

ОТ ПРИКАЗКАТА КЪМ НОВЕЛАТА И ОБРАТНО, ИЛИ РАЖДАНЕ НА ИТАЛИАНСКАТА ЛИТЕРАТУРНА ПРИКАЗКА С „ПРИКАЗКА НА ПРИКАЗКИТЕ“ НА ДЖАМБАТИСТА БАЗИЛЕ

Петя Петкова-Сталева
Нов български университет

Резюме. Статията разглежда първия сборник с литературни приказки на европейската сцена като продължение на новелистичната традиция да генерира повествователна ситуация, в която да се разкажат истории. Първите приказки се появяват именно в сборник с новели, но истинското утвърждаване на приказката като литературен жанр става, когато и обрамчващият разказ е приказка. Преминаването от новелата към приказка е продиктувано от променения литературен вкус и някои общи жанрови признаци.

Keywords: literary fairy tale; novella; genre; motif

Първите литературни приказки се появяват в Италия във втората половина на XVI век, а след това в началото на XVII век, доста преди на европейската литературна сцена да се появят имена като Шарл Перо, Ханс Кристиан Андерсен, а по-късно братята Грим и други след тях. От самото начало е редно да направим едно терминологично уточнение, свързано с приказката: в случая говорим за текстове, създадени – или пресъздадени – с точно определени художествени цели, а не за събрани и записани устни текстове от фолклорист. На един начален етап от раждането на даден нов жанр е много трудно да бъде дефиниран и разграничен от останалите съпътстващи го текстове. В началото на XX век Бенедето Кроче определя като приказки „онези традиционни разкази, в които участват свръхчовешки и извънчовешки същества от народната митология: феи, чудовища, говорещи животни, растения и минерали с невероятни качества и така нататък“ (Кроче, 1911: 51). Но ако приемем това определение, ще установим с лекота, че изброените от него характерни признаци можем лесно да открием в рицарските поеми на Матео Мария Бойардо и Лудовико Ариосто, които изобилстват от чудотворни извори, вълшебни замъци, чудовища, предмети с вълшебни свойства и т.н., а в немалко новели присъстват магически актове, които излизат извън рамките на правдоподоб-

ното, върху което стъпва италианската ренесансова новела. Интересен факт е, че Андре Йолес при разглеждането на приказката (срв. Jolles, 2003: 413 – 434), която причислява наред с легендата, мита, сагата, гатанките и други към проситите форми, непрекъснато прави паралели с новелата, която определя като художествена форма. А този факт съвсем не е случаен, защото първите литературни приказки се появяват именно в сборници с новели. Следователно, като говорим за първите литературни приказки, не можем да игнорираме новелата като жанр, чието оформяне може да се разгледа като превъзможване на предшестващите я къси прозаични форми. Така в пролога на „Декамерон“ Джовани Бокачо пише, че възнамерява да разкаже „сто новели, или приказки или притчи или истории – както и да ги наречем“ (Воссассио, 1975: 8), като дава предпочитанието си на термина „новела“, който с него се утвърждава в италианската литература като вид повествователна форма. Всъщност изредените къси форми предлагат сюжетни мотиви за новелите, а една от тях, наред с притчите, историите, анекдотите, е именно приказката! Като анализира пътя на формиране на новелата в книгата си „Историческа поетика на новелата“, Мелетинский на първо място разглежда трансформирането на вълшебната приказка в приказка от новелистичен тип. Ако за структурата на класическата вълшебна приказка е характерно, че в основното изпитание вълшебният помощник заменя героя, а героят се сдобива с вълшебен помощник в процеса на предварителното изпитание (срв. Meletinskiy, 1988: 10), то при новелата „вълшебните сили отстъпват място на ума и съдбата, изпитанията стават превратностите на съдбата или проверката на моралните качества, демоническите противници се превръщат в горски разбойници“ (Meletinskiy, 1990: 18), като не пропуска да спомене и другите форми, които се вливат в новелата, като притчите, които престават да носят характерния си белег „примерност“ и дидактизъм, и анекдотите, вписани в правдоподобна ситуация, се превръщат в разкази, и т.н. (срв. Meletinskiy, 1990: 75).

Какво е предложила приказката на новелата, за да може след време да се поеме по обратния път?

На първо място, е външният облик, тоест прозаичната форма, като характерен признак, който дава по-голяма свобода за възпроизвеждане в сравнение със стихотворната форма (срв. Shaykin, 1973: 48), а тази свобода ще осигури дългия живот на новелата с преразказването на едни същи истории във времето, с черпенето на сюжетни мотиви без каквито и да е скрупули относно авторските права.

Друг важен признак, който сродява приказка и новела, идва от избора къде да се вдигне завесата, за да се разкрие художествената действителност. И в двата случая акцентът е върху частния живот, който средновековните жанрове в много голяма степен игнорират. Независимо от социалния статус на героите – и в приказките, и в новелите – във фокус е личната съдба на героите, които преследват своето щастие и благополучие. Този факт е значим сам по себе

си, независимо от разликата в изобразяването на героите в двата жанра: ако в приказките откриваме обобщени образи на определени категории от обществото с предполагаемите колизии в чисто житейски и битов план, в новелите „нахлуват“ типажии от цялата социална йерархия, обаче всеки със своя конкретна история, достойна да се разкаже. В същото време се наблюдава едно „изравняване“ на новелистичните герои: дори когато те се явяват „исторически“ личности, действат, говорят като „съвременници“, тоест превръщат се и те в част от художествения свят, в който са потопени.

Признак, който ярко отличава новелата от предшестващите жанрове, е случайността, тоест непредвидимостта на събитието, което преобръща съдбата на героите (срв. Shaykin, 1973: 49). През периода, предшестваш появата на новелата, характеризиращ се със строга йерархия и регламентация, случайността няма място в литературата: всичко е зададено и предначертано, а всеки пореден случай, да разбираме разказ, е само и единствено потвърждение на истината. Може би единствено приказката излиза извън установените рамки с презумпцията за измислица. Случайността на събитието носи усещането за нестабилност, променливост на битието, а новелата – с търсенето си на новото, невероятното, но достоверно, е отговаряла много добре на променящата се действителност от ранния си период.

В основата и на двете – приказка и новела, стои разказването, което е пряко свързано с устната реч. Всъщност раждането на новелата съвпада с едно семантично изместване: „терминът, който е означавал устно и нелитературно произведение, започва да обозначава литературно и естествено писмено повествование“ (Segre, 1988: 55). Опозицията устно повествование/писмено повествование в сборниците с новели се актуализира чрез пресъздаването на повествователната ситуация, която поражда самият акт на разказване. Чрез вписването на новелите в обрамчващ разказ, който генерира разказването, се преодолява и фрагментарността на новелите, като ги издига до нивото на голямата литература. А в средата на XVI век новелата е утвърден жанр с тривековна история, като „Декамерон“ на Джовани Бокачо е всепризнат модел, който никой автор на новели не си позволява да подмине, независимо дали го следва, или се дистанцира от него. В това отношение не правят изключение и сборниците, в които се появяват първите литературни приказки и с които и те стъпват официално на литературната сцена.

Първи приказки се появяват между новелите в сборника в два тома „Приятните нощи“ на Джовани Франческо Страпарола, публикувани в средата на века във Венеция. Произведението следва големия модел, като новелите са вместени в повествователна рамка, която пресъздава светския разговор между благородни дами и господа по време на карнавала на остров Мурано до Венеция, като ред подробности правят разказа да изглежда правдоподобен:

включени са реално съществуващи лица сред присъстващите, реални събития, за които има исторически данни (срв. Petkova-Staleva, 2015: 459 – 460). С други думи, целенасочено е търсена правдоподобност на повествователната ситуация, която да генерира акта на разказването и преразказването, което априори зачерква темата за оригиналност на историите и следователно на тяхното авторство. Самият автор определя произведението си като „книга с приказки и гатанки“, макар че по-голямата част от разказаните истории са типични новели, при които разказът търси опорни точки, които да го правят правдоподобен: уточнява се къде се развива действието (основно в Италия, в добре познати градове и места както за разказващите, така и за слушателите), кога и кои са действащите лица, които обичайно имат имена и собствена история. Сюжетите следват типичните за новелистиката обрати на съдбата, любов, изневери и ревност с различен край, остроумни реплики, които променят хода на събитията, шеги, които героите правят един на друг и т.н. Но наред с тях са включени новели с елементи от вълшебните приказки и няколко истински приказки. Можем да кажем, че се наблюдава обратният процес от времето на раждане на новелата: в тези разкази героят започва да разчита на предмети или животни с вълшебни свойства, които му помагат или го спасяват, или самият герой придобива вълшебни способности, а крайната цел е сватба с царската дъщеря. Трябва да отбележим, че повечето разкази започват, а и свършват като истински новели, а елементите, заимствани от вълшебните приказки, се вплитат в действието, типично за новелата. Освен това повечето герои са дейни, каквито обикновено са в новелите, а вълшебствата било ускоряват действието, било осигуряват обрат на действието, който излиза извън рамките на правдоподобното, но осигурява щастлив край на историята.

Относно жанровата определеност все още е трудно да се говори за такава, тъй като самите разказващи в сборника, следователно авторът, определят разказаното ту като новели, ту като приказки, ту просто като истории. От това може да се направи извод, че самият Страпарола е използвал различните термини почти като синоними, а може би е влагал в термина „приказка“ едно различно и по-разширено значение от днешното на тази дума. Вероятно „терминът „новела“ му е бил ограничаващ с оглед въведените приказки и приказни мотиви“ (Petkova-Staleva, 2015: 471). Въпреки тази терминологична „бъркотия“ произведението на Страпарола е поредно звено в развитието на новелата, като очертава един променящ се вкус по отношение на разказа, при който в типичните за нея сюжети се вплитат приказни елементи и мотиви.

Приблизително 80 години по-късно, този път в Неапол, вижда бял свят едно друго произведение – „Приказка на приказките, или забавление за малките“ на Джамбатиста Базиле, което можем вече да определим като първия сборник с литературни приказки не само в италианската, но и в европейската литература. Авторът (1575 – 1632 г.) е утвърден придворен бароков поет,

вписващ се напълно в господстващата реторика на времето си, придобил слава с произведенията си – поеми, мадригали и други, които регулярно публикува на утвърдилото се вече за литературен език тосканско наречие, тоест на италиански, или както ред изследователи го дефинират – просто като „език“ в противовес на многото говорими наречия. Голяма част от живота си прекарва в Неапол – родния му град според повечето изследователи, и околностите, като изключим един период, през който е на остров Крит в редиците на венецианската войска, а по-късно, благодарение на сестра си Адриана – известна певица, е въведен в двора на Гондзага в Мантуа, без да се задържа прекалено дълго там. Завърнал се в Неапол (1615 г.), първоначално е на служба при принц Марино Карачоло, а от 1619 г. е управител на Авелино. По-късно преминава на служба при вицекраля Антонио Алварес ди Толедо, а от 1626 г. е управител на Аверса. Както повечето писатели от този период, осъществява дейности като секретар и управител – тоест типичният случай на придворен литератор. Членува в ред академии първоначално във Венеция, а по-късно и в Неапол, където е сред учредителите им. Успоредно поддържа активна кореспонденция с Джулио Чезаре Кортезе, пишец на неаполитански диалект, а приятелските отношения с него явно са захранвали една друга страна на Базиле – неговото творчество на диалект, произведения, които са публикувани благодарение на сестра му Адриана след смъртта му: еклогите „Неаполитанските музи“ и сборникът „Приказка на приказките“ в периода 1634 – 1636 година (срв. Asor-Rosa, 1970).

Привидно с „Приказка на приказките“ Базиле продължава вече вековната традиция на италианската новела, вписвана в сборници с повествователна рамка, която да генерира разказа. Неслучайно произведението се сдобива и с друго заглавие – „Пентамерон“, което пряко кореспондира с „Декамерон“, като се появява още при първото издание в посвещението на издателя към първия ден (Croce, 1925: LXXXVI), а през 1674 година се появява и на заглавната страница на петото издание (Croce, 1925: CXXIX). Това второ заглавие се налага във времето, макар да няма сведения да идва от самия Базиле. Всъщност оригиналното заглавие на неаполитански „Lo cunto de li cunti, o vero trattenemiento de peccerille de Gian Alessio Abbattuti“ в превод на италиански се появява като „Приказка на приказките“, но и като „Разказ на разказите“, което само по себе си е красноречиво: думата „cunto/conto“ в стария италиански означава „разказ“, а отделните разкази в сборника Базиле не обозначават с „приказка“, а просто като „забавление“. От тази гледна точка, творбата отново се вписва в новелистичната традиция: разказването на всякакви истории е добре утвърдено забавление, което носи наслада и за слушатели, и за разказвачи.

Сборникът е структуриран на принципа разказ в разказа: така в продължение на пет дни от десет вещи в разказването жени се разказват петдесет приказки, като всяка се предшества от заглавие и кратка рубрика, която очер-

тава основното действие. Наличието на заглавия на приказките е нещо съвсем ново в италианската литература. Всъщност новелите в сборниците имат единствено номерация, като изключение прави само дългата новела на Луиджи да Порто, разказваща историята на Ромео и Жулиета (срв. Petkova-Staleva, 2012: 72). Всеки ден започва с въведение, а Въведението към първия ден се явява главният разказ, който генерира и разказването на останалите 49 приказки. Това се явява принципно 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 генерира повествователната ситуация, се явява една от разказаните приказки: с нея започва и свършва книгата, като тя преминава през нея като червена нишка. Това е първата новост на творбата: обрамчващият разказ също е приказка, без никакъв опит да се създава правдоподобност на повествованието, а той играе ролята и на въведение. Разказването продължава пет дни, като всеки ден се изреждат в един и същи ред разказващите жени, а единствено последния, пети ден, вместо да се разкаже десетата приказка, се довършва въвеждащата, като с нея свършва книгата. Всеки ден, преди да започне разказването, всички се събират в двореца, следват игри и закачки и след като е преминал обедът, започва най-интересната част – разказването. В края на първите четири дни от прислугата се изпълнява по една диалогизирана еклога, с която се закрива забавлението. Самите приказки също имат еднаква структура: започват с пословица с коментар и завършват с поговорка, които имат функцията да дадат поука от разказаната история. Самото въведение също започва с пословица, която гласи „Който търси каквото не трябва, намира каквото не иска“ (Basile, 1925/a: 6), а разказвачът сякаш се е скрил зад завесата, като липсва типичното за сборниците с новели посвещение или обръщение към потенциалните читатели. Само на две места в цялата творба разказвачът се появява открито и говори в първо лице. Началото на девета приказка, четвърти ден, започва така: „Ако имах сто гърла, гърди от бронз и хиляда езика от стомана, не бих могъл да изразя колко се хареса разказът на Паола...“ (Basile, 1925/b: 222). Второто появяване на разказвача е в края на сборника, който завършва в първо лице: „...аз си отивам, лека-полека, с лъжичка мед“ (Basile, 1925/b: 349), като се създава усещането за скритото му присъствие и задоволството от крайния резултат.

Приказките имат аналогично развитие на разказа: има конфликтна ситуация, която води до отдалечаване и пътуване до дестинация, като къщата на чудовището или друго, следват изпитания, завръщане и промяна в статуса, като не прави изключение и обрамчващата история. А мотивите, които я изграждат, поетапно срещаме в разказаните приказки вътре в нея, което сякаш подготвя финала. Приемаме за мотив най-малката повествователна единица на фолклорния сюжет, който при преминаването в художествената литература

се превръща в устойчив формално-съдържателен компонент на литературния текст. Ще използваме термина „сюжетен мотив“ (Wesselovskiy, 1913: 11), за да обозначим съвкупността от образ и присъщите му действия, които го характеризират. В същото време, за анализа ще използваме терминологията, въведена от Владимир Пропп, който очертава като постоянни, устойчиви елементи на вълшебната приказка функциите, които изпълняват действащите лица за приказното действие (срв. Пропп, 1995: 33). Следователно функциите образуват основните съставни части на приказката, като числото им е ограничено, а последователността винаги еднаква (срв. Пропп, 1995: 33 – 34). Все пак Пропп прави едно важно уточнение, че „посочената закономерност се отнася само до фолклора“ и че не се явява „особеност на жанра на приказката като такъв“, следователно „изкуствено създадените приказки не са подчинени“ на тази закономерност (Пропп, 1995: 34). При творбата, която разглеждаме, имаме художествено преработване на фолклорния материал, като в ред случаи се наблюдава контаминиране със структурата на новелата. Някои от приказките започват като новели и на даден етап от действието се появяват вълшебните елементи или действия, примерно като в „Двамата синове на търговеца“ (I, 7), започваща като новела; „Красавицата с отрязаните ръце“ (III, 2), в която магическото чудо идва в края на разказа; „Бялото лице“ (III, 3), където героите са принцове и принцеси като в приказка, като отсъстват каквито и да е вълшебства, а действието се базира върху превратностите на съдбата; „Корвето“ (III, 7), където се появяват чудовище и говорещ кон, без обаче да сътворяват нищо вълшебно, а главният герой действа като в типична новела; „Седемте надежди“ (IV, 4), която започва като новела, но в даден момент идва на помощ една фея. Цели седем разказа са изцяло новели, с типичните за тях обрати на съдбата, преобличания и т.н., като на практика във всеки от дните, в които се разказва, има поне една новела: „Вардиело“ (I, 4), „Другарят“ (II, 10), „Сапия Ликарда“ (III, 4), „Белуча“ (III, 6), „Двамата братя“ (IV, 2), „Наказаното високомерие“ (IV, 10), „Сапия“ (V, 6), като доста изследователи, като цитират Кроче, пропускат разказа „Сапия Ликарда“ (III, 4), в който няма нищо вълшебно, а двигател на действието са умът и съобразителността на най-малката дъщеря.

Сливането на елементи от приказката и новелата можем да проследим още при първото „забавление“, което започва така: „Разказва се, имало едно време в селището Мариляно една порядъчна жена на име Мазела...“ (Basile, 1925/a: 22). На първо място, историята се преразказва, типично за новелите, а в течение на дните разказващите периодически ще уточняват от кого са чули дадена история: „аз ще ви дам днес един пример, който имаше навик да ми разказва моята баба Симонела“ (Basile, 1925/a: 113). Следва типичната за приказките формула „Имало едно време“, което потапя разказа в неопределеното време на приказката, след което имаме посочване на реално съществуващо селище, тоест пространството е съвсем точно определено.

Всъщност действието в приказките се развива основно в Неапол и околностите („Имало едно време в моя град Неапол един стар бедняк...“ (II, 4) или „...имаше едно време, на осем мили разстояние от Неапол, посока Астрони, една гора от смокини и тополи...“ (Basile, 1925/a: 233), а пътуванията също са до добре познати дестинации като остров Сардиния – „...тъй като господарят трябвало да отиде в Сардиния поради необходими държавни дела...“ (Basilee, 1925/a: 80), или Венеция („Гарванът“: IV,9), а в „Трите животни царе“ (IV,3) главният герой обикаля цяла Европа: „Титоне не остави дупка в Италия, нито скривалище във Франция, нито част от Испания, където да не е търсил; и минал през Англия, прекосил Фландрия и посетил Полша и общо взето, извървял от Изток до Запад...“ (Basile, 1925/b: 157). Наред с тази доста точна топонимика за книга с приказки царствата имат много показателни имена, като Валепелоза (Косматата долина), Кампоротондо (Кръглото поле), Рокафорте (Здравата крепост), Вердепрато (Зелена поляна), Рокаспра (Стръмната скала), Вердеколе (Зеленият хълм), Белпаезе (Хубавата страна, както самите италианци и днес наричат родината си), Солколунго (Дългата бразда), Тераверде (Зелената земя) и т.н., които изглеждат измислени, от една страна, но в същото време кореспондират с разпокъсаността на Италия на малки държави, където почти всяко селище се е възприемало като отделна страна. Но художественото пространство включва и тъмни непроходими гори, острови с чудовища, тайнствени пещери, замъци под дървото – все места, от които се очакват изненади, чудеса и вълшебства.

Произведението започва с представяне на началната ситуация: принцесата Дзодза е потънала в непрестанна тъга и изобщо не се смее. Царят на Валепелоза – нейният баща, прави отчаяни опити да я развесели, като нарежда да построят срещу прозореца ѝ чешма, от която тече олио, с надеждата, че възможните там инциденти ще я накарат да се смее. Развитието на ситуацията не закъснява: един ден, докато една старица си налива олио от чешмата, един от пажовете хвърля камък и счупва стомната ѝ. Дватама си разменят хапливи реплики, след което старицата прави неприличен жест, като си вдига полите и си показва корема. При вида на тази сцена принцесата избухва в неудържим смях. Същият мотив за тъжната принцеса срещаме в приказката „Бръмбарът, мишката и щурецът“ (III, 5), в която „глупакът“ успява да разсмее тъжната царска дъщеря благодарение на магическите си помощници.

Смехът може да даде различен тласък на действието: смехът на Дзодза ядосва старицата и тя я проклина: принцесата ще може да се ожени единствено за Тадео – омагьосания принц на Кампоротондо, който спи непробуден сън, след като в рамките на три дни напълни със сълзи една стомна. В другата приказка със същия мотив смехът би трябвало автоматично да доведе до промяна на статута на този, който го е предизвикал, а всъщност води до цял ред изпитания за него, докато се стигне до положителния финал.

Проклятието, като мотив, също е застъпено в цяла серия приказки, в които героите изтърпяват някакво проклятие или се налага да осъществяват някакви действия вследствие на произнесено им проклятие: силата на словото, което е на пиедестал в италианската новелистика, е широко застъпено и тук. Думите могат да имат магическа сила, могат да са и проклятие, и молитва, стигаща до небесата, могат да разкриват истината.

Следва заминаване, тоест отдалечаване от дома, като този мотив преминава през целия сборник: примерно всички глупави синове са изпратени от бащите си със заръка за нещо, принцове и принцеси тръгват на път в търсене на нещо и някого или за да се спасят от нещо.

По пътя Дзодза получава магически дарове от три добри феи – орех, кестен и лешник. Почти няма приказка, в която да липсват дарителят и съответните вълшебни предмети, животни или думи, които в дадения момент играят ролята на помощници.

След седем години успява да намери своя спящ принц. Всички знаем приказката за спящата красавица, която не липсва и в този първи сборник: „Слънце, Луна и Талия“ (V, 5) разказва една много сходна история. В обрамчващия разказ обаче ролите са обърнати: принцесата трябва да събуди спящия принц. Започва почти ритуалното пълнене на стомната, тоест изпитанието, при което обаче липсват помощници, както в повечето приказки: изтощена, на третия ден, принцесата заспива и на ход е вредителят: черната прислужница Лучия, която следи всяко нейно действие, допълва стомната и се жени за събудилия се Тадео. Мотивът за подмяната на булката периодически също се среща в творбата: в приказката „Котката Пепеляшка“ (I, 6) мащехата се опитва да подмени Пепеляшка с дъщерите си; в „Трите феи“ (III, 10) отново имаме сходен мотив, като мащехата иска и да убие заварената си дъщеря, а в последната приказка „Трите кедрови ядки“ (V, 9) вредителят отново е черна слугиня, която се опитва да убие прекрасната фея, превърнала се в гълъб, и заема мястото ѝ.

Но как се стига да разказването на всички тези приказки? Отчаяната Дзодза решава да се настани да живее срещу двореца в очакване на момента, когато ще може да си отмъсти. Следват сцени на ревност от страна на Лучия, която очаква дете. Тогава Дзодза си спомня за даровете на добрите феи, като поет-апно ги отваря: от ореха излиза пееща кукла, от кестена – квачка с дванадесет златни пиленца, и накрая от лешника – кукла, която преди златни нишки. Всеки от даровете предизвиква у Лучия неустойимото желание да ги притежава, като заплашва съпруга си Тадео да навреди на очакваното дете. Бременността, като мотив, има няколко различни проявления: от една страна, това състояние провокира неудържимо желание за нещо, също като в „Петросинела“ (II, 1), в която бременната си къса магданоз от градината на вещицата, което предизвиква гнева ѝ и съответните последици. От друга страна, бременността, като символ на продължаването на рода, е желана в много от приказките,

като сдобиването с поколение често е свързано с условия и изпитания. И в обрамчващия разказ именно желанието да се сдобие с наследник, кара принц Тадео да изпълнява прищевките на бременната Лучия.

Следователно тя се сдобива и с куклата, която провокира у нея огромно желание да слуша приказки. Така принцът свиква всички най-добри разказвачи и избира десет старици, които са най-разговорливите и вещи в разказването. Самото изреждане на имената им, всяка със своя прякор – Дзедза Куцата, Чека Кривата, Менека Гушавата, Тола Големия нос, Попа Гърбавата, Антонела Лигата, Чула Муцуната, Паола Червенооката, Чометела Краставата и Йакова Разрухата (Basile, 1925/a: 17) – създава усещането за обърната наопаки реалност: във всички сборници с новели, като се тръгне още от „Декамерон“, разказващите дами са млади и прелестни, включително и в „Приятните нощи“ на Страпарола разказват основно десетте млади придворни дами, които са идеал за красота, изящество, порядъчност и т.н. А тук разказването в царския дворец е поверено на десет грозни старици, сякаш за да опровергават думите на една от разказващите девойки в „Декамерон“: „Когато остареем, не искат да ни виждат нито съпругът, нито другите, дори ни изгонват в кухнята да си разказваме приказки с котката и да броим тенджерите и купите“ (Воссасцио, 1975: 168) (V, 10). Следователно принцът заръчва на стариците „да разказват всеки ден всяка по една приказка от онези, които бабите обикновено разказват за забавление на децата“ (Basile, 1925/a: 19)

Започва разказването и в продължение на пет дни всяка разказва по една история, а последния, пети ден, тъй като една от стариците се разболява, Тадео поканва Дзодза да заеме мястото ѝ, а тя разказва своята история. За първи път, след толкова разказване, се говори за истинска, а не измислена история, като дори при седемте разказа, които са типични новели като структура и действие, без вълшебни елементи, разказващите старици не ги представят за истински. Преди да започне своя разказ, Дзодза заявява, че „тъй като нямам навик да нижа измислици и да реда приказки, принудена съм, по природа и заради обстоятелствата, да разкажа верни факти“ (Basile, 1925/b: 338). Всъщност разказ, като останалите 49, няма, защото по същество обрамчващата приказка е разказана във Въведението, преминала през цялата творба във въведенията към отделните дни, с разказаните приказки с реакцията на слушателите и техните коментари, а освен Дзодза и отчасти Лучия останалите не знаят, че са част от тази приказка. Представянето на историята на Дзодза като истинска има една точно определена цел – разобличаване на вредителя и възстановяване на нарушения ред. За пореден път словото е на пиедестал, защото има силата да разкрива истината, за която поетапно подготвят останалите приказки.

Измамата на Лучия е разкрита и идва ред на наказанието: в ред приказки злосторникът, всъщност основно злосторницата, сама си изрича наказанието, както се случва в 49-ата приказка „Трите кедрови ядки“, която

предвещава финала. Но тук, в края, нещата стават много лаконични, като Тадео сам изрича наказанието и се жени за истинската принцеса, като кани и родителите ѝ.

Разказването трае пет дни и това е единственото реално време в текста, което съвпада с денонощния ритъм. Останалото художествено време е несъизмеримо с реалното време както в обрамчващата приказка, така и в останалите: нещата се случват или променят на мига или траят неопределено време. Времевието обозначения като три дни, седем години са по-скоро ритуални, отколкото реални.

Самата творба пресъздава в приказна форма и царския двор: самото разказване е по повеля на принца в двора в следобедните часове. Самият Базиле е бил придворен и това общество му е било добре познато. В приказката Корвето (III, 7) описанието на нравите на двора очертават една съвсем не приятна картина: „Ако някой ме попита къде наистина може да се открие лицемерие и измама, аз не бих могъл да посоча друго място освен двора, където непрекъснато се играе на маски и клюките съперничат на Трастуло, злословието – с Грациано, предателството – с Дзани, а мошеничеството – с Поличинела; където едновременно те ужилват и ти се подмазват, разрушава се и се замазва. За всичко това ще ви покажа един разрез с разказа, който след малко ще чуете“ (Basile, 1925/a: 73), а главният герой трябва „непрекъснато да е с наострени уши и отворени очи, за да не изпусне нишката, тъй като знае, че късметът на придворните е от стъкло“ (Basile, 1925/a: 75). Всъщност в приказките завистта, коварството и злобата се явяват основни причини за вредителството, а следователно движещи сили на действието, на които героите да противодействат. Сравнението в цитата с маските от Комедия дел арте ясно ситуира творбата в точно определен исторически период, в който част от маските вече са се оформили с характерните си черти и репертоар. Привидното безвремие на приказката периодически се нулира с литературни цитати, със споменаване на поети и писатели от предшестващи епохи, с откритото противопоставяне на тосканския, тоест утвърдения вече литературен език на Полуострова.

Разказването, като вид забавно занимание, съвсем не е било чуждо и на малките неаполитански дворове, придружено с танци, песни, игри, кратки театрални сцени (Rak, 1994: 311). Всъщност не е изключено и текстът на сборника в ръкописния му вариант да е бил използван именно като един вид наръчник за следобедни забавления. Когато обявява началото на разказването, принц Тадео е красноречив: „Няма по-апетитно нещо на света, уважаеми мои дами, от това да се слуша за чуждите неща, неслучайно онзи голям Философ най-голямото щастие вложи в слушането на приятни разкази; понеже, като нададеш ухо за интересни неща, се изпаряват тревогите, прогонват се досадните мисли и се удължава животът. Заради това желание виждаш занаятчиите да оставят работилни-

ците, търговците – сделките си, съдиите – делата си, продавачите – магазините си, и да отиват с отворена уста из бръснарниците и сборищата на дърдорковци да слушат измислени новели, неверни известия и новините на глас“ (Basile, 1925/a: 18). Този дългичък цитат допълнително потвърждава до каква степен е вкоренена любовта към хубавия разказ в обществото, за което е била предназначена книгата. Изборът обаче да се разказват основно приказки, а не новели, като в предшестващите периоди, свидетелства за един променен литературен вкус, наложен и от коренно различната ситуация – политическа, социална, културна, която се наблюдава в Италия в края на XVI и началото на XVII век, когато живее и твори Базиле. Очертават се две страни на творчеството му: с първото, на тосканското наречие, тоест на езика, се е вписвал в нормите на времето, в което е живеел; а с второто, на родния си диалект, е давал воля на въображението си, като дори го подписва не с истинското си име, а с псевдоним. Следователно приказката, априори като измислица извън реалното пространство и време, му е давала много повече свобода, отколкото новелата, която в голяма степен акцентира върху достоверността на разказа. Така се очертава тенденцията за жанрово заместване, която ще продължи и в следващите периоди: все по-малко ще са новелите, а писателите ще се насочват към нови жанрове, по-добре отговарящи на променените условия и вкус.

Базиле обаче не разказва просто приказки, а създава творба със стройна структура, подчинена на замисъл, който поетапно се реализира с всяка следваща приказка, като всяка една е част от общата мозайка. С творбата му приказката излиза официално на литературната сцена, а Базиле успява да я издигне от проста форма, каквато я определя Йолес (Jolles, 2003: 413), в ранг на литературно произведение. „Приказка на приказките“, като стъпка напред в развитието на литературния процес, е сравнима с „Декамерон“, който придава достойнство на новелата, макар и да няма същото влияние, за което роля определено е изиграл и езикът, на който е написано произведението.

NOTES/БЕЛЕЖКИ

Преводът на цитатите от италиански и от руски е на авторката на статията.

REFERENCES/ЛИТЕРАТУРА

- Asor-Rosa, A. (1970). Giambattista Basile. In: *Dizionario Biografico degli italiani – Volume 7*. [http://www.treccani.it/enciclopedia/giambattista-basile_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giambattista-basile_(Dizionario-Biografico)/)
- Basile, G. (1925/a). *Lo cunto de li cunti (Il Pentamerone)*. Testo conforme alla prima stampa, con introduzione e note di Benedetto Croce. Volume 1. Napoli.

- Basile, G. (1925/b). *Il Pentamerone, ossia La fiaba delle fiabe, tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da Benedetto Croce, volume 2*, Gius. Bari: Laterza & figli.
- Boccaccio, G. (1975). Decameron. In: *Opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Cesare Segre. Milano: Ed. Mursia.
- Croce, B. (1911). *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari: Ed. Laterza (pp. 3 – 103)
- Jolles A. (2003). *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897 – 1932)*, a cura di Silvia Contarini. Premessa di Ezio Raimondi. Milano: Ed. Bruno Mondadori.
- Meletinskiy, E.M. (1990). *Istoricheskaya poetika novelly*. Moskva: Nauka [Мелетинский, Е.М. (1990). *Историческая поэтика новеллы*. Москва: Изд. „Наука“].
- Meletinskiy, E.M. (1988). O strukture malyh povestvovatelynih janrah. In: *Etnolingvistika teksta. Semiotika malyh form folyklora. Tezissi i predvariteynie materialy k simpoziumu*. Moskva: Institut slavianovedeniya i balkanistiki An SSSR, 10 – 13 [Мелетинский, Е.М. (1988). О структуре малых повествовательных жанров. В: *Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму*, Москва: Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 10 – 13].
- Petkova-Staleva, P. (2012). Romeo i Julieta predi goliamata stsena. In: *Godishnik na departament Chujdi ezisti i literaturi za 2011 – 2012*, 59 – 115 [Петкова-Сталева, П. (2012). Ромео и Жулиета преди голямата сцена. В: *Годишник на департамент „Чужди езици и литература“ за 2011 – 2012 г.* 59 – 115. <http://ebox.nbu.bg/for12/>].
- Petkova-Staleva, P. (2015). Prelivaneto na novelata v prikazka v “Priyatnitenosti” na Giovan Francesco Straparola. In: *Yubileen sbornik “V nachaloto be slovoto” v chest na prof. Maria Kitova*. Sofia: NBU, 457 – 471 [Петкова-Сталева, П. (2015). Преливането на новелата в приказка в „Приятните нощи“ на Джовани Франческо Страпарола. – В: *Юбилеен сборник „В началото бе словото“, в чест на проф. Мария Китова, д.н.* София: НБУ, 457 – 471].
- Prop, V. (1995). *Morfologiya na prikazkata*. Sofia: Hristo Botev [Проп, В. (1995). *Морфология на приказката*. София: Христо Ботев].
- Rak, M. (1994). *Napoli gentile. La letteratura in “lingua napoletana” nella cultura barocca (1596 – 1632)*. Bologna: Il Mulino.
- Segre, C. (1989). La novella e i generi letterari. – In: *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19 – 24 settembre 1988*. Roma: Salerno editrice, 47 – 57.

- Shaykin, A.A. (1973). Skazkai novella (K postanovke voprosa). In: *Izv. AN Kaz SSR, Alma-Aata, 1973 (6)*, 47 – 55 [Шайкин, А.А. (1973). Сказка и новелла (К постановке вопроса). – В: *Изв. АН Каз ССР, Алма-Ата (6)*, 47 – 55].
- Wesselovskiy, A.N. (1913). *Sobr. Sochineniya v. 2, vip. 1, Poetika: Poetika siujetov*. S.Peterburg: Imper. AN1. [Веселовский А. Н. *Собр. Сочинения. Т. 2, вып.1, Поэтика: Поэтика сюжетов*. С. Петербург: Импер. АН1].

FROM THE FAIRY TALE TO THE NOVEL AND BACK, OR THE BIRTH OF THE ITALIAN LITERARY FAIRY TALE WITH JAMBATISTA BASILE'S "TALES OF TALES"

Abstract. The article discusses the first collection of literary fairy tales on the European scene as a continuation of the novelistic tradition to generate a narrative situation in which to tell the stories. The first fairy tales appeared in a collection of novellas, but the real affirmation of the fairy tale as a literary genre occurs when a framed story is a fairy tale. The transition from novella to fairy tale is dictated by the changed literary taste and some common genre features.

✉ **Ms. Petia Petkova-Staleva, Assist. Prof.**
Department of Foreign Languages and Cultures
New Bulgarian University
21, Montevideo St.
1618 Sofia, Bulgaria
E-mail: pkpetkova@nbu.bg