се възстанови нарушения ред. За пореден път словото е на пиедестал, защото има силата да разкрива истината, за която поэтапно подготвят останалите приказки.

ГЛАВА 4. ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯТА НА РАЗКАЗВАЧИТЕ В ХУДОЖЕСТВЕНИЯ СВЯТ НА ПОВЕСТВОВАНИЕТО

В центъра на повествованието стои разказвачът, който задава хоризонта на очакване, чрез своето слово дефинира образите на имплицитния си читател или читатели, определя целите на повествованието и следователно посланията на творбата.

Малко са творбите, в които няма встъпление или предисловие, където авторът-разказвач да не се обръща към някоя група от обществото или към определена личност. Всъщност дефинирането на читателската аудитория означава и ситуирането му в определена позиция в същото това общество, чийто образ се изгражда. Авторите от най-ранния период се насочват към една по-обширна читателска маса, която носи по-обща характеристики и обхваща почти всички социални прослойки. Още в най-стария сборник „Новелино“ авторът залага на читателя като свързващо звено между минало, настояще и бъдеще, като на него да предаде на следващите поколения прочетеното. Така допълнително се разширява кръгът от потенциални читатели с ориентиране на книгата към бъдещето. Тази постановка ще се среща и при други автори, например при Мазучо Салернитано (XV век) или Джиралди Чинцио три века по-късно. Изборът на Бокачо да посвети произведението си на прелестните дами също е вид отваряне към по-голяма аудитория, без да я ограничава само до определен избран елит. В същото време имаме и известно стесняване на същата, тъй като авторът изключва като потенциални читатели определени категории – духовници и философи. Подобна постановка застъпва и Псевдо-Сермини (XV век), който изрично изключва от тази категория „много учените мъже“, порочните жени и представителите на духовенството. При другите двама автори от XIV век – Франко Сакети и Джовани Серкамби – също се наблюдава разтваряне към голям кръг потенциални читатели. Тази тяхна позиция ги поставя в една сравнително

независима позиция в обществото, в което те сами определят насоката на творчеството си.

През XV век и първата половина на XVI век намираме една променена ситуация. На място на предисловието навлиза „писмото-посвящение“ до точно определено лице, което ще се явява репрезентативно за потенциалния читател. Посвящаването на съответното произведение на един или друг владетел, с когото авторът е бил свързан, свидетелства и за мястото му в обществото, както прозира от произведенията на Мазучо Салернитано и Сабадино Дели Ариенти, явно търсещи своите читатели сред представителите на висшето общество. Сходна ситуация можем да открием и при Матео Бандело (XVI век), който в писмата-посвящения към отделните книги разширява потенциалната си аудитория, но в писмата към отделните новели очертава социалното обкръжение на автора-разказвач и съответно адресатите на творбата му като събирателен образ на обществото, в което се движи. При другите сборници от XVI век, структурирани като „разказ в разказа“, разказващите компании могат да се интерпретират и като вид представителна извадка на потенциалните читатели на съответните творби. Посвящението в „Приятните нощи“ на Страпарола е адресирано до прекрасните дами като реверанс към Бокачо, но в същото време в обрамчващия разказ откриваме едно елитно общество, като присъстват образите и на добре познати личности с истинските им имена. В „Развлеченията“ на Парабоско всички присъстващи са изброени поименно – културния елит на Венеция от втората половина на XVI век, като вероятна читателска аудитория.

Оформянето на определени потенциални читатели изключително много зависи от замисъла на писателя, но и от времето в което твори, от социалното му положение в обществото – степента му на зависимост от един или друг управник, както и от променящия се литературен вкус. Трайно остава, обаче, наличието на такива – било експлицитно представени, било имплицитно вплетени в текста – през целия период на създаване на сборници с новели. Техните образи допълват внушението на всяка отделна творба, като образуват в повечето случаи симетрична двойка с тази на автора-разказвач. На следващото – по-долно ниво – на повествование откриваме образите на разказвачите от повествователната рамка или от посвященията, на които съответстват тези на слушателите. На това ниво разказвачи и слушатели си разменят поэтапно ролите, като поддържат жива връзката с устната реч и повествование, а тази връзка поддържа жива новелата векове наред.

Обикновено в предисловията или встъпленията са формулирани от автора-разказвач и целите на повествованието, които кореспондират със зададения вид читателска аудитория от негова страна. В редица сборници въведените разказвачи от втори ранг потвърждават или допълват тези цели, като по този начин стават допълнително изразители на авторския замисъл. От самото си създаване новелата като цел на повествованието ще съчетава полезното с приятното, като разликата в отделните периоди ще бъде в баланса между двете и кое – удоволствието или ползата – ще натежава на везните по важност при един или друг писател. На баланса между двете са заложили автори като Бокачо, Страпарола и Бандело, докато при други – Серкамби, Джиралди и Ерицо – поуката е заложена като основна цел на разказването.

Друга цел на повествование, която се появява у редица автори, е утешаващото въздействие на хубавия разказ, за което първи пише Бокачо.

На удоволствието и смеха като цел на повествованието са заложили други автори, при които отсъства всякакъв уклон към поучаване. Така в сборниците на Ариенти –и на Грацини оформилите се разказващи компании поставят акцента върху приятното прекарване на времето с разказването на новели, което не предполага поучителния тон.

При няколко автора се разказва по време на пътуване, като при Серкамби и Джиралди причина за пътуването е върлуващата чума в съответния град. И в двата случая първоначалният подтик да се разказва е да се смекчи досадата от дългия път, като впоследствие целта на повествованието се измества към поуката и ползата, които то ще донесе на читатели и слушатели.

Запазването за колективната памет на истории и случки също е формулирано като цел при редица писатели. Предаването в писмен вид на разкази, битували като устно повествование, вече е крачка в тази посока, но идеята да се запазят за идните поколения също е новост и придава друга стойност на писмения текст, способен да пренесе посланията във времето.

Със структурирането на сборниците като „разказ в разказа“ и създаването на повествователна ситуация с разказвачи от втори ранг и слушатели, от една страна се възпроизвежда в писмен вид устния акт на общуване, а от друга почти се кодифицира преразказването. Обичайно авторът-разказвач е експлицитен и всезнаещ, но остава извън обрамчващия разказ, като се движи единствено в пространството, което сам си е отредил. Самото разказване е поверено на разказвачите от втори ранг, тоест на сформиралите се компании, в които участниците при всеки разказ си променят ролите – един разказва, а останалите слушат. Следователно за автора-разказвач остава задачата да предаде вече

разказаното от други, които в ред случаи уточняват, че преди това са били слушатели за дадена история.

Част от сборниците очертават и една нова тенденция: авторът-разказвач също да е част от повествователната рамка. В „Новелите“ на Серкамби той се явява и единствен разказвач, като тази роля изрично му е отредена в текста. В няколко сборника е афиширано, че авторът-разказвач е част от разказващата компания, без обаче той самият да разказва: „Поретанските новели“ на Дели Ариенти, „Развлеченията“ на Парабоско и „Шестте дни“ на Ерицо. Интересен случай представляват сборниците без обрамчващ разказ на Сакети, Псевдо-Сермини, Мазучо Салернитано и Бандело. И в четирите творби имаме експлицитно изявен автор-разказвач, който при първите двама автори на моменти се превръща дори в главен герой в новелите, а при Бандело е част от повествователната ситуация, описана в писмата-посвещения към отделните новели. Заложеното в самата структура на текста преразказване се оказва жизнено важно за новелата, тъй като поддържа жива връзката между устната и писмената реч и възможността всяка история да се предлага отново и отново в литературното пространство.

През няколкото века живот на италианската ренесансова новела се променя и подходът към имената на разказвачите в зависимост от авторския замисъл. С „Декамерон“ авторът заявява своето присъствие в творбата като художествен образ на автор-разказвач със собственото си име, което в повечето случаи се появява или в заглавието, или в съответното предисловие. Като изключим най-ранния сборник, чийто автор запазва анонимността си, не си афишира името единствено Джентиле Сермини от Сиена, „Псевдо-Сермини“ именно по тази причина. След Бокачо всички автори ще присъстват с името си, независимо как е структуриран сборникът им. В творбите, които не са изградени на принципа „разказ в разказа“, обичайно авторът-разказвач е единственият, който владее словото (Франко Сакети и Мазучо Салернитано). Произведението на Серкамби от края на XIV век, макар да има обрамчващ разказ, повече прилича на тези без такъв, тъй-като авторът-разказвач е единствената разказваща инстанция в текста. По-специален случай са новелите на Матео Бандело, тъй като писмото-посвещение към всяка една пресъздава и повествователната ситуация, в която авторът е бил слушател: сменят се мястото, присъстващите, разказвачът, но всяка поредна компания прилича на предишната с очевидно повторение на имената, някои и на добре известни личности.

При сборниците от типа „разказ в разказа“ нещата допълнително се усложняват с въвеждането на разказвачи от второ ниво в рамките на обрамчващия разказ. Във всеки

сборник те имат имена и изборът им е част от авторовия замисъл. В „Декамерон“ Бокачо умишлено скрива истинските имена на членовете на дружината и им избира такива с алегоричен смисъл, като една от изтъкваните причини е да могат достойно да се върнат обратно в града: прозира един вид морален проект, стоящ в основата на произведението. През XV и XVI век се наблюдава тенденцията сред членовете на компаниите и разказвачите да се появяват имената на действително живели, добре познати личности. Това от една страна цели да се придаде по-голяма достоверност на повествователната ситуация, а от друга да се даде допълнителен престиж на произведението. В „Поретанските новели“ на Дели Ариенти компанията се е събрала около граф Андреа Ди Бентивольо, управляващ Болоня, а всеки разказвач се появява с конкретно име и положение в обществото. Страпарола в „Приятните нощи“ съчетава измислените имена на разказващите придворни дами с такива на исторически личности – Лукреция, вдовица на Джован Франческо Гонзага, и баща ѝ Отавиано Мария Сфорца като домакини, а сред присъстващите са Пиетро Бембо – виден италиански поет и литератор – и братовчедът му Антонио. Парабоско изброява поименно всички присъстващи – художествени образи на видни литератори и от този период. В останалите сборници с автори Грацини, Ерицо, Джиралди разказвачите се появяват само със собственото си име, като е трудно да се търси някаква определена символика.

Коренно променена е позицията на Базиле при избора на имената на разказващите старици, определени като най-разговорливите и вещи в разказването: всички те имат прякори, които ги характеризират с някакъв отрицателен белег. Създава се усещането за една обърната наопаки реалност, тъй като във всички сборници с новели разказващите дами са млади и прелестни.

Изборът на имената на разказвачите от обрамчващите разкази се определя от замисъла на всеки отделен творец. Трябва да отбележим, че в повечето случаи, когато имената носят символно значение, функцията на повествователната рамка е да създаде или да възстанови определен ред, който е нарушен от някакви външни обстоятелства. През втората половина на XV век и през XVI век се наблюдава вкарването на имена на добре известни личности от съответния период в повествователната рамка. Това от една страна е свързано, според нас, с желанието да ѝ се придаде максимална правдоподобност, а от друга се създава образ на обществото, за което са предназначени творбите и в които е можело да се разпознае. Факт е, че някои от сборниците са имали голям успех сред читателската публика и многократно са преиздавани, а също така превеждани, за да могат новелите да получат включително и нов живот на голяма сцена.

БИБЛИОГРАФИЯ

Библиографията е разделена на две части: в първата са издания на произведенията (26 заглавия), които са обект на анализ, а втората е посветена на литературата по проблематиките, третираны в изследването, като включва 205 заглавия.

Трябва да отдадем заслуженото на бурното развитие на информационните технологии през последните години, което предостави достъп чрез дигитализираните библиотеки до текстове, които са трудни за намиране, тъй като съществуващите издания са от края на XIX и началото на XX век. Следователно не отсъстват и заглавия, чийто източник са електронни издания като уебография.

Цитатите от новелите са в превод на авторката на дисертационния труд, а също така цитатите от италиански и руски език. Изключение правят цитатите от „Декамерон“ на Джовани Бокачо, тъй като е единствената книга, преведена на български език: това решение цели да не утежнява излишно текста.

При цитирането на новелите е запазено характерната номерация за отделните сборници в зависимост от структурирането им. При липсата на специфична подредба, текстовете носят поредни номера, като това е отразено в съответните издания. Съответно, когато разказването е разделено по дни, нощи, декади и т.н., новелите ще бъдат отбелязани като съответен ден, нощ, декада и номер на разказаната история. При цитирането на конкретни текстове са спазени приетите стандарти.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящото изследване стъпва върху обширен материал – произведенията на 15 автори, живели и творили през един сравнително дълъг времеви период (XIII-XVII век), през който настъпват множество промени както в исторически, така и общокултурен план. Фокусирането ни точно върху ролята на разказвача в сборниците с новели ни позволи да открием някои закономерности, които при разглеждането само на отделните творби би било трудно да се доловят. При раждането на новелата като жанр, както уточнихме по-горе, вид устно повествование преминава в писмената реч, за което е имало нужда от добре изявен „посредник“ между автора и потенциалните читатели/слушатели. Не бива да забравяме, че в края на XIII век огромното мнозинство е неграмотно и се уповава на гласа – този на разказвача, независимо дали действието се развивало на градския площад или в нечий господарски дом. Но дори за образованите

„гласът“ е бил важен, защото е бил и продължава да бъде онзи проводник, който ни позволява да комуникираме. Но в онзи момент, според нас, той е бил особено значим, тъй като нагласата е била повече да се слуша, отколкото да се чете. Примерно, почти два века след първия сборник с новели, в господарския двор на Лоренцо Великолепния във Флоренция са се чели на глас приключенията на Орландо, Морганте и Маргуге, сътворени от Луиджи Пулчи във вид на поема. А в този случай не е ставало дума за необразовани хора, а точно обратното – това е бил елитът на обществото! Но и той все още е искал да слуша! За тас това означава, че гласът на разказвача в дълъг период от време е бил от решаващо значение за възприемането на дадена творба. А разказването на истории – било забавни, било поучителни – в още по-голяма степен е имало нужда да се чува! Следователно изграждането на образа на разказвача в повествованието е било от основно значение за възприемането на самия текст. Още от първия сборник от края на XIII век се изграждат двата образа – този на авторът-разказвач и на потенциалните читатели, като се оформя и хоризонта на очакване. Тази постановка ще се повтаря няколко века подред, независимо от начина на структуриране на отделните произведения. Самият факт, че в почти всички присъства този образ като обединяващ фактор, е показателен за значението, което са му придавали писателите. В зависимост от структурата на всяка отделна творба се е оформяла различна повествователна ситуация, но всеки път се е търсила правдоподобност, която да доближава читателя/слушателя до реалната комуникативна ситуация при устното общуване. В сборниците тип „разказ в разказа“ тя се пресъздава чрез формирането на компании, сформирани се при най-различни обстоятелства, които залагат на разказването като дейност, съчетаваща приятното с полезното. На практика това е означавало въвеждането на още „разказващи гласове“, членовете на дружините са си сменяли поетапно ролята от разказвач в слушател и обратно, както се случва обикновено при устната комуникация.

За сформирание на компания авторите са прибегвали до различни събития или поводи. След Бокачо чумата като причина ще се появи още в няколко сборника. В „Декамерон“ мястото на срещата във Флоренция е добре познато, а решението на младите хора да избягат от ужаса на града осигурява впоследствие повод да се разказва. Във сборника на Серкамби чумата е в град Лука (Тоскана), като в текста е посочена точната година, а дружината се отправя на път из Италия. Третият сборник – „Хекатомити“ на Чинцио, в който се появява чумата, се предшества от друго трагично събитие – плячкосването на Рим, където се сформира група в двореца на семейство Колона: този път пътуването е по море с два кораба, и се тръгва от Чивитавекия.

Повод да се сформира разказващата компания може да се окаже и лошото време, което принуждава дадена група хора да се окажат принудително на дадено място: Това се случва в сборника „Развлеченията“ на Парабоско, където бурното море във Венецианската лагуна отменя предвидения риболов и мъжката компания се забавлява да разказва. Отново лошото време, но този път в града принуждава група млади хора да си останат вкъщи във „Вечерите“ на Ласка, като този път действието се развива във Флоренция по време на карнавала, тоест време за развлечения и веселба.

Отново повествователната ситуация ни връща близо до Венеция на остров Мурано в двата тома „Приятните нощи“ на Страпарола по време на карнавала: ако причината да се окажат на това място за стопаните на двореца не е от най-радостните, то поводът за формиране на компанията е определено приятното прекарване на времето. Подобен е поводът и в творбата „Поретански новели“ на Ариенти, като всичко се развива около престоя на минералните извори Порета. Аналогичен случай имаме и в „Шестте дни“ на Ерицо, като изцяло мъжката компания се отдава на философски размишления, подкрепени от поучителни примери.

Сходното при всички тези сборници с новели е, че освен образът на автора-разказвач – доминиращ повествованието – има и разказвачи от второ равнище, чрез които се представя ситуация от устното общуване, пресъздадена в писмен текст. Наличието им априори „узаконява“ преразказването, а авторът-разказвач се оказва в ролята на преразказващ чужди истории. Във всеки сборник са търсени пространствени и времеви характеристики, които да придават максимална правдоподобност. Дори при приказната обрамчваща история на „Пентамерон“ на Базиле описаните пространствени измерения кореспондират с реално съществуващи, а приказното време се превръща в реално, когато се разказва.

При творбите без повествователна рамка също не се губи ролята на разказвача. В предговора към книгата си „Триста новели“ Сакети открито се афишира като разказвач, но неговият образ се появява в ред новели било като главен герой, било като свидетел на случка или на разказ, които той преразказва. Подобна ситуация може да се проследи и в не голямото томче „Новели“ на Псевдо Сермини: авторът запазва своята анонимност, но в не малка част от разказите участва в разказаните събития, като се появява и благородната дружина, но тя не е изведена в обрамчващ разказ, а е потопена в самата новела. Мазучо в „Новелино“ и Бандело в четирите тома с новели са приложили друг подход: и двамата автори прибъгват до писма-посвещения с конкретни адресати като

потенциални читатели, в които разказват при какви обстоятелства и от кого е разказана дадена история, за да стигне в преразказан вид в съответната творба.

Този кратък преглед допълнително потвърждава основната ни хипотеза относно ролята на разказвача в сборниците с новели и основните пунктове, които формулирахме в увода на изследването с някои допълнения:

1. Образът на разказвача се явява обединяващото начало при сборниците с новели през разглеждания времеви период.
2. Събирането на новелите в сборници с идеята да се създаде цялостно произведение издига жанра на литературно ниво.
3. В почти всички сборници се повтаря постановката първоначално разказаните устно истории да бъдат предадени в писмен вид.
4. Пресъздаването на устната повествователна ситуация в писмен вид с разказвачи и слушатели не само е осигурявало повода да се разказва, но е способствало за доближаването им до аудиторията, за която разказващият глас е бил ключов за възприемането на даден текст.
5. В много от сборниците авторите се насочват и към бъдните поколения, към тези които са далеч и не могат да чуят гласа, а на своите читатели отреждат ролята на своеобразен мост към бъдещето във възможната им роля на потенциални разказвачи.
6. В сборниците с повествователна рамка разменянето на ролите разказвач/слушател в рамките на сформиралите се компании поддържа жив разказа, като възпроизвежда устния акт на разказване, идващ от вековете.
7. Преразказването на вече разказани истории априори изключва авторското право над историите, което във времето е давало нов живот на вече познати истории: следователно е осигурявало механизма за обновяване на разказваните новели с нови мотиви и различно внушение.
8. Когато започват да се създават сборници с новели от различни автори, разказвачът като отделен образ, реално съществуващ в текста, изчезва. Това е крайт на типично ренесансовата новела, поне в италианската литература.

Изпълнена е и целта на разработката да се проследи в развитие мястото и ролята на разказвача/разказвачите във функцията на работната хипотеза, като са изпълнени следните задачи:

- описани са предвидените творби като структура с оглед мястото на разказвача;

- представени са образите на разказвача и на потенциалните читатели, към които са адресирани сборниците или отделните новели в тях;
- представени са образите на разказвачите и слушателите в отделните разказващи компании;
- проследено е как се променят разказвачите във времето;
- проследено е как се актуализира противопоставянето устна/писмена реч в текста: писмен текст, пресъздаващ съществуващ преди това устен.

От изложеното по-горе бихме могли да направим заключение, че изследването има положителен резултат и ще бъде от полза в перспективата на други проекти, а също така един различен поглед към историята на италианската новела от първите векове на съществуването ѝ.

СПРАВКА ЗА НАУЧНИТЕ ПРИНОСИ НА ДОКТОРСКАТА ДИСЕРТАЦИЯ

1. Настоящият труд е първа научна монография в България, която разглежда развитието на италианската новела от създаването ѝ (XIII век) до първата половина на XVII век през призмата на мястото и ролята на разказвача в художествения свят на повествованието.
2. Представени са автори и творби, напълно непознати за българската аудитория, като се изключи „Декамерон“ на Джовани Бокачо.
3. Развитието на италианската новела в продължение на почти четири века е разгледано през призмата на мястото и ролята на разказвача, като този ракурс на изследване е нов, оригинален поглед на автора на изследването.
4. Потвърди се хипотезата, че образът на разказвача, освен обединяващ фактор на повествованието, е бил необходим като вид „посредник“ между авторите и потенциалните читатели.
5. Обвързването на жизнения път на италианската ренесансова новела с образа на разказвача/разказвачите всъщност очертава и времевите ѝ граници с формирането на сборници с новели от различни автори.

ЛИТЕРАТУРА, ЦИТИРАНА В АВТОРЕФЕРАТА

- Веселовский, 1913:** Веселовский А. Н. *Собр. Сочинения. Т. 2, вып. 1, Поэтика: Поэтика сюжетов.* С.Петербург, Импер.АНІ 1913, с.11.
- Ветцел,1989:** Wetzel, H. *Premesse per una storia del genere della novella. La novella romanza dal Due al Seicento.* - In: *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988.* Roma, Salerno editrice, 1989, pp. 265-281.
- Бахтин, 1979:** Бахтин М. *Автор и герой в эстетической действительности.* В: Бахтин, Михаил М *Эстетика словесного творчества, М., „Искусство”, 1979, с. 7-180).*
- Бахтин, 1983:** Бахтин М. М. *Въпроси на литературата и естетиката.* С. 1983.
- Бончани, 1972:** Bonciani Fr. *Lezione sopra il comporre delle novella.* – In: *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento, a cura di B.Weinberg, vol. III, Bari, Laterza, pp. 135-173.*
- Бут, 1996:** Booth, W., *Retorica della narrativa.* Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- Вайнрих, 1978:** Weinrich, H. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo.* Bologna, Il Mulino, 1978.
- Долинин, 1985:** Долинин, К.А. *Интерпретация текста.* Москва, Просвещение, 1985.
- Еко, 1979:** Eco U. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi.* Milano: Bompiani, 1979.
- Еко, 1990:** Eco U. *I limiti dell'interpretazione,* Milano: Bompiani 1990.
- Еко, 1994:** Eco U. *Sei passeggiate nei boschi narrativi.* Harvard University Norton Lectures 1992-1993. Milano, Bompiani, 1994.
- Женет, 1976:** Genette G. *Figure III. Discorso del racconto.* Torino, Einaudi, 1976.
- Изер, 1986:** Iser, W. *La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione d'efficacia della prosa letteraria[1970],.* In: R. Ruschi (a cura di), *Estetica tedesca oggi,* Unicopli, Milano, 1986.
- Изер, 1987:** Iser, W. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica.* Bologna: Il Mulino, 1987.
- Иноченти, 2013:** Innocenti L. *Introduzione.* In: *La forma breve del narrare: novelle, contes, short stories, a cura di Loretta Innocenti, I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Pisa, Pacini editore, 2013, pp. 13-23.*

- Йолес, 2003:** Jolles A. (2003). *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di Silvia Contarini. Premessa di Ezio Raimondi. Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- Козлуджов, 1994:** Козлуджов З. *Повествователят. Подстъпи към интерпретацията му*. Пловдив, Макрос 2000, 1994.
- Контарини, 2014, а:** Silvia Contarini. *Una "forma artistica": Jolles e la teoria della novella*. – In: *Boccaccio e i suoi lettori: una lunga ricezione*, a cura di Anselmi G., Delcorno C, Vaffetti G., Nobili C.S., Il Mulino, Bologna, 2014, pp.109-127.
- Лотман, 1977:** Лотман Ю. М. *Текст и структура аудиторию*. В: Труды по знаковым системам, 9, Ученые записки ТГУ, 1977, вып. 422, Тарту, с. 55-61.
- Маркезе, 1990:** Marchese A. *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*. Milano, Oscar Saggi Mondadori, 1990.
- Мелетинский, 1990:** Мелетинский Е. М. *Историческая поэтика новеллы*. Москва, Наука, 1990.
- Менети, 2011:** Menetti E. *La fucina delle finzioni. Le novelle e le origini del romanzo*. In: *HELIOTROPIA* - n. volume 8-9 (2011-2012) - pp. 17-34. https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/08-09/menetti.pdf (12.03.2023).
- Сегре, 1985:** Segre C. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino, Einaudi, 1985.
- Сегре, 1989:** Segre C. *La novella e i generi letterari*. In: *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988. Roma, Salerno, 1989, pp. 47-57.
- Уелек, Уорън, 1978:** Уэллек Р., Уоррен О. *Теория литературы*, Москва, Прогресс, 1978.
- Успенски, 1992:** Успенски Б. *Поэтика на композицията: Структура на художественя текст и типология на композиционната форма*. В: Борис Успенски. Семиотика на изкуството, съчинения, том I. София, Наука и изкуство, 1992.
- Тодоров, 1975:** Тодоров Ц. *Поэтика*. – В: Структурализм: “за” и “против”, Москва, Прогресс, 1975, с.37-113. (47-48).
- Фонио, 2007:** Fonio, F. *Dalla leggenda alla novella: continuità di moduli e variazioni di genere. Il caso di Boccaccio*. – In: *Cahiers d'études italiennes*, n. 6, 2007, pp.127-181.
- Шкловски, 1929:** Шкловский В. *О теории прозы*. Москва, Федерация, 1929.
- Шкловски, 1988:** Шкловски В. *Художествената проза. Размисли и разбори*. София, Наука и култура, 1988.
- Шмид, 2003:** Шмид В. *Нарратология*. Москва, Языки славянской культуры, 2003.

СБОРНИЦИ С НОВЕЛИ, РАЗГЛЕЖДАНИ В ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД, ПОДРЕДЕНИ В ХРОНОЛОГИЧНО:

XIII век

Новелино, 1906: Le cento novelle antiche, con premessa e commento di Antonio Marenduzzo, ed. Vallardi, Milano, 1906.

Новелино, 2000: 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

novembre 2000

XIV век

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

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

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

Серкамби, 1972: 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

XV век

Псевдо Сермини, 1874: Gentile Sermini. "Le novelle di Gentile Sermini da Siena" ora per la prima volta raccolte e pubblicate nella loro integrità. In Livorno, coi tipi di Francesco Vigo 1874:

https://archive.org/stream/lenovelledigent00sermgoog/lenovelledigent00sermgoog_djvu.txt
(12.03.2023)

https://books.google.bg/books?id=hihPuMzGWokC&printsec=frontcover&source=gbs_View_API&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (12.03.2023)

Мазучо, 1940: Masuccio Salernitano. Il Novellino, a cura di Alfredo Mauro, Laterza, Bari, 1940: http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_3/t56.pdf (12.03.2023)

Дели Ариенти, 1982: Giovanni Sabadino degli Arienti. *Novelle porretane*. Edizione di riferimento: Giovanni Sabadino degli Arienti: *Le porretane*, a cura di Bruno Basile, Salerno, Roma 1981. Edizione elettronica a cura del *Bolero di Ravel*: www.ilbolerodiravel.org, luglio 2002

XVI век

Да Порто, 1831: Luigi Da Porto. „Giulietta e Romeo. Novella storica di Luigi da Porto di Vicenza”, Ed. Fratelli Nistri e cc., Pisa, 1831.

Бандело, 1910, а: Matteo Bandello. *Le novelle*, a cura di Gioachino Brognoligo, volume primo, Ed. Giust.Laterza & figli, Bari, 1910.

Бандело, 1910, /: Matteo Bandello. *Le novelle*, a cura di Gioachino Brognoligo, volume secondo, Ed. Giust.Laterza & figli, Bari, 1910.

Бандело, 1911, а: Matteo Bandello. *Le novelle*, a cura di Gioachino Brognoligo, volume terzo, Ed. Giust.Laterza & figli, Bari, 1910.

Бандело, 1911, б: Matteo Bandello. *Le novelle*, a cura di Gioachino Brognoligo, volume quarto, Ed. Giust.Laterza & figli, Bari, 1910.

Страпарола, 1927, а: Giovan Francesco Straparola. *Le piacevoli notti*, a cura di Giuseppe Rua, v. 1, Ed. Laterza, Bari, 1927.

Страпарола, 1927, б: Giovan Francesco Straparola. *Le piacevoli notti*, a cura di Giuseppe Rua, v. 2. Ed. Laterza, Bari, 1927.

Парабоско, 1912: Girolamo Parabosco. *I Diporti*. In: *Novellieri minori del Cinquecento*. Bari: Gius. Laterza & figli, 1912, 1 – 199.

Грацини, 1815, а: Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca. *Le cene*, volume primo, ed. Giovanni Silvestri, Milano, 1815.

Грацини, 1815, б: Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca. *Le cene*, volume secondo, ed. Giovanni Silvestri, Milano, 1815.

Грацини, 1815, в: Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca. *Le cene*, volume terzo, ed. Giovanni Silvestri, Milano, 1815.

Ерицо, 1912: Sebastiano Erizzo. *Le sei giornate*. In: *Novellieri minori del Cinquecento*. Bari: Gius. Laterza & figli, 1912, 201-424.

Джиралди, 1853, а: Giovan Battista Giralди. Raccolta di novellieri italiani. Gli Ecatommiti ovvero Cento novelle di Gio. Battista Giralди Cinzio, nobile ferrarese, volume primo, Cugini Roma e comp. Editori, Torino, 1853.

Джиралди, 1853, б: Giovan Battista Giralди. Raccolta di novellieri italiani. Gli Ecatommiti ovvero Cento novelle di Gio. Battista Giralди Cinzio, nobile ferrarese, volume secondo, Cugini Roma e comp. Editori, Torino, 1853.

Джиралди, 1854: Giovan Battista Giralди. Raccolta di novellieri italiani. Gli Ecatommiti ovvero Cento novelle di Gio. Battista Giralди Cinzio, nobile ferrarese, volume secondo, Cugini Roma e comp. Editori, Torino, 1854.

XVII век

Базиле, 1925/а: Basile G. Lo cunto de li cunti (Il Pentamerone). Testo conforme alla prima stampa, con introduzione e note di Benedetto Croce, volume 1, Napoli, 1925.

Базиле, 1925/б: Basile G. Il Pentamerone, ossia La fiaba delle fiabe, tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da Benedetto Croce, volume 2, Gius. Laterza & figli, Bari, 1925.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДОКТОРСКАТА ДИСЕРТАЦИЯ

1. Петя Петкова-Сталева. Разказвам аз писателят: Франко Сакети и неговите „Триста новели“. В: Език, литература, култура. Юбилеен сборник – 10 години Департамент „Приложна лингвистика“, НБУ, София, 2004, с. 83-87.
2. Петя Петкова-Сталева. Диалогичност на повествованието: новелите на Матео Бандело. В: Език, литература, култура. Сборник –Департамент „Чужди езици и литератури“, том 6, НБУ, София, 2005, с. 123-133.
3. Петя Петкова-Сталева. Повествователни пластове в „Декамерон“ на Джовани Бокачо, В: Чуждоезиково обучение, бр. 4, 2007, с-69-79.
4. Петя Петкова-Сталева. Сборникът с новели в италианската литература: опозицията устна/писмена реч като движещ фактор на повествование, Годишник на департамент „Чужди езици и литератури“, том 7, 2009 (електронно издание, ISSN 1313-7875).
5. Петя Петкова-Сталева. „Новелино“: в зората на италианската новела“, Годишник на департамент „Чужди езици и литератури“, том 8, 2010 (електронно издание, ISSN 1313-7875).
6. Петя Петкова-Сталева. „Новелино“ на Мазучо Салернитано: по следите на Бокачо и встрани от тях“, Юбилеен сборник «Езикът: наука и практика» в чест на проф.Мария Грозева д.н., НБУ, 2014, стр. 473-487.
7. Петя Петкова-Сталева. Преливане на новелата в приказка в „Приятните нощи" на Джован Франческо Страпарола, Юбилеен сборник „В началото бе словото...“ в чест на проф.Мария Китова д.н., издателство НБУ, 2015, стр.457-471.
8. Петя Петкова-Сталева. Край извора на «Поретанските новели» на Джовани Сабадино Дели Ариенти, Годишник на департамент Романистика и германистика, том 1, юбилейно издание в чест на доц. д-р Ани Леви, издателство НБУ, 2016, стр. 373-386.