

время насыщенная вкраплениями культуры миннезанга, кроме того, предысторию «Песни», по мнению ряда ученых, составляют многочисленные мифические сказания. А. Хойслер считает, что «эпические сказания не существуют вне песен и поэм; поэтому история героических сказаний есть история литературных произведений...» («Sagengeschichte ist Literaturgeschichte») [5, с. 39]. «Героический эпос развивается как непосредственное продолжение традиций непосредственного повествовательного фольклора доклассового общества, первоначально на основе взаимодействия героической песни-сказки и первобытного мифологического эпоса о первопредках – культурных героях. Только после того, как опыт государственной консолидации нанес решительный удар мифологизации исторического прошлого, важнейшим источником эпических сказаний становятся исторические предания о межплеменных войнах, переселениях, выдающихся военных вождях и т.д.» [8]. Героические сказания древних германцев (Heldensagen) были созданы и передавались в устной традиции в форме повествовательных эпико-драматических песен дружинного певца. Поэтому эволюция сказания (эпического сюжета) обусловлена жизнью песни.

«Военная демократия» уступила место феодализму, угасла идеология родового строя, христианство вытеснило языческие верования, вся жизнь стала иной. Естественно, что в этих новых условиях героический эпос не мог сохранить своего первоначального характера. Перед немецким эпосом стояла новая социальная действительность. Какие бы события далекого прошлого он ни изображал, он не мог не стать эпосом эпохи феодализма. Поэмы приобрели более монументальный, более «литературный», подчас даже более изысканный характер. Не прошли для них бесследно успехи куртуазной поэзии. Вероятно, и некоторые шпильманы были непосредственно связаны с тем или иным феодальным двором. Картины придворного рыцарского быта появлялись в поэмах, посвященных событиям дофеодальной эпохи [1, с. 100].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. История немецкой литературы в пяти томах / В.Г. Шатков; под общ. ред. Н.И. Балашова [и др.]. – М.: Акад. наук СССР, 1962–1976. – Т. 1: IX–XVII вв. – 470 с.
2. Корсунский, А.Р. Упадок и гибель Западной Римской империи, и возникновение германских королевств (до середины VI в.) / А.Р. Корсунский, Р. Гюнтер. – М.: МГУ, 1984. – 256 с.
3. Песнь о Нибелунгах с введением и примечаниями / Пер. М.И. Кудряшова. – СПб.: Типография Лебедева Н.А., 1889. – 440 с.
4. Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях / Пер. А.И. Корсуна; отв. ред. В.М. Жирмунский. – СПб.: Наука, 2005. – 259 с.
5. Хойслер, А. Германский героический эпос и сказание о нибелунгах. / А. Хойслер; пер. с нем. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – 446 с.
6. Хрестоматия по зарубежной литературе средних веков / Н.И. Муравьева. – М.: Учпедгиз, 1953. – 704 с.
7. de Boor, H. Das Nibelungenlied. Zweitsprachige Ausgabe / H. de Boor. – Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1959. – 700 S.
8. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://philos.omsk.edu/bred/nauka/fv01.htm/>. – Дата доступа: 15.03.2008.
9. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.ruthenia.ru/folklore/neckludov18.htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov18.htm). – Дата доступа: 23.03.2008.

*А.А. Смутькевич (Полоцк, ПГУ)*

#### **ВИДЫ ЗАИМСТВОВАНИЙ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ СБОРНИКАХ (НА МАТЕРИАЛЕ «СЕМИДЕСЯТИ РАССКАЗОВ ПОПУГАЯ», «ДЕКАМЕРОНА» И «КЕНТЕРБЕРИЙСКИХ РАССКАЗОВ»)**

Сюжеты, которые «путешествуют» из литературы одной страны в литературу другой, называются бродячими сюжетами. Схожесть мотивов и сюжетов в различных литературах была настолько очевидна для литературоведов, что впоследствии сложилась миграционная теория. Широкое признание она получила во второй половине XIX века. Данная теория объясняет сходство мотивов в различных литературах заимствованием, перемещением произведений либо их отдельных частей из страны в страну [1]. Как пишет И.К. Горский в статье «Наследие А.Н. Веселовского и сравнительное изучение славянских литератур», «окончательное оформление этой теории связывается с именем Теодора Бенфея, который доказывал, что сходство произведений может объясняться не только их происхождением от общего предка, как думали мифологи, но и миграцией, странствованием их из края в край в процессе исторического общения народов» [2, с. 224]. Последователем Т. Бенфея в России стал В. Стасов. Они оба пытались выделить основной критерий заимствования сюжетов и мотивов. Они определяли воспринимающую литературу и литературу-источник, исходя из временной последовательности возникновения сравниваемых произведений.

Теодор Бенфей сформулировал свой вывод об индийских источниках литературных сюжетов лишь относительно сказочных сюжетов. В теории Т. Бенфея выделяют следующие недостатки: игнорирование национальных и социальных факторов развития фольклора и литературы, оперирование сюжетными схемами, а не конкретными текстами [3, стб. 549]. Идеи Т. Бенфея развил Ф.И. Буслаев, прослеживая в своей работе «Перехожие повести» [4] путь нескольких конкретных сюжетов «Панчатантры». Принцип, на который опирались вышеуказанные исследователи «бродячих» сюжетов, состоит в прослеживании сходства в последовательности повествования в рассказах из сборников в различных литературах.

В России сравнительным литературоведением занимались также Александр Николаевич Веселовский и Алексей Николаевич Веселовский. Александр Николаевич Веселовский, по словам И.К. Горского, видел недостатки метода Т. Бенфея и предложил свой: взяв за основу мотив «как простейшую единицу образности от сюжета как более сложного образования, состоящего из нескольких или многих мотивов», степень заимствования в произведениях следует определять порядком сочетания повторяющихся мотивов с учетом того, что «историческое общение этих народов не подлежит сомнению» [2, с. 227]. В своей работе «Западное влияние в новой русской литературе» Алексей Николаевич Веселовский, рассматривая мотивы народных сказок, говорит, что в них «скрыто много мотивов западноевропейского происхождения, зашедших в позднейшее время, но слитых с туземными сказками и переработанных». Это – не вариации странствующих сказаний, а прямые отголоски чего-то прочитанного, полюболюбившегося и усвоенного» [5, с. 13]. То есть процесс заимствования является, по мнению А.Н. Веселовского, бессознательным, о нем писатель может и не знать. Либо автор сознательно обращает внимание в своем произведении на то, чем интересовались другие творцы. На примере анализа творчества А.С. Пушкина в его связях с европейской литературой Алексей Николаевич выделил те аспекты творчества русского поэта, на которых лежит очевидный след западного влияния: европейское творчество «указало ему достойные его цели, пробудило и поддержало серьезный взгляд на назначение поэзии... Он вступил на путь народности, поддержанный итальянскими воспоминаниями, Шекспиром, Скоттом и новыми французскими поэтами. Он создал новую драму, вытеснившую классический стиль трагедии... ввел в свои поэмы непосредственную русскую действительность, освещенную то юмором, то сатирическим негодованием, опираясь на Байрона» и так далее. [5, с. 186]. Таким образом, исследователь говорит о следующих видах заимствования: заимствование мотивов, образов персонажей, средств и форм повествования.

Важным вопросом является толкование «новой жизни» того или иного мотива в других литературах. Для решения такого вопроса методы миграционной теории, возможно, не полностью подходят. Например, И.Е. Журавская в статье «Мировые образы в украинской советской литературе (в контексте других славянских литератур)» указывает на ограниченность данной теории, так как «представители теории миграций – в силу ограниченности самого метода – рассматривали вопрос о существовании того или другого мотива в национальной литературе как результат влияния и заимствования. А между тем проблема интерпретации мировых образов и мотивов в национальной литературе – это прежде всего вопрос о причинах восприятия того или иного образа, о его новой жизни, о его идейно-эстетической функции» [2, с. 450 – 451]. Здесь также поднимается вопрос о степени осознанности заимствования.

Одной из вышеуказанных причин может служить теория о самостоятельном возникновении сходных сюжетов в литературах разных стран. Как пишет И.К. Горский, его выдвигали Л. Морган, Э. Тэйлор, А. Лэнг, с ними соглашался и Александр Николаевич Веселовский: «Согласно теории самозарождения, сходство мифов, сказок и т.д. следовало объяснять отражением аналогичных бытовых условий, которым соответствовала сходная психология народов, проходивших через одни и те же, общие для всех стадии исторического развития» [2, с. 226].

Вопросу сравнительного метода в литературоведении было посвящено множество работ исследователей, которые занимались дальнейшей разработкой теории заимствования. Так, например, А.Р. Волков в статье «К теории традиционных сюжетов», развивая теорию Александра Николаевича Веселовского, характеризует процесс заимствования как «творческий процесс, открывающий перед заимствующим автором разнообразнейшие возможности. В каждом конкретном случае факт заимствования обусловлен идейно-целевой установкой, творческим методом, художественными принципами писателя, жанром, а также (что имеет далеко не последнее значение) характером писательского дарования, в частности способностью к художественному вымыслу, выдумке» [2, с. 306]. А.Р. Волков соглашается с Александром Николаевичем Веселовским в том, что «используя чужие сюжеты, образы, темы, художественные средства и т.д., писатель на этом материале создает произведение, отвечающее на жгучие вопросы, выдвинутые конкретно-исторической социальной и национальной действительностью, и отражающее самобытность писателя» [2, с. 306]. Однако, вопрос, где проводится грань между воспринятым из другой литературы и самостоятельно возникшим сюжетом, остается открытым. Возможно, данную дилемму удастся решить с помощью разграничения типов заимствованных структур.

А.Р. Волков выделяет несколько разновидностей заимствования в зависимости от схожего элемента. Первый вид – «полное» заимствование, при котором «сохраняется сюжетный каркас, все или большая

часть персонажей, время, место, обстоятельства действия» [2, с. 306]. По словам А.Р. Волкова, такой вид не является повторением, но помогает проявить творчество «воспринимающего» автора, так как последний усложняет и развивает проблематику выбранного сюжета.

Одной из разновидностей в рамках первого вида является заимствование с изменением жанра. Оно «бывает связано с изменением идейного содержания, что вызывает изменение различных структурных компонентов: введение или исчезновение новых персонажей, мотивов, ситуаций» [2, с. 307]. Характерной чертой первого вида является «осовременивание» сюжета. Последнее может быть внутренним, «при котором не изменяются время и место действия», и внешним, то есть «внесением современного элемента в произведение, время действия которого не изменено по сравнению с протосюжетом» [2, с. 307]. Второй вид заимствования – заимствование отдельного мотива. Сюда же относится и «сплетение новых сюжетов из ранее меж собою не объединяемых традиционных мотивов, по-новому осмысленных» [2, с. 309]. Третий вид заимствования – использование образа-персонажа. И четвертый вид – заимствование образов-предметов и образов тропов. Наиболее «бродячими» являются сказочные сюжеты, которые в средние века входили в состав новеллистических сборников, обрамленная форма которых была наиболее удобной. Какие типы заимствований использовались авторами одних из самых популярных повествовательных сборников? Что следует принимать за основу утверждения о заимствовании сюжета либо о его самозарождении? На данные вопросы мы попытаемся ответить далее.

Мы выбрали для анализа указанные в названии статьи новеллистические сборники индийской, итальянской и английской литератур. Во-первых, они наиболее близки друг к другу по времени написания («Семьдесят рассказов попугая» – XIII век [6], «Декамерон» [7] и «Кентерберийские рассказы» [8] – XIV век). Во-вторых, дидактическое наполнение в них ослаблено по сравнению с «Махабхаратой», «Панчатантрой», «Наставлениями клирикам» и многими другими; в «Декамероне» и «Кентерберийских рассказах» это происходит в силу того, что Боккаччо и Чосер переступали уже порог средневековья, «Семьдесят рассказов попугая» являются более поздним обрамленным сборником санскритской литературы, и менее дидактическим по сравнению с более древними [9, стб. 371]. В-третьих, есть вероятность того, что европейские авторы знали некоторые сюжеты и мотивы индийской повествовательной литературы, которые вобрали в себя «Семьдесят рассказов попугая». Так как имеются сведения о том, что наиболее популярные индийские сборники рассказов переводились на романские языки. П.А. Гринцер в статье об обрамленной повести пишет: «С помощью переводов с индийских языков и компиляции из местных и иноземных фольклорных источников возникают произведения обрамленной повести на персидском, арабском, монгольском, еврейском, греческом, тюркском, славянском и романских языках – «Калила и Димна», «Книга Синдбада», «Тысяча и одна ночь», «Книга попугая», «Волшебный мертвец» и другие» [9, стб. 371].

Имело ли место историческое общение между индийским сборником и европейскими? Возможно, сюжеты из «Семидесяти рассказов попугая» не были знакомы европейским авторам непосредственно, они узнавали их через средневековые сборники «Махабхарата» и «Панчатантра». Начав с четвертого вида заимствования классификации А.Р. Волкова, мы можем отметить, что и у Боккаччо и у Чосера встречается схожий образ-предмет волшебного дерева из «70 рассказов попугая». Если в индийской книге это неопределенное дерево (рассказ 28), то в «Декамероне» в новелле 7.9 говорится о «колдовском» грушевом дереве. Чосер в рассказе купца также упоминает грушевое дерево, которое является лечебным средством от слепоты. Однако, цель использования данного предмета у трех авторов различная. Если в индийском рассказе дерево играет ключевую роль лишь в отгадке на заданный попугаем ребус, то Боккаччо фокусирует на нем большее внимание, превращает его в средство борьбы женщины с ревностью мужа. Чосер перемещает фокус с активности дерева на активность человека. У Боккаччо груша волшебная сама по себе, Лидия, изменив мужу, оправдывается тем, что дерево мешает видеть действительно происходящее. У Чосера Мая изменяет мужу на дереве, говоря, что именно так она может помочь ему прозреть.

Что касается заимствования отдельных образов-персонажей и мотивов в рассматриваемых произведениях, следует отметить, что европейские авторы используют образы таких типичных персонажей средневековой литературы, как хитрая жена, глупый муж, добывающийся желаемого любыми способами, в основном, смекалкой, монах. Различаются эти три произведения разным отношением к представителям церкви. Типично средневековое индийское произведение высмеивает монахов, их алчность и лицемерие. Высмеивая и осуждая некоторых его представителей, Боккаччо обращает внимание на эстетическую сторону. Монахи бичуются не за страсть к наслаждению, а за ханжество, обман, стремление к накопительству и грабежу. Задорные фавлю разоблачают монахов в их желании, подавляемом церковью, познать земную любовь, которая у Чосера, по мнению В.Г. Селюна «не что иное, как утверждение внутренней свободы человека и его выбора» [10, с. 32]. И Боккаччо, и Чосер выступают против такой «сублимации физического в духовное» [10, с. 32], оправдывая земные желания. В несколько ином ракурсе рассматривает отношение Боккаччо к духовенству Р.И. Хлодовский, он утверждает, что для него «монах – это

прежде всего человек «старого мира», воплощение «глупости» отживающей средневековой идеологии. Для автора «Декамерона» «монахи, очень глупые в большинстве случаев, – люди странных нравов и привычек, воображающие себя и выше других и более сведущими во всяком деле, тогда как они много их ниже и, не умея по низменности духа пробиваться, как другие люди, стремятся, подобно свиньям, туда, где могут чем-нибудь прокормиться». Однако, в «Декамероне» встречаются и умные монахи. В этом одно из проявлений гуманизма Боккаччо, его интереса к реальному человеку, который и определяет в «Декамероне» все новое, начиная от композиции и кончая методом изображения действительности» [11, с. 99 – 100].

В соответствии со схожими персонажами можно выделить и мотивы, характерные средневековым произведениям. Это ловкость и смекалка простых людей, которая помогает им вершить правосудие над богатыми и власть имущими. Однако, в индийских «70 рассказах попугая», как и в «Панчатантре» «о каком бы герое ни шла речь, степень сочувствия к нему и меру его успеха определяют...не его социальное положение, а присущие ему ловкость, решительность, смелость, ум» [12, с. 41]. Это и мотив находчивости неверной жены в ее оправдании перед ревнивым мужем.

При сравнении трех произведений мы нашли одно сюжетное совпадение во всех трех (рассказы 34, 35 и 38 из «Семидесяти рассказов попугая»; первая и вторая новеллы восьмого дня из «Декамерона»; рассказ шкипера из «Кентерберийских рассказов»). Наиболее популярным у трех авторов является рассказ о том, как монах/ купец обманывает соблазненную им женщину, сначала расплатившись с ней, а потом потребовав свой подарок-плату назад. Можно ли утверждать, что данный сюжет авторы заимствовали друг у друга? То, что Дж. Чосер знал индийские повествовательные сборники и читал «Декамерон», можно утверждать лишь на 50%. Однако, возможность все же не исключена. В соответствии с принципом временной последовательности такая возможность еще более усиливается. Интересен и тот факт, что количество рассказов уменьшается в соответствии с временным соотношением. Однако, мы еще не можем судить о том, каким является данный сюжет в европейских произведениях – заимствованным либо же самозародившимся. Теперь нам потребуется более близкое изучение данного материала.

В тридцать четвертом рассказе попугая действующий персонаж – брахман Шамбху просит красивую девушку сойтись с ним, за это предлагает ей одежду, а потом требует ее вернуть. То, как разворачивается действие далее, подается читателю как отгадка на вопрос-ребус. Брахман ловко обманывает жителей деревни, которые встают на его сторону и возвращают ему одежду. Девушка же вынуждена молчать, так как боится огласки. Однако, почему автор создает такую ситуацию, в которой девушка не руководствуется законами логики и идет на то, что для нее может обернуться позором, только лишь, чтобы взять одежду брахмана? Такой образ доверчивой женщины не соответствует литературному образу средневековой женщины – хитрой и пронырливой. Ситуация такова, что когда женщина сталкивается со священником, ее ловкость и плутовство не идут ни в какое сравнение с его обманом. Так и в анализируемом рассказе внимание автора обращено на изображение плута брахмана и еще одного способа хитроумного ответа в мире, где ценится не добропорядочность, а мастерство мошенничать. К тому же, такая форма вопрос-ответ является способом упражнений для ума.

В тридцать пятом рассказе попугая главный герой – купец, умеющий «обдeldывать» свои дела. Он обманывает жену лавочника, расплатившись с ней перстнем. Здесь в обман вовлекается и муж этой женщины, который и приказывает жене вернуть перстень. Его жене в этом рассказе уже дана характеристика легкомысленной женщины, что объясняет читателю ее поведение. Попугай приводит в пример данный рассказ и сопровождает его заключительными словами: «Так что если у тебя, Прабхавати, столько ума, то иди. Иначе не ходи» [6, с. 51]. Через два рассказа попугай повторяет сюжет о брахмане, который делает любовное предложение жене купца, в доме которого он останавливается. Интересным является то, что здесь женщина охарактеризована как «жена, которая увлекалась мужчинами» [6, с. 53]. Это дает читателю понять, что она, безусловно, согласится на предложение, сделанное брахманом. Однако никак мы не можем предположить, что она глупа и не сумела бы отстоять свое право. Но в итоге побеждает брахман, жалуюсь ее мужу на выдуманный проступок жены, пользуется его гостеприимством без зазрения совести. Муж называет свою жену сумасбродной, а брахман добивается, чего хотел.

Таким образом, в трех рассказах индийского происхождения само повествование является раскрытием вступительного поучения попугая, который звучит как интригующий вызов: «... для тех, кто хочет добиться желаемого, не бывает препятствий. Иди, если умеешь поступать так, как поступил брахман Приямвада» [6, с. 53]. Однако, ни поставленная цель рассказа, ни его содержание не соответствуют морали, наставлению, которое должен преследовать попугай. Казалось бы, для того, чтобы удержать молодую жену, разлученную с мужем, от измены, мудрой птице следовало вести себя осмотрительнее и не допускать подобных «повестушек». Но попугай достигает своей цели – удержать даму дома, заинтересовав ее рассказом, в котором обманщик побеждает наивность. Какова же тогда цель автора «Семидесяти рассказов попугая»? Повествование ради повествования. Такую цель преследовали уже и рассказы «Тысячи и одной ночи», например. Однако, нельзя отрицать присутствие в рассматриваемом индийском

сборнике и дидактического. Оно не настолько выступает из повествования, его нужно искать: в стихотворных вставках, взятых, очевидно, из более древних сборников рассказов; в соответствии содержания рассказов, их морали и общей цели произведения; в связи и чередовании отдельных рассказов. Насколько мы можем судить по проанализированным рассказам, противоречащим поставленной рассказчиком цели, автор сатирически отражает жизнь средневекового индийского общества, рисуя типичного его представителя – священника-плута. Таким образом, «Семьдесят рассказов попугая» – это не столько развлекательная книга, сколько книга, ищущая подготовленного и образованного читателя.

Обратимся к итальянскому «Декамерону», автор которого Дж. Боккаччо очертил основные структурные и жанровые принципы новеллистических сборников. Несомненно, форма произведения была подсказана Дж. Боккаччо более ранними образцами жанра обрамленной повести как в восточной, так и в европейской литературе. Вполне возможно, что европейские авторы использовали восточные сюжеты. Имеются и отличия. В «Декамероне» рассказчики четко очерчивают цель своего рассказа. Восьмой день общество «Декамерона» посвящает тому, «какие шутки ежедневно вытворяют женщина с мужчиной, мужчина с женщиной и мужчина с мужчиной» [7, с. 365]. Читатель предупрежден о том, что рассказы будут посвящены хитроумным уловкам и шуткам. Именно в рамках данного дня мы и «слышим» истории с сюжетом о священнике и солдате, которые обманывают замужнюю даму, получают от нее то, чего добивались, не оставив своей платы. Такими являются новеллы, открывающие день восьмой.

В новелле 8.1 Нейфила отчетливо говорит о своей цели: «одобрить мужчину, осудить женщину» [7, с. 366]. То, о чем она будет говорить, можно назвать «заслуженным возмездием, ибо женщине надлежит быть особенно целомудренной...» [7, с. 366]. Мораль рассказа налицо. Однако гуманистические взгляды автора проникают через дальнейшие слова рассказчицы: «Но мы, женщины, народ слабый, блюсти себя так, как это от нас требуется, мы не можем; со всем тем я утверждаю, что женщина, которая дает увлечь себя ради денег, заслуживает сожжения на костре, а та женщина, которую вводит в грех любовь, коей всемогущество нам хорошо известно, в глазах не слишком строгого судьи заслуживает снисхождения...» [7, с. 366]. Итак, место и время действия осовременивается автором. Действие переносится в Милан с временным отнесением в «некогда». Главный герой – немецкий солдат Вольфард, «человек храбрый, в отличие от большинства немцев верой и правдой служивший тем, кто его нанимал» [7, с. 367]. И совершенно естественно Вольфард влюбляется в замужнюю даму, к тому же жену его друга, и умоляет ответить на его любовь за любую цену. После долгих уговоров дама соглашается ответить на его любовь за двести золотых флоринов. Корыстолюбие дамы превратило страсть солдата в ненависть. Он одалживает деньги у ее мужа, получает, что хотел, и говорит купцу, что долг отдал жене в присутствии свидетеля. Одураченный купец и его жена, пострадавшая вдвойне. Мораль рассказчица выводит следующую: «Так хитроумный любовник бесплатно попользовался своею возлюбленной» [7, с. 368]. Автор «Декамерона» пользуется мотивом индийского рассказа – хитрость побеждает. Однако, она побеждает низость человека, наказывать стремление к наживе, но не выступает в качестве средства получить желаемое, как это делали индийские герои. Главное действующее лицо новеллы 8.1 – солдат, получает более полное описание, а тем самым и мотивировку своих действий. К шутке-расплате добавляется, по сравнению с индийским сюжетом, юмористический эффект, который основывается на том, что обманутая женщина отдает «заработанные» деньги своему мужу. Новым элементом также является и свидетель, при котором отдается плата даме. Свидетеля не было в индийских рассказах, муж верил обманщику, который был уверен в том, что его мошенничество подействует. Мы сомневаемся в благих намерениях Вольфарда наказать эту «дрянную бабенку», так как он пользовался ее услугами не один раз. Гуманистическое общество «Декамерона» одобряет поступок солдата.

Следующая новелла 8.2 рассказывает нам о том, что «священникам нельзя доверять всегда и во всем» [7, с. 368]. Цель второго рассказчика восьмого дня – изобличить тех, кто «на каждом шагу оскорбляют нас, зная заведомо, что мы не можем им отплатить» [7, с. 368]. Иллюстрируется это рассказом о деревенском священнике и его обмане. Сюжет переносится в современный Дж. Боккаччо мир, образ монаха раскрыт типически, как этого требует жанр новеллы. Но этот образ изображен более полно, чем образ брахмана. Священник описан как скупой, настойчивый и хитрый. Даны читателю и причины его поступка. Священник привык получать желаемое, на что у него нет денег. Поэтому он и решает воспользоваться доверчивостью крестьянки, дает ей в залог свою накидку, а потом забирает ее в присутствии ее же мужа. Муж выступает против своей жены, он ругает ее, говоря, что ни в чем нельзя отказывать священнику. Интересным является сочетание высокого и низкого стилей в рассказе. Первый звучит из уст рассказчика, характеризую религиозных людей. Низкий стиль, в противовес возвышенному, использует в своей речи священник. Такой контраст оправдывает рассказчика и вызывает пренебрежительное отношение к герою.

Как мы видим, в «Декамероне» нет полного заимствования сюжета. Протосюжет повторяется, основа образа плута остается такой же, изменяется жанр. Теперь это уже литературно упорядоченный жанр новеллы. Такое жанровое превращение позволяет автору привлечь наше внимание к тому, что он хотел

показать. В индийском сборнике брахман / купец не знакомы с людьми, которых они обманывают, в итальянском монах / солдат хорошо знакомы. А их желание объясняется не простым природным влечением, а всепоглощающей любовью. Примечательно и то, что священник противопоставляется не только хитрой по природе женщине, он обманывает всех. Не лишены новеллы и средневековых элементов (неуважительное отношение к женщине, осмеяние пороков монаха), которые могут указывать на схожие элементы индийских историй.

Первым образцом жанра обрамленной повести в Англии стали «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера. Чосер, как хорошо образованный для своего времени человек, мог знать о культурном наследии Востока. В рассказе шкипера речь идет о французском монахе, брате Жане. Он хорошо знаком с купцом и его женой. Чосер разворачивает описание монаха, вместе с тем, не выходя за рамки новеллы. Брат Джон щедрый, внимательный, самый осторожный и хитрый среди других монахов, не лишен человеческого любопытства и чувств. Услышав о проблемах жены своего кузена, он спешит помочь, ссудив даме взятые им в долг у ее мужа деньги. За это женщина, которая была «ученей многих дам», расплатилась своей лаской [8, с. 199]. Муж требует у жены отдать ему деньги, которые ей дал брат Джон, и она говорит, что расплатится с мужем другой монетой. Таким образом, в рассказе Чосер обращает наше внимание не только на ловкость монаха, но и на хитрость женщины. История заканчивается тем, как ловко смогла жена отговориться от возврата денег мужу.

Подводя итоги, следует сказать, что при прослеживании сюжетов, мотивов и образов в трех разных произведениях, мы не можем быть полностью уверены, что данные части были заимствованы одним автором у другого. Если следовать классификации А.Р. Волкова, мы не наблюдаем «полного» заимствования сюжета. Если основная сюжетная линия и остается без изменений, то трансформируются образы персонажей, мотивы, жанр. В целом, рассказ приобретает новое наполнение. Отдельные элементы рассказов относят их к разным эпохам. Обыгрываются новые значения традиционных сюжетов. Единой остается лишь общая форма всего произведения – обрамленная повесть. Таким образом, можно выделить еще один вид заимствования – жанр. При таком заимствовании меняется сюжетная линия обрамления, возникают новое видение персонажей и целей повествования, но принцип построения остается тот же. Однако он может усложняться оригинальным сюжетом, который, по мнению автора, поможет раскрыть его идеи. Заимствование жанра обрамленной повести следует объяснять его популярностью с самого его зарождения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Большой Российский энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.longsoft.ru/html/19/m/migracionna8\\_teori8.htm](http://www.longsoft.ru/html/19/m/migracionna8_teori8.htm). – Дата доступа: 18.03.2008.
2. Сравнительное изучение славянских литератур. Материалы конференции 18–20 мая 1971 года. – М.: Наука, 1973. – 512 с.
3. Померанцева, Э.В. Бенфей, Теодор / Э.В. Померанцева // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. В 9 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1962–1978. – Т. 1: Аарне – Гаврилов. – 1962. – 1088 стб.
4. Буслаев, Ф.И. Перехожие повести. Сайт кафедры литературы Тольяттинского государственного университета [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kaflit.tltsu.ru/hrestom/stat22.html>. – Дата доступа: 20.03.2008.
5. Веселовский, Алексей. Западное влияние в новой русской литературе / А. Веселовский; четвертое дополненное издание. – М.: Типо-литография Т-ва И.Н. Кушнерев и К<sup>о</sup>, 1910. – 267 с.
6. Индийский «Декамерон»: Семьдесят рассказов попугая. Пер. с санскр. М.А. Ширяева. Дандин. Приключения десяти принцев. Пер. с санскр. акад. Ф.И. Щербатского. – М.: Наука; Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 223 с.
7. Боккаччо, Дж. Декамерон / Дж. Боккаччо; пер. с ит. Н. Любимова. – М.: Худож. лит., 1970. – 703 с.
8. Чосер, Дж. Кентерберийские рассказы / Дж. Чосер; пер. с англ. И. Кашкина и О. Румера; вступ. ст. и прим. И. Кашкина. – М.: Правда, 1988 – 560 с.
9. Гринцер, П.А. Обрамленная повесть / П.А. Гринцер // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. В 9 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1962–1978. – Т. 5: Мурари – Припев. – М.: Сов. энцикл., 1968. – 976 стб.
10. Селюн, В.Г. Концепция «нового человека» в гамме жанрового разнообразия «Кентерберийских рассказов» Д. Чосера / В.Г. Селюн // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики): материалы международной научной конференции. В 2 частях. Ч. 2. – Гродно: ГрГУ, 1998. – С. 29–35.
11. Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы / под ред. Н.И. Балашова, Ю.Б. Виппера. – М.: Наука, 1967. – 515 с.
12. История всемирной литературы. В 9 т. – М.: Наука, 1983–1994. – Т. 2. – 1984. – 672 с.