УДК 821.09(4)

ЖАНР ОБРАМЛЕННОЙ ПОВЕСТИ (на материале повествовательных сборников XIII – XIV веков)

А.А. СМУЛЬКЕВИЧ (Полоцкий государственный университет)

Определение четких границ жанра и отнесение произведения к тому или иному типу литературы вызывает некоторые затруднения. Жанр обрамленной повести также не является исключением. Перед исследователем всегда стоит задача выбора литературного термина из ряда ему синонимичных. В данном случае рассматриваются рама произведения, цикл и обрамление. Также были выделены особенности исследования жанра обрамленной повести, сделана попытка определить аспекты для изучения вышеупомянутого жанра на примере трех повествовательных сборников: «Семьдесят рассказов попугая», «Декамерон» и «Кентерберийские рассказы». С данной целью был рассмотрен вопрос о сочетаемости предновеллистических жанров (рассказов новеллистического, басенного и сказочного типов) и новеллы, а также о роли автора и обрамления для создания единого произведения.

Введение. Исследование жанра и его основных особенностей – весьма сложная задача. Разработка и выделение характерных черт того или иного жанра вызывает многочисленные трудности, связанные, прежде всего, с тем фактом, что ни один жанр за историю своего развития не «жил» обособленно от других, но постоянно соприкасался в той или иной мере со многими видами и формами художественного текста. Так, например, В.М. Гацак в своей статье «Эпос и героические коляды», исследуя фольклорные жанры, пишет, что «Реальные контакты – «физическое» взаимодействие жанров – не должны от нас заслонять существующих между ними оппозиций содержательного, эстетического, исторического планов. Без их выявления невозможно раскрыть в полной мере специфику жанров. С этим особенно необходимо считаться при анализе произведений, которые имеют различное назначение и жанровую природу, но обладают сходными реалиями, сюжетными и поэтическими компонентами» [1, с. 7]. Так, например, без учета взаимодействия литературных жанров и эпох сложно объяснить такое разнообразие малых эпических форм, которое присутствует в обрамлении средневековых и ренессансных повествовательных сборников. Со временем они вбирают в себя все новые формы повествования. Если древнеиндийская «Панчатантра» (III – IV вв.) включала притчи, анекдоты, поучительные рассказы, басни – жанры известные древним авторам, то в «Кентерберийских рассказах» [9], кроме уже упомянутых, можно обнаружить, например, признаки и даже пародию на рыцарский роман, фаблио, которые присущи современной автору литературе. Таким образом, древнейший из жанров – жанр обрамленной повести – намечает немало проблем для своего исследования.

Основная часть. Первым вопросом, возникающим при изучении сборников новелл, является вопрос о том, может ли рассматриваемая нами литературная форма XIII — XIV веков рассматриваться как жанр и какие основные черты отмечают принадлежность новеллистических циклов к обрамленной повести? Также немаловажным представляется и сам термин: обрамленная повесть, рама произведения, цикл новелл. Мы задаемся вопросом о том, можно ли использовать перечисленные термины синонимично, либо они должны употребляться для обозначения совершенно разных явлений. Прежде всего следует определить жанр как основное понятие для настоящей работы. В современном литературоведении под жанром понимается: «1) реально существующая в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенная тем или иным традиционным термином разновидность произведений; 2) «идеальный» тип или логически сконструированная модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта» (Н.Д. Тамарченко) [2, с. 263]. Авторы литературного справочника [3] определяют роль жанра следующим образом: жанр «используется для обозначения четких типов и категорий, в которые группируются литературные работы в соответствии с формой или техникой, или, иногда, с объектом описания» [3, с. 220]. Для современных исследователей жанра необходимым представляется диахронический анализ развития литературных форм.

Однако в связи с тем, что мы будем рассматривать жанр обрамленной повести в понимании авторов рубежа Средневековья и Возрождения, необходимо вникнуть в восприятие жанра с позиций того времени. До того как жанр стали исследовать научно, его понятие пытались истолковать в средневековых поэтиках, благодаря их подходу «жанр предстает в неразрывной связи с жизненной ситуацией, в которой он функционирует» [2, с. 264]. С данных позиций обрамленная повесть, возможно, выступала для писателей того времени в качестве удобного средства объединить в одной книге множество разнородных рассказов и тем самым объять либо весь литературный материал, либо, касаясь сословного разделения жанров, все общественные ситуации и персонажей.

На рубеже Средневековья и Возрождения (XIII – XIV вв.) европейские авторы еще следовали жанровым канонам уходящей литературной эпохи. Прежде всего, это заключалось в следовании выбранному образцу поэтического слога и ритма и структуре прозаического произведения. М.А. Абрамова подчеркивает: «В качестве отличительной черты средневекового сознания и культуры отмечают также приоритет жанрового канона над индивидуальным мастерством средневекового автора, которое может проявляться только на формальном уровне в пределах заданного канона, освященного традицией» [2, с. 1025]. Такое явление наблюдалось и в делении жанров на «низкие» и «высокие», и на сословную ориентацию литературы – куртуазная и городская литературы. Однако, особенность жанровой системы нашего исследования заключается в том, что жанр новеллы не был четко отделяем от рассказа, притчи, басни, сказки до того времени, когда он был обозначен Дж. Боккаччо.

Далее мы перейдем к определению жанра обрамленной повести. Авторы литературного справочника выделяют «Кентерберийские рассказы», наряду с «Декамероном» [10], как один из самых известных примеров обрамленной повести» [3, с. 213]. Отечественные теоретики литературы дают следующую формулировку: «обрамленная повесть (обрамление) – литературный жанр, для которого характерно объединение посредством связующей повествовательной рамки разнородных рассказов новеллистического, сказочного или басенного типа» (П.А. Гринцер) [2, с. 674]. Таким образом, обрамленная повесть является весьма удобным жанром для создания энциклопедичных по характеру произведений. Еще одной характерной чертой является то, что «развлекательная установка вставных рассказов обычно сочетается с дидактической тенденцией «рамочной» истории, благодаря чему сборники обрамленной повести приобретают логическую и художественную цельность и завершенность» [2, с. 674].

«Кентерберийские рассказы» и «Декамерон» являются примерами циклизации — «объединение нескольких самостоятельных произведений в особое целостное единство» (Е.А. Семёнова) [2, с. 1189]. Следовательно, мы можем сделать вывод о том, что истории героев обрамления данных произведений представляют собой законченные новеллы и могут быть рассмотрены отдельно. Важным для нас представляется то, что циклы могут разделяться на авторские и неавторские по степени авторского участия. «К первым относятся циклы, состав и последовательность произведений в которых определена автором, ко вторым — циклы, собранные воедино редакторами или исследователями» (Е.А.Семёнова) [2, с. 1189 — 1190]. Поскольку за основу мы берем три новеллистических цикла с явным авторским обрамлением, нас будут интересовать авторские циклы.

Исследователь О.Н. Барановская подчеркивает несколько средств для объединения отдельных новелл в циклах эпохи Возрождения, авторы которых еще опирались на традиции предыдущей эпохи: «Ренессансная новеллистика знает несколько вариантов циклизации, порой совмещающихся в одном произведении: объединение новелл по функции – дидактической, развлекательной; по тематике; при помощи различного рода обрамлений – повествование от автора, диалог героев, сопровождение новелл посланиями и/или моралистическими выводами и т.д.» [4, с. 15].

Останавливаясь на понятии рамы произведения («совокупное наименование компонентов, окружающих основной текст произведения» [2, с. 848]), следует уточнить, что в современном понимании в раму включено больше компонентов, чем это делали авторы XIII – XIV веков. Из составляющих рамы, использующихся в вышеобозначенный период, можно выделить следующие: имя автора, заглавие, подзаголовок, авторское предисловие и послесловие. Несомненно, уже они знали, что «наличие рамочных компонентов придает произведению характер завершенности, усиливает его внутреннее единство. Их организующая роль особенно очевидна в произведениях со сложной композицией, включающей стилистически неоднородные компоненты» (А.В. Ламзина) [2, с. 852].

Подводя итоги, необходимо отметить, что мы будем использовать термины «обрамление» и «рама» синонимично для обозначения авторской «истории» в противоположность историям ее героев. Мы будем относить «цикл» ко всему произведению, в котором обрамление или рама – средство объединения рассказов и структурная часть композиции. В данной функции могут выступать и такие названия, как новеллистический или повествовательный сборник, новеллистическая книга.

При вопросе о принадлежности произведения к исследуемому жанру мы будем руководствоваться следующими признаками: внешними (наличие обрамляющей истории, рассказчика, вставных эпизодов) и внутренними или содержательными (сюжет, герои, тематика).

В связи с разнородностью рассматриваемого жанра следовало бы затронуть и вопрос о том, как сочетаются между собой включенные в него жанры, а также, с какой целью авторы собирают в одном произведении элементы разнообразных жанровых форм, почему используются именно эти типы жанров. Данный аспект мы будем рассматривать на примере древнеиндийского сборника «Семьдесят рассказов попугая» [11] и первых европейских повествовательных сборников начала эпохи Возрождения. В XIV веке в европейской литературе уже складывается традиция освоения новеллистических сборников, пришедших с Востока.

Следует отметить, что жанр новеллы исчерпывающе изучен как литературный жанр в принципе, так и в своей эволюции не только в европейской литературе, но и в восточной. За основу изучения но-

веллы можно с уверенностью брать монографию Е.М. Мелетинского «Историческая поэтика новеллы», в которой представлен исторический обзор возникновения и развития данного жанра. Ученый также выделяет проблемы, которые остаются нераскрытыми: проблемы циклизации новелл и их соотношение с рамой. Им и будет посвящена настоящая статья.

При весьма неплохой освещенности жанра новеллы незатронутым остается жанр обрамленной повести и новеллистических циклов. Е.М. Мелетинский указывает на объединяющую функцию обрамления, которое превращает книги новелл в замкнутую структуру либо выступает «просто как традиционный технический прием» [5, с. 6]. По мнению вышеупомянутого исследователя, поскольку отдельная новелла отражает какую-то одну сторону жизни, она является лишь фрагментом, предполагающим «наличие многих фрагментов, дополняющих, усложняющих, обогащающих картину мира» [5, с. 6]. Е.М. Мелетинский также указывает на несколько способов объединения новелл в сборниках: возникновение между рамой и новеллами «переклички», аналогий и контрастов, уточняющих общий смысл; наделение героев обрамленной новеллы ролью не только рассказчиков, но и действующих лиц отдельных новелл.

Е.М. Мелетинский в своей монографии выделяет жанры, которые стояли у истоков формирования новеллы: новеллистическая и анекдотическая сказка, восточная новелла, «пример», фаблио, шванки, басни и некоторые другие малые повествовательные формы. Возникновение новеллистической традиции связывают с «Декамероном» Дж. Боккаччо (1350 – 1353). В XIV веке происходит «новеллизация» жанров, которые включаются авторами в сборники новелл. Е.М. Мелетинский описывает данный процесс следующим образом: «Легенда подвергалась пародийному снижению, «примеры» лишались прямолинейного дидактизма, в рыцарские сюжеты вносилась реабилитированная чувственность, фаблио облагораживались, понемногу стиралась свойственная особенно фольклору противоположность анекдота и сказки-новеллы об испытаниях и превратностях...» [5, с. 76 – 77].

При подробном описании процесса нивелирования границ между жанрами и прослеживании трансформации фольклорных жанров в новеллу недостаточное внимание уделено вопросу о том, как сочетаются друг с другом рассказы новеллистического, басенного и сказочного типа.

Следует начать с жанра новеллы. По определению А.В. Михайлова, новелла противопоставлена рассказу в связи с ее замкнутостью, что в результате приводит к следующему: «Замкнутость новеллы означает наивозможное для прозы слияние, интегрирование всех значимых формальных и содержательных элементов в единое целое, отомкнутое от действительности с ее широтой и многообразием, но концентрированное и перерастающее в символ целостное ее отображение. Новелла как замкнутая форма повествования представляет собой некоторое автономное целое, поскольку, будучи и формально завершенной, она и содержательно весь необходимый для ее понимания материал заключает в себе» [7, с. 245].

А.В. Михайлов отмечает, что своей трансформацией и сочетаемостью с другими жанрами новелла обязана своей характерной специфической черте – нарративности: «Новелла латентно скрыта везде, где есть стихия, сфера рассказывания, осознаваемая как художественная» [6, с. 248].

Редко присутствует в новелле моральный вывод и аллегоричность, присущая басне. Однако, их сближению способствует повествовательная часть [2, с. 73], так как повествовательный материал может использоваться в обоих жанрах и служить разным либо одинаковым целям. В сборниках с развитым обрамлением мораль новеллы в духе басни может быть сформулирована героями обрамляющей новеллы. Аллегоричность басни особенно противоречит ранним ренессансным итальянским новеллам: «От басни и других подобных жанров, часто обнаруживающих с новеллой структурное сходство, новеллу отличает и укорененность в мире фактов, и та же развернутость» [6, с. 247]. Однако автор «Кентерберийских рассказов», например, гармонично вписывает в полотно своей книги аллегорическую историю о петухе Шантеклере и курочке Пертелот. Одним из общих способом социальной критики в данных жанрах является комизм, использующийся в новеллах и баснях для осмеяния низменных стремлений души человека. Как отмечает А.В. Михайлов, у ранних итальянских новеллистов «юмор и комизм новеллистических ситуаций и происходит от понимания мира как еще не полного, не сразу данного, от радостного переживания его неисчерпаемости» [6, с. 246].

Герои в новелле и в сказке представляют собой «внутренне статичные образы-типы, полностью зависят от своей сюжетной роли, раскрываются в действии» [2, с. 990]. Общим для рассказов трех типов является избегание в них психологизма в силу их стремления к объективному описанию поступков и действий персонажей. «Будучи по стилю объективной и избегая всякой манеры в изложении событий, — напротив, по возможности отстраняясь от личности автора как психологической индивидуальности, вносящей модальность в изложение событий, новелла закрывает себе путь к изображению внутреннего мира героя» [6, с. 246 – 247]. Отличием является то, что в сказке персонажи контрастно распределяются по полюсам добра и зла, в новелле можно наблюдать разделение героев на положительных и отрицательных, однако, не всегда те действия, которые считаются неприемлемыми для дидактической цели, оправдыва-

ются автором. Так, например, если женщина сумеет с помощью смекалки и быстрого ответа оправдаться перед своим мужем за очевидную измену, она достойна уважения (рассказ шкипера из «Кентерберийских рассказов»). Несомненно, в «Кентерберийских рассказах» такое явление возникло как результат философии эпохи Возрождения, возвышения в ней человека с его индивидуальным внутренним миром. Этого нельзя сказать о дидактическом древнеиндийском сборнике «Семьдесят рассказов попугая», где истории рассказываются для того, чтобы показать бессилие главной героини обрамления. Ведь если она не сумеет оправдать свою измену хитрым и умным ответом, ей не стоит ее и совершать. Причем очевидные отрицательные персонажи (пронырливый купец, а чаще, брахман) выходят победителями в споре. В сказке же всегда побеждает добро, справедливость, мудрость. Рассматривая сюжет сказки и новеллы, можно найти сходство в том, что сюжет однолинеен, развивается вокруг главного героя, в новелле - одной из характеристик героя, поскольку сама новелла описывает лишь одну сторону действительности. Если в сказке всегда «лежит антитеза между мечтой и действительностью, которая получает полное, но утопическое разрешение», в новелле типичное противостоит случайности, лишь изредка выходя за рамки действительности [2, с. 989]. Сказка сохраняет правдоподобие благодаря использованию бытовых деталей. Возможно, более близкими к новелле являются бытовые и новеллистические сказки. Иногда в них прослеживается использование фантастических образов (черт). Однако оно нужно для того, «чтобы выявить реальный жизненный конфликт» [2, с. 991], в котором человек выигрывает благодаря своей изворотливости. «Развлекательный характер не противоречил выражению сочувствия к беззащитным и

невинно гонимым» [2, с. 989].

Таким образом, новелла в начале своего формирования выступала в качестве довольно универсального жанра, способного своими отдельными гранями соприкасаться с самыми разнообразными жанрами малой (а изредка и большой – рыцарский роман) повествовательной литературы.

Не менее важным аспектом изучения новеллистического цикла является выделение типов обрамления. В статье «Новеллистические традиции и «Кентерберийские рассказы» Д. Чосера: уровни связей отдельных рассказов в обрамляющей новелле» мы выделяем принцип соединения отдельных рассказов в обрамлении и уровни их связи [7]. Наряду с внешними и внутренними связками выделяется оригинальный способ связывания новелл в сборнике, введенный Дж. Чосером и до него использованный, однако не в такой степени, как англичанином, Дж. Боккаччо, — связь через «общение», переплетение самих жанров или жанровых элементов как в самих рассказах, так и между рассказами. Мы можем убедиться, что жанровое соотношение рассказов между собой также является «красноречивым» средством выражения авторского замысла. А дешифровка данного аспекта может обеспечить новыми сведениями о книге.

Благодаря жанровой энциклопедичности новеллистических сборников появляется вопрос о жанровой принадлежности произведения. В статье «Проблема определения жанра «Кентерберийских рассказов» Д. Чосера» мы рассматриваем жанровые особенности «Кентерберийских рассказов» как целостного
произведения и отдельных рассказов из него. Основным вопросом, на который мы находим ответ, является вопрос, считать ли рассказы в сборнике представителями разных жанров или отмечать лишь присутствующие в них элементы этих жанров / жанровые признаки. Мы приходим к следующему выводу о
том, что «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера написаны в жанре новеллы с использованием стилистических средств и структурных элементов основных средневековых жанров. При их рассмотрении и
сравнении с новеллой можно сделать вывод о том, что такое сочетание не противоречит требованиям ни
новеллы, ни средневекового романа, ни житий святых, ни поучительных историй, а тем более фаблио,
которому прозаическая новелла и пришла на смену в XIV веке. Наоборот, такое смешение жанров и стилей свидетельствует о высоком мастерстве поэта, его выходе за рамки сложившихся канонов» [8, с. 154].

Поскольку мы уже касались основных классификаций обрамления, то следует выделить те трудности и аспекты обрамленной повести, которые также можно встретить при исследовании такого рода произведений. Данные вопросы мы рассмотрим на примере, в основном, трех новеллистических книг с развитым обрамлением: «Семьдесят рассказов попугая», «Декамерон» и «Кентерберийские рассказы». Первый является одной из книг, аккумулировавших основные традиционные черты таких сборников в Индии к XIII веку. Итальянский «Декамерон» такую традицию установил на родине. Дж. Чосер подхватил эту традицию и дал пример английской обрамленной повести.

Коль скоро мы можем определить тип обрамления, то нам потребуется некоторое время и пристальное внимание для формулирования роли обрамления и его соотношения с направленностью отдельных рассказов. Например, в «Семидесяти рассказах попугая» при очевидной дидактической направленности «рамки» и морализаторских поэтических вставок непонятным, на первый взгляд, является противоположное содержание рассказов попугая. Ответ следует искать в средневековом типе мышления автора и аудитории, для которой и писалась книга, а также в связующих и вступительных высказываниях к каждому рассказу. В «Декамероне», например, Дж. Боккаччо при видимой поучительной функции обрамления выстраивает истории по определенной градации, соотносимой с «рамкой». Однако опытный

читатель не будет говорить ни о сухости произведения, ни о его чрезмерной распущенности, так как автор создал своеобразное общество, о котором мечтали его современники-гуманисты.

Наличие автора и его очевидная или скрытая роль в построении сборника и его единства также является вопросом, ответ на который привносит ясность в интерпретацию. Если говорить о дистанцированном рассказчике («Декамерон»), автора можно «проследить» в высказываниях героев обрамления о рассказанных историях, отборе историй, их тематической последовательности. Едва ли мы «ощутим» автора «Семидесяти рассказов попутая» в построении книги, так как особой смысловой нагрузки последовательность рассказов на себе не несет. Структура основывается на принципе нанизывания историй на стержень. В английском сборнике рассказчик принимает живое участие в действии обрамления, однако, не участвуя в обсуждении историй других паломников. Дж. Чосер отводит себе весьма скромное место среди рассказчиков, что отнюдь не умаляет его роли как автора. Автор вмешивается в иерархический общественный порядок: после рыцаря слово держит не представитель духовенства, второе сословие по значимости в средневековом обществе, а мельник, простой рабочий. Автор не завершает книгу количественно, но делает ее завершенной за счет последнего рассказа-проповеди и отречения. Дж. Чосер показывает себя знатоком литературных жанров своего времени, что и находит отражение в его использовании жанра в качестве средства характеристики своих персонажей и героев их историй, а также в качестве способа связывания историй в единое произведение.

Возможно, мы затронули не все аспекты интерпретации новеллистического сборника, но лишь те вопросы, которые могут быть использованы наиболее эффективно и выгодно для раскрытия содержания и контекста обрамленных повестей.

Заключение. Несмотря на то, что рамочное обрамление может соединять разнородные рассказы не только в содержательном плане, но и в жанровом, можно утверждать, что выбор жанровой принадлежности рассказов в сборниках сам служит основой для внутренней связи отдельных рассказов. Объяснением тому может служить, во-первых, изначальное родство или относительная близость рассмотренных жанров, вовторых, содержание рассказов, в-третьих, цель сборника либо каждого рассказа, которую определяет автор. Таким образом, автор всегда присутствует в повествовательном сборнике с обрамлением.

При исследовании новеллистических сборников XIII – XIV веков следует обращать внимание на следующие аспекты: тип обрамления, а соответственно, и тип связывания новелл, сочетаемость жанровых элементов, если они не близки по своим функциям, то необходимо выяснить, с какой целью их сводит вместе автор, наличие и роль автора в сборнике. Поскольку новеллистические книги XIV века являются начальными образцами новеллистической традиции, то следует учитывать обстоятельства той эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Специфика фольклорных жанров. М.: Наука, 1973. 304 с.
- 2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1596 с.
- 3. Holman, C.H. A Handbook to Literature. Fifth edition / C.H. Holman, W. Harmon. New York: Macmillan Publishing Company, 1986. 647 p.
- 4. Барановская, О.Н. Проблемы эволюции жанра новеллистической книги во французской литературе Возрождения / О.Н. Барановская // Проблемы истории литературы: сб. ст.; отв. ред. А.А. Гугнин. М., 1999. Вып. восьмой. 168 с.
- 5. Мелетинский, Е.М. Историческая поэтика новеллы / Е.М. Мелетинский. М.: Наука. гл. ред. вост. лит-ры, 1990.-275 с.
- 6. Михайлов, А.В. Новелла / А.В. Михайлов // Теория литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). 592 с.
- 7. Смулькевич, А.А. Новеллистические традиции и «Кентерберийские рассказы» Д. Чосера: уровни связей отдельных рассказов в обрамляющей новелле / А.А. Смулькевич // Вестн. Полоцк. гос. ун-та. Сер. А. Гуманитарные науки. 2007. № 7. 168 с.
- 8. Смулькевич, А.А. Проблема определения жанра «Кентерберийских рассказов» Д. Чосера / А.А. Смулькевич // Вестн. Полоцк. гос. ун-та. Сер. А. Гуманитарные науки. 2006. № 7. 236 с.
- 9. Чосер, Д. Кентерберийские рассказы / Д. Чосер; пер. с англ. И. Кашкина и О. Румера; вступ. ст. и прим. И. Кашкина. М.: Правда, 1988. 560 с.
- 10. Боккаччо, Д. Декамерон / Д. Боккаччо. М.: Худ. лит., 1970. 703 с.
- 11. Индийский «Декамерон»: Семьдесят рассказов попугая / пер. с санскр. М.А. Ширяева. Дандин. Приключения десяти принцев / пер. с санскр. акад. Ф.И. Щербатского. – М.: Наука. Издат. фирма «Восточная литература», 1993. – 223 с.