

ПРИКАЗКАТА НА ИТАЛИАНСКИЯ РЕНЕСАНС

ПЕНКА ДАНОВА

Тази обширна тема се нуждае от предварителни уточнения и уговорки. На първо място – за каква приказка ще стане дума и какво трябва да разбираме под приказка? Италианската литературна енциклопедия определя приказката (*fiaba*) като фантастичен разказ с фолклорен произход, който се разпространява не по устен път, а е рожба на устната традиция. Главни действащи лица в него са феи, магьосници, джуджета, великани, чудовища, свръхестествени сили. Целта му не е нравоучителна като тази на баснята¹. Според друго определение приказката е жанр текстове с магическо и вълшебно съдържание. Тя се среща във всички човешки общества още от дълбока древност. Приказките дирели историческите си корени още в първобитните общества, запазвайки и до днес дълбокия пласт на примитивните си значения. По-късно били записани на „езика“ на различни култури, особено на този на селската култура². Следователно, тук ще стане дума за вълшебната приказка в смисъла на популярния сред нашите изследователи Вл. Я. Пропп³.

Доколкото приказката по определение е с фолклорен произход, то изследването ѝ се затруднява от факта, че първите корпуси с автентичен фолклор в Италия се появяват едва през XIX столетие⁴. Не по-лек е проблемът с изследването на селската култура в периода XIV-XVI в., които най-общо се приемат за векове на Италианския ренесанс⁵. Селянинът е лице, нежелано и системно пренебрегвано в италианската култура от този период, за която смело може да се твърди, че градът и градската проблематика са всичко, а

1. *La nuova enciclopedia della letteratura*. Milano, Garzanti, 1985, p. 343. В италианския език има и друг термин („favola”), който означава и басня, но също и приказка, в която основни герои са говорещите животни. Двата термина понякога взаимно се допълват. Вж. Пак там, с. 338.

2. Ceserani, R. L. *De Federicis. Il materiale e l'immaginario*, I, Torino, UTET, 1985, p. 90.

3. Пропп, Вл. Я. *Морфология на приказката*. С., „Хр. Ботев”, 1995; същият: *Историческите корени на вълшебната приказка*. С., „Прозорец”, 1995.

4. Imbriani, V. *La Novellaja fiorentina con la Novellaja milanese*. Milano, 1877 (Ristampa – 1976).

5. Спорен е въпросът за хронологическите граници на Ренесанса в Италия. Според някои автори (напр. А. Азор-Роза) началото му може да се отнесе към появата на първите литературни паметници в Италия, т. е. към XIII век, а краят – около средата на XVI столетие. Други автори сочат по-кратък период: 1492-1559 г. Ренесансовите процеси протичат неравномерно в политически разпокъсана Италия. Според мен регионалните специфики и разминаване във времето ни дават право да говорим за Флорентински, Венециански, Неаполитански и пр. Ренесанс не по-малко, отколкото за Френски, Английски, Дубровнишко-Далматински и др. Ето защо за осредненото понятие Италиански ренесанс следва да се приемат едни компромисни, осреднени граници – XIV-XVI в. По-подробно за споровете и посочена литература вж. Данова, П. *Балканските народи под османска власт в трудовете на венецианските дипломати и пътешественици (втората половина на XV-XVI век)*, Дис., С., 1997, 11-15.

селото – нищо. Селянинът е античовекът, звярът и дивакът в елитарния антропоцентричен Ренесанс. И ако за него все пак се споменава в литературните произведения, то е за да се изтъкнат отрицателните му качества – низш произход, липса на култура и потекло, на благородство на духа⁶.

Ето защо тук ще се спра на онези вълшебни приказки-разкази, зафиксирани писмено в две основни форми – като разказ в повествованието и като самостоятелни „новели“ в сборници.

Друг въпрос, на който ще отделя внимание, е как се променя отношението на публиката (слушатели, читатели и зрители) спрямо приказните и фантастичните мотиви. Този въпрос е съществен, защото решаването му „предопределя“ появата на вълшебната приказка в средата на XVI столетие.

* * *

Отношението на италианците към вълшебния разказ е тясно свързано с появата и утвърждаването на първите паметници на италианската литература. Известно е, че италианският език е сред младите романски езици, т. е. той по-късно се откъсва от средновековния латински. Първите текстове на италиански с определена литературна (художествена) стойност са силно повлияни от провансалската и от френската литература. Това са кратки лирични творби, посветени на прекрасната дама, на благородното сърце⁷. Италианската публика – аристократична, каквато е при дворовете на благородниците в Северозападна, Южна и Северна Италия, или градска (бюргерска), каквато е в градовете от Централна и Северна Италия, възприема като свои ценности на куртоазната поезия и проза, както и рицарския кодекс на честта. Дори когато слушателят или читателят не е благородник, а обикновен гражданин, търговец или занаятчия, той се развлича с разказите за подвизите на френските паладини, а към любимата си отправя стихове за възвишената любов на рицаря към дамата на сърцето му.

Едно произведение от края на XIII столетие привлича вниманието ни, защото с появата си на бял свят то се превръща в истински бестселър – факт изключителен, предвид комуникациите и образоваността на населението през Късното средновековие. Неговото възприемане от различни среди и прослойки е показателно за отношението към вълшебното и фантастичното. Това е книгата на Марко Поло „Милионът“, описваща пътуването и приключенията на венецианеца в далечните „приказни“ страни на Ориента. Пътешественикът не е автор на своята творба в буквалния смисъл на думата. Попаднал в генуезки плен след битката при Курцола (1298 г.), той диктува на Рустикело от Пиза спомените от прочутото си пътешествие. Оригиналът не е достигнал до нас, но се предполага, че е бил написан на френски със силни примеси на италианизми, т. е. на езика, с който си е служил Рустикело.

6. Ще посоча най-ранния пример в италианската литература (XIII в.), който многократно „се репродуцира“ в италианската поезия и проза през следващите две столетия. Според трубадура Матацоне от Калигано селянинът се раждал от магарешки екскремент, а благородникът – от възвишената любов на лилиума и розата. *Matatzone da Caligano. La nascita dei villani e come devono essere trattati*. – In: *Poeti del Duecento*. Collana Ricciardi, Milano–Napoli, 1960, 791–801.

7. Първи елементи на новия романски (италиански) език се появяват в един широк диапазон: 960–1225 г. За първи паметник на италианската литература условно се приема т. нар. двуезичен контраст на Рамон де Вакейрос, съставен на провансалски език и на генуезки диалект. По-подр. Вж. Devoto, G. *Il linguaggio d'Italia*. Milano, Rizzoli, 1971; Bruni, F. *Elementi di una storia della lingua e della cultura*. Torino, UTET, 1984.

Книгата се е радвала на невероятен успех, ако се съди по многобройните преводи (на латински, италиански и други езици), по ръкописите от XIV и XV век, инкунабулите и старопечатните издания от XVI в. До нас са достигнали над 80 ръкописа⁸.

В увода Марко Поло се обръща към широка публика, следвайки низходящия ред в обществената йерархия: „Владетели, императори и крале, херцози и маркизи, графове, рицари и граждани”⁹. Той уверява хората, че онова, което ще прочетат или ще слушат, е изцяло вярно, че ще посочи точно и ясно видяното като видяно и чуто като чуто, „за да може нашата книга да бъде точна и вярна, без никаква лъжа, а който чете или слуша тази книга, да повярва, че всичко в нея е вярно”¹⁰. Повторенията на „точно и вярно” недвусмислено говорят, че авторът акцентира върху достоверността на разказа.

Как бил възприеман разказът на Марко Поло в периода XIV-XVI в. – като реалистичен, почиващ на действителните преживявания на автора, или като приказен и фантастичен?

Инвентарните книги на френския и на бургундския двор сочат различни копия от книгата на венецианеца. Във френските варианти, предназначени предимно за аристократична публика, преписвачите акцентират върху приказните елементи в разказите на Марко Поло. Вмъкнати са различни нови епизоди, описващи чудновати хора и животни-чудовища, придаващи на творбата вид на истински бестиарий. Логично е да предположим, че публиката, до която първоначално било адресирано съчинението, едва ли е възприемала като реални и достоверни разказите на венецианеца. Точно обратното – за нея те били развлекателна измислица, приказни небивалици. В посока на подобна интерпретация говори и самото заглавие на книгата, което също варира от екземпляр на екземпляр. На френски най-често се нарича „Книга на чудесата” (*Livre des merveilles*), което подчертава приказния ѝ характер.

В първите критични издания на „Милионът” се изтъква, че публиката приемала книгата като фантастичен разказ. През 1559 г. венецианският ерудит Дж. Б. Рамузио се опитва да възстанови оригиналния текст на Марко Поло, като сравнява различни ръкописни екземпляри и преводи. В предговора на изданието се отбелязва: „Книгата, поради различни грешки и неточности, в продължение на много години е смятана за приказка, а имената на градове и провинции – за измислени. Смятало се, без никакво основание, че това е описание на сън”¹¹. Следователно публиката, към която венецианецът адресирал своето послание, изтъквайки достоверността му, възприела пътуването като измислено, плод на съня или въображението.

Все пак книгата на Марко Поло била четена не само от (и на) аристок-

8. Вж. обзор на ръкописите, печатните издания, преводите на книгата на Марко Поло у: Milanese, M. *Introduzione a „I viaggi di Marco Polo in Asia”*. – In: Ramusio, G. B. *Delle navigazioni e viaggi*, III. Torino, Einaudi, 1980, 18-20.

9. Marco Polo. *Il Milione*. (a cura di Luigi Foscolo Benedetto), Firenze, Olschki, 1928: „Seignors, enperao et rois, dux et marquois cuens, chevaliers et bourgeois”. Този текст не отговаря на българския превод. Срв. Марко Поло. *Милионът*. С., 1986, с. 17. Вината едва ли е в нашия преводач Б. Христов. По-скоро е на италианския издател, който претендира, че изданието му е по възстановения от него пълен текст (пак там, с. 10). Всъщност става дума за популярно, съкратено издание. Оригиналният текст на Марко Поло – Рустикело от Пиза е възстановен от Луиджи Фосколо Бенедето и е отпечатан през 1928 г. Четири години по-късно е публикуван и преводът на съвременен италиански език.

10. Пак там, с. 3.

11. Ramusio, G. B. Цит. Съч., с.22.

ратична публика. В периода 1302–1314 г. доминиканският монах Франческо Пипино от Болоня превел на латински пътеписа. Това е един от най-разпространените варианти на съчинението през XIV–XVI в. Латинският превод бил ориентиран към една по-образована публика – тази на учените, на духовниците, на преподавателите. В него преобладава сериозната тематика – исторически бележки, географски описания, етнографски куриозитети. По-скоро към тази публика Марко Поло трябвало да адресира своята книга, чието оригинално заглавие най-вероятно било „Описание на света“ („*Divisament dou monde*“). Учените оценили по достойнство документалния характер на книгата. В „Хрониката“ на Джовани Вилани Марко Поло е посочен като авторитетен автор заради сведенията, които дава за живота на татарите¹². Със залеза на монголската империя, с отминаването на прясната заплаха от Изток, надвиснала над Европа, книгата на Марко Поло не буди вече интереса на историците. Друга категория учени – практики черпят сведения от увлекателния разказ. Това са на първо място картографите. Следи от топоними, използвани от венецианеца, се откриват в т. нар. „каталанска карта“ от 1375 г., а по-късно в тези на фра Мауро (XV в.) и на Матео Ричи (XVI в.)¹³.

В периода на Великите географски открития мореплавателите – хора на действието, а не на перото – дават висока оценка на сведенията, почерпани от Марко Поло. През 1428 г. португалският принц Педро по време на посещенията си във Венеция получил луксозен екземпляр от книгата. От този момент насетне „Милионът“ се превърнал в задължително четиво за всеки, който от Апенинския или от Иберийския полуостров проявявал интерес към новите пътища и „чудесата“ на Индиите. В библиотеката в Севиля все още се пази личният екземпляр на Христофор Колумб. Генуезецът е изпъстрил полетата на инкунабула (Антверпен, 1485 г.) с бележките си.

Друга категория интелектуалци се отнасяли скептично към книгата на Марко Поло. Хуманистите от XV век съпоставяли сведенията на венецианеца с тези на всепризнатия авторитет на Клавдий Птоломей (138–180). Те били склонни да приемат по-скоро за верни думите на античния автор, отколкото тези на „средновековния“ си сънародник. Впрочем именно те изкопали термина „средни векове“, за да означат с него един безпросветен период, отделящ прекрасната античност, модел за подражание, от тяхното съвремие.

* * *

Поетичното творчество на Данте Алигиери (1265–1321) било познато не само на образованите среди. Дори слабограмотни флорентински занаятчии могли да рецитират наизуст терцини от „Нов живот“ или от „Божествена комедия“. В градските хроники от периода XIV–XVI в., в които като правило се включва списък на видните граждани на републиката, неизменно присъства и името на Данте. Какво е отношението на поета към „детската“ приказка?

В „Божествена комедия“ откриваме образа на майката, която седи до люлката на своето дете, преди и му разказва приказки („Рай“, XV, 121–126). Какво било тяхното съдържание? Според поета благородните флорентинки

12. Пак там, с.16.

13. Il Mappamondo. (a cura di T. Gasparrini Leporace). Roma (1956), Il Mappamondo cinese. Comentato e tradotto dal P. Pasquale M. D'Elia. Città del Vaticano, 1938; Cf. Pinto, O. *Viaggiatori veneti in Oriente (secoli XIII–XVI)*. – In: *Venezia e l'Oriente fra Tardo Medioevo e Rinascimento* (a cura di A. Pertusi). Firenze, 1966, p. 393.

от времето на дедите му разказвали за Троянската война, за историята на основаването на Флоренция. Не знаем дали Данте научил от майка си легендата за родния си град, или я узнал по-късно. Той обаче безкритично ѝ се доверил. Вярвал (също толкова неоснователно), че родът му водел началото си от древноримско семейство. Вярвал или поне му се искало да вярва и да убеди и другите в този свой благороден, „римски“ произход¹⁴.

Данте безкрайно се изненадал, когато научил, че някои негови съвременници приели пътуването му в ада за действително. Въпреки че „Божествена комедия“ е издържана в познатия жанр на средновековните видения, че преследва познатите нравоучителни цели на дидактичната поема, изпълнението било толкова виртуозно, че Данте, признат приживе за класик на италианската литература, бил смятан от простолудиято за магьосник, пребивавал в отвъдния свят. Алегоричният прочит на поемата бил по силите на образованите му съграждани. Те обаче никога не простили на поета трудния му характер, липсата на лоялност в отношенията и най-вече – политическите му възгледи, приемани като предателство спрямо републиканските свободи на Флоренция¹⁵.

Двете популярни произведения на италианската литература – „Милионът“ на Марко Поло и „Божествена комедия“ на Данте – показват, че през XIV столетие публиката все още не може да разграничи напълно литературната фикция от историческия факт. Стеснените географски хоризонти на средновековния човек превръщат Марко Поло в герой на приключенски роман. По-близко и „реално“ се оказва отвъдното царство в нравоучителната поема на Данте. Страната Китай (Китай) е толкова далечна, че изглежда невероятна, докато адът, пространствено дори, е близък. Той се намирал под кратера на Етна. В новелата „Смъртта на грешника“ Якопо Пасаванти (1302-1357) разказва, че когато дяволът се канел да вземе душата на някой грешник, той карал вулкана да тътне и да изригва¹⁶.

Авторовият замисъл става жертва на липсата на географски познания или на чувство за историчност. Самите автори също са чеда на своето време. Спомените на Марко Поло, диктувани в затвора, понякога се оказват гениални фалшификати. Данте охотно приема желаното за действително, когато то отговаря на политическите му възгледи или на морализаторския му плам.

14. Според легендата, в която и Данте вярвал, Флоренция била основана от Юлий Цезар. Римският диктатор разрушил „горния“ град Фиазоле, намиращ се на едноименния хълм. Той основал нов „долен“ град, разположен в равнината – Флоренция, който бил заселен от римляни и от „варвари“, т. е. фиезоланци. Данте смятал себе си за потомък на римско семейство – по кръв и по политически убеждения. Като привърженик на белите гуелфи той бил и защитник на имперското начало, олицетворявано в древността от Юлий Цезар, а в негово време – от германския император Хайнрих VII Люксембургски. Своите политически противници, привърженици на републиканските институции и градската автономия, той клеймил като варвари – „фиезоланци“ както в писмата си, така и в „Божествена комедия“ („Ад“, XV, 61-63).

15. Франко Сакети (1332-1400) заемал високи длъжности в управлението на Флоренция, както и вземал дейно участие в културния живот на града. Той е автор на сборник с триста новели, сред които откриваме: „Данте, ковачът и младият Адимари“. Републиканецът Сакети се прекланя пред поетичния гений на именития си предтеча, но не може да му прости политическите убеждения. – Вж. *Sette secoli di novelle italiane*, I. (a cura di Goffredo Bellonci). Roma, Gherardo Casini ed., 1953, 291-293.

16. Пак там, с. 48.

Какво е отношението на автора към вълшебния разказ? Ще се спра на един любим на фолклористите мотив – срещата на юнака с приказното чудовище (змия, ламя, хала или дракон). Родината на мотива е една – остров Родос. Авторите, които го описват, са живели в две различни епохи, разделени от два века и половина литературна история.

През 1394-1395 г. Николо де Мартони, нотариус от Каринола, Южна Италия, пътува до Божи гроб. На връщане той спира на островите Родос и Кос. Нотариусът, както повечето си съвременници, се интересува от архитектурните и историческите забележителности на посетените места, особено от паметниците на античността. За остров Лангоне (Кос) той отбелязва замъка на рицарите-хоспиталиери (Йоанитския орден), къщата на Хипократ, кладенеца на Хипократ. Във връзка с т. нар. дом на Хипократ Николо отбелязва, че в него се намирала дълбока пещера, дело на човешка ръка. За тази пещера му разказали „една невероятна история, която фра Доминик гарантира, че била вярна и която ми разказа, когато му гостувах на Родос“¹⁷. Италианският нотариус в сбита форма предава разказа на монаха-йоанит. От пещерата излизала дъщерята на Хипократ, която се явявала ту в образа на красива жена, ту като огромна, отвратителна змия. Един ден тя се появила пред рицаря-йоанит, пазащ на замъка, в образа на прекрасна девойка. Попитала го смее ли да я целуне в змийския ѝ облик. Монахът смело отвърнал – да. На следващия ден огромна, отвратителна змия се появила пред рицаря. Той побягнал, а змията го подгонила, като ставала все по-голяма и по-отвратителна. Той успял да се добере до замъка, където след три дена починал от страх¹⁸. Това е добре познатият в средновековната литература сюжет за жената (змията) – изкусителка. След два века и половина змията се е превърнала в дракон, а разказът се е изменил до неузнаваемост.

В новелата „Убийството на дракона“ всепризнатият майстор на италианската барокова проза, йезуитът Даниело Бартоли (1608-1685) отново ни връща към преданието от о. Родос¹⁹. Бартоли не се опитва да представи разказа си като достоверен: „Много пъти сигурно сте слушали за прословутия дракон, обитаващ земите на Родос по времето, когато този остров принадлежал на малтийските рицари“ – обръща се той към своята публика.²⁰ Метаморфозите на змията-дракон не изненадват. Те са познати на европейската публика още от ранното средновековие²¹. По-интересна е промяната, която претърпява разказът. Тук случката, събитието е отстъпило място на описанието на

17. Nicolas de Martoni. *Relation du pèlerinage à Jérusalem de ...*, notaire italien 1394-1395, éd. Léon Le Grand. – In: *Revue de l'Orient latin*, III, 1895, p. 643.

18. Пак там, 643-644.

19. Даниело Бартоли е официален историк на йезуитския орден, автор на монументалния труд „История на йезуитския орден“, съставен в годините 1650-1673. Остров Родос принадлежал на рицарско-монашеския орден на йоанитите до 1522, когато бил превзет от флота на Сюлейман Великолепни (1520-1566). С разпореждане на император Карл V рицарите прехвърлили своето седалище на о. Малта.

20. Bartoli, D. *L'uccisione del Drago*. – In: *Sette secoli di novelle italiane*, II. Roma, 1953, p. 31.

21. Жак льо Гоф изследва един мотив в житието на Св. Марсел (VI в.), съдържащ сякаш две части. В първата чудовищна змия се промъква в гроба на жена-прелюбодейка, разкъсва тленните ѝ останки и не дава покой на мъртвата. Непосредствено след този пасаж светецът среща същата змия, но вече преобразена в дракон. Пред смаяните погледи на съгражданите си светецът извършва чудо. – Вж. MGH, Script. Rer. Mer., IV/2. 53-54; Le Goff, J. *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*. Torino, Einaudi, 1977, 209-255.

приказното чудовище. Бартоли определя с точността и системността на учен размерите на дракона, устройството на тялото му, функциите на крилата, цветовете на кожата, люспестото му покритие. Крилата не служели за летене. Те не могли да повдигнат тежкото тяло на звяра. Той само ги размахвал, за да всява страх у хората. Змията на Николо де Мартони, описвана като „огромна и ужасна“, тук е изместена от един образ, който физически оживява пред читателя. Бартоли оставя на читателя свободата да реши приказан ли е драконът, или плод на неговото перо. Авторската интерпретация в този случай отговаря на вкусовете на бароковата публика, която предпочита гротеската, невероятното, любопитното, детайла.

* * *

Вълшебни мотиви най-често се промъкват в новелата. Тя може да се определи и като любимата приказка на Италианския ренесанс, развличаща и поучаваща малки и големи. От „Новелино“, анонимен сборник, дело на поне двама автори в периода 1281-1300 г., през шедьовъра на Джовани Бокачо – „Декамерон“ (1349-1453) до неговите продължители и последователи през следващите столетия – новелата се оказва любимото четиво на хора от различни прослойки на обществото. Нерядко сюжети, взаимствани от италианските новели, вдъхновяват и велики драматурзи като Лопе де Вега и Шекспир. Новели пишат всички известни автори от Италианския ренесанс – Леон Батиста Алберти, Леонардо да Винчи, Лодовико Ариосто, Николо Макиавели, Балтазар Кастильоне, Пиетро Аретино, без да споменавам непознатите за българския читател автори на сборници от XIV-XVI в.

Дори един бегъл преглед на тематиката на италианската новела от XV век ще ни убеди, че в нея почти напълно отсъства вълшебният мотив. Приказните превращения, характерни за някои средновековни сборници с притчи и „exempla“, виденията, които откриваме дори на страниците на „Декамерон“, са отстъпили място на един фактографски реализъм, сродяващ новелата със случки и събития от градската хроника. Това е и период, в който за почти цяло столетие от италианската литературна сцена изчезва баснята. Сякаш големите открития в областта на географията, историографията и природните науки карат писателите да се отказват от творческата измислица в полза на позитивния факт. Преобладават познатите градски теми за приключенията на търговеца в чужбина, шегите и подигравките с наивността, лицемерието, невежеството, щастieto и нещастieto на влюбените. Авторът от XV столетие държи точно да отбележи мястото и времето на действие, да посочи истинските имена на героите, техните професии и обществено положение, страхувайки се да не го обвинят в „измислица“. Понякога деликатно променя имената, за да не изложи на обществен присмех своите герои. Новелата започва да прилича на вестникарска хроника или на исторически очерк²².

В появата на приказан герой най-често е закодиран някакъв сатиричен или пародиен смисъл. Ще се спра на един такъв, плод на всепризнатия гений на Ренесанса – Леонардо да Винчи. Самият Леонардо не се смята за писа-

22. Известната новела на Луиджи да Порто (1485-1529) „Ромео и Жулиета“ започва така: „По времето на Бартоломео дела Скала... живели две враждуващи семейства. Едните се наричали Капулети, а другите – Монтеки. Днес се мисли, че наследниците на едно от тези семейства живеят в град Удине. Това се месер Николо и месер Джовани, наречени Монтиколи от Верона.“ Преди да разкаже известната история на двамата влюбени, авторът уверява читателите, че е дирил в градските архиви сведения за преместването на Монтеки-Монтиколи от Верона в Удине. (Вж. *Sette secoli*. . . , I, q, p.58).

тел. Определя се като „omo senza lettere”, т. е. човек, който не е изучил словесното изкуство. Сред огромния архив, който той оставя, са открити няколко кратки литературни съчинения, условно наречени „новели”. В една от тях той описва човек с гигантски размери. Това е Великанът от Атласките планини, който идел в Италия. Преди това се бил с Артаксеркс, египтяните, мидийците, персите. Освен това бил черен, живеел в морето на китовете, бил страшилище за моряците и корабите. Достигайки глинестата италийска земя, Великанът се препънал и паднал. Земята сякаш се продънила под тътена, който сякаш Плутон, богът на подземното царство, издавал. Заше-метен от жестокия удар, той останал да лежи на тревата, а хората запълзели по тялото и по главата му и го пробождали с пиките си. От болка Великанът изревал и разтърсил глава, а хората изпадали на земята, „както падат онези буболечки, които живеят в косите им”, а мнозина от тях измрели²³.

Великанът от Атласките планини би останал неразбран за идните поко-ления, ако не беше обръщението в началото на кратката новела: „Скъпи Бенедето Деи, за да ти съобща новините тук, от Леванта. . .”²⁴

Бенедето Деи (1418-1492) бил известна за времето си личност. Банков агент на семейство Медичи, шпионин на различни правителства, той пре-карал младостта си в пътувания до близки и далечни страни. Впечатленията от пътешествията поверил на писмата си и на основното си съчинение „Хро-ника”²⁵. Когато се завръщал в родната Флоренция, той продължил да носи екзотичните източни дрехи, разказвал истории от Леванта, посрещани скеп-тично от неговите съграждани. „Великанът” е сатира срещу тези разкази на Деи. С такива хора като флорентинския авантюрист няма смисъл да се спори и да им се обръща внимание, за да не станеш жертва на фантасмаго-рията, като онези малки човечета с пиките, които така напомнят началото на Гъливер в страната на лилипутите.

Леонардо греши. Той, както и други негови съвременници, не повярвал на разказите на Бенедето Деи, чиято достоверност след векове била уста-новена²⁶. „Великанът” е симптоматичен и в друго отношение – той показва как ренесансовият автор маргинализира приказния мотив дори в рамките на развлекателната литература.

Образът на великана, персонификация на големите амбиции и невъз-можната им реализация, на нежизнеспособността и ранимостта на човеш-ката фантазия, откриваме и при друг съвременник на Леонардо – Луиджи Пулчи (1432-1484). Неговият шедьовър – поемата „Морганте” – е откривена пародия на рицарската литература, добила голяма популярност в Италия. Император Карл Велики е представен като разсеяно и оглупяващо старче, френските рицари – като истински разбойници, а дамите – сякаш са прото-тип на Дулсиния от Тобосо. По-специално внимание заслужава фантастич-ната двойка Морганте – Маргута. Първият е представен като добродушен философстващ гигант, приел християнството, за да служи вярно на кръс-тоносната кауза и на своя патрон Орландо. Алегоричният „прочит” на об-раза разкрива черти от поведението на Марсилио Фичино, глава на плато-

23. Leonardo da Vinci. *Il Gigante*. – In: *Sette secoli*, I, 543-544.

24. Пак там, с.543.

25. Dei, B. *La Chronica*. (a cura di Roberto Barducci). Firenze, Francesco Papafava ed., 1985.

26. Betrami, L. *Benedetto Dei e il gigante di Mante Atalanta*. – In: *Miscellanea Vinciana*. Milano, 1923, 15-20; Babinger, Fr. *Lorenzo de' Medici e la Corte Ottomana*. – In: *Archivio Storico Italiano*, CXXI, (1963), p. 309 sq.; Orvieto, P. *Un esperto orientalista del Quattrocento: Benedetto Dei*. – In: *Rinascimento*, serie II, IX (1969), 205-275.

ническата школа във Флоренция. Маргута е полугигант, достигнал едва три метра и половина височина. Той обяснява причината за „ниския“ си ръст със съмнението, което се загнездило в душата му²⁷. Маргута се покаял за желанието си да се извиси над останалите хора, така че заживял на средно ниво – нито в света на великите философи-идеалисти, нито в този на обикновения човек. Срещата на двамата великани е описана в песен осемнадесета на поемата. В нея полугигантът разкрива своето философско кредо. Той не знаел на кой бог служи – на Христос, на Мохамед или на Аполон. Единственото, което признавал, било вечното веселие, неизтощимата лакомия, безгрижния живот, насилието, упражнявано в името на насладата. Морганте приема Маргута за свой другар, идеалистът се примирява с епикурейството на този предтеча на Пантагрюел.

Фантастичните епизоди в книжнината на XV столетие, когато не са взаимствани от античната литература или гръцката митология²⁸, имат преди всичко пародийна функция. Тяхната интерпретация е многопластова. Фантастичните образи са носители на подтекст, който публиката, за която било предназначено съчинението, можела „да декодира“. Цяла Флоренция познавала авантюриста Бенедето Деи, до когото Леонардо да Винчи отправил своя „Великан“. Всички се надсмивали над ориенталските му костюми и маниери, над „невероятните“ му разкази за Изтока. Същото може да се каже и за великаните от поемата „Морганте“. При двора на Лоренцо да Медичи Луиджи Пулджи рецитирал октава след октава, песен след песен своята поема, още докато я съставял. Полемиката между поета и философа Фичино била позната, затова за флорентинския управник и неговите придворни не било тайна кой стои зад образите на Морганте и на Маргута.

* * *

През първата половина на XVI в. италианската новела сякаш изчерпва творчески сили и новаторски подходи. Писателите продължават познатите още от времето на „Декамерон“ теми. Те, изглежда, са забравили, че геният на Бокачо се изразява не толкова чрез подбора на сюжета, на еротичния мотив или остроумната забележка, колкото чрез художественото пресъздаване на образите и изящната му проза. Показателно в това отношение е творчеството на Матео Бандело (1485-1561). Той създава истинска енциклопедия на ренесансовата новела със своите 214 творби, разделени в четири книги. Въпреки внушителното си количество, в по-голямата си част новелите на Бандело повтарят темите за подигравка с наивността и невежеството, за отмъщението за поруганата чест, за злостната любов и разлъка. Читателят, който познава по-ранното творчество на италианците, започва да развива синдрома „deja vu“. Едва в средата на столетието в полето на наративните жанрове се появява нещо ново, което привлича вниманието на публиката.

През 1550 г. във Венеция са отпечатани „Приятните нощи“, том с новели на Джан Франческо Страпарола (ок.1480 или 1500 – ок.1557). Твърде малко сведения са достигнали до нас за самия автор. Със сигурност е установено,

27. Pulci, L. *Il Morgante*, I. (a cura di Giuseppe Fatini). Torino, UTET, 1948, p. 517.

28. Хуманистите от първата половина на XV век благоговейт пред паметниците на античността, гръцка и латинска. За тях тя се превръща в пример за подражание. Писмото на Колучо Салутати до Якопо Анджелио да Скарперия (март, 1396 г.) съдържа истинска програма за събиране на гръцки книги. Редом с философи, историци и поети в него се говори и за: „Донеси ми и трактат за поетичните им приказки. . . Ако намериш сборник с митове, купи ми го. . .“ Вж. Coluccio Salutati, L. *Epistolario*, III. (a cura di Fr. Novati). Roma, 1891, P. 131.

че е родом от с. Караваджо, близо до Бергамо и че в периода 1530-1540 г. е бил във Венеция. Съдейки от творчеството му, можем да твърдим, че той е познавал „Декамерон“. От Дж. Бокачо е взимствал т. нар. „рамка“ на новелите си. Това е веселата компания разказвачи, които по време на карнавала се събрали на остров Мурано и в продължение на тринадесет нощи разказвали един на друг развлекателни истории. Забележителното в този сборник е въвеждането на приказни мотиви, непознати до този момент на традиционната италианска новела. За това са допринесли промяната на средата и на героите. Страпарола често излиза извън градските стени и дири вдъхновение в селата, горите, сред простолнодието. Понякога, за да придаде желаната за новелата „достоверност“ на разказа, Страпарола променя дори езика – от литературен италиански на диалект²⁹.

Някои новели следват познати градски сюжети. В други оживява духовният мир на селянина – неговите суеверия, магиите и духовете, витаещи над мъгливите поля по долното течение на река По. На литературната сцена се появяват феи и вещици, говорящи животни и омагьосани принцеси. Впрочем венецианската публика вече е подготвена за навлизането на селската тема в литературния и театралния живот. Нека припомним, че през първата половина на столетието на венецианска територия живее и твори най-известният италиански комедиограф на Ренесанса – Анджелио Беолко (1502-1549), чийто основен герой Рудзанте, падуански селянин, развлича патрициите със своите пиперливи диалози и монолози³⁰. Сборникът на Страпарола се харесал на публиката, затова авторът събрал нови разкази, излезли от печат като том втори на „Приятни нощи“ през 1553 г.

Тук ще разгледам само две от новелите на Страпарола, за да покажа как в света на традиционната ренесансова новела се промъква вълшебният мотив. Втората новела е прототип на известната приказка на Шарл Перо „Котаракът в чизми“. С включването ѝ в настоящото изложение искам да отдам необходимата почит и уважение към организаторите на Българо-френския семинар „Знанието за вълшебното. Традиции и интерпретации на приказката“, посветен на 300-годишнината от първото издание на приказките на Ш. Перо.

В първата новела на седмата „приятна нощ“ (VIII, 1) се разказва любопитната случка, сполетяла младия флорентински търговец Ортодосио Симеони³¹. Той бил щастливо женен за Изабела, но търговски дела го накарали да замине за Фландрия. Там той отчаяно се влюбил в богатата и известна куртизанка Арджентина и сякаш забравил за любимата жена и родната Флоренция. Съпругата, кротка и набожна жена, напразно чакала пет години вести от мъжа си. Тя напразно проливала сълзи и отправяла горещи молитви и обети към Бог да върне изчезналия ѝ съпруг. След като вярата не помогнала, прибягнала до услугите на магьосницата Габрина, която я заклела с никого да не споделя начина, чрез който щяла да я събере със съпруга. Магьосницата очертала кръг, в който се появил дяволът Астарот и разкрил на злочестата булка истината за мъжа ѝ. Тогава се появил и вълшебният кон Фарфало, който я пренесъл за една нощ от Флоренция във Фландрия. Там, преоблечена в дрехата на куртизанката, Изабела прекарала нощта с

29. Това е новела V, 3 (написана на диалекта на гр. Бергамо) и V, 4 (в която е използван падуанският диалект). Вж. *Teatro italiano*, I (a cura di E. Faccioli). Torino, Einaudi, 1975, XXX-XXXV.

30. *Teatro italiano*, I. *Dalle origini al Rinascimento*. (a cura di S. D'Amico), Milano, La Nuova Accademia, 1955, 445-502.

31. *Straparola, G. F. Il mercante Ortodosio e la moglie fatata*. – In: *Sette secoli...* cit., I. 699-703.

мъжа си. Хитрата жена запазила дрехата на съперницата си, а Фарфало отново я пренесъл в родния град.

Изабела забременяла и след девет месеца родила момченце. Братята ѝ, побеснели от предполагаемата изневяра и от скандала, който избухнал, първоначално смятали да я убият, но след като тя упорито твърдяла, че мъжът ѝ е баща на детето, писали на Ортодозио във Фландрия. Възмутеният съпруг веднага се прибрал във Флоренция.

Изабела поканила на обяд всичките си роднини, облякла роклята на Арджентина и им разказала перипетиите си. Ортодозио признал невинността на съпругата си и законността на детето. Двамата заживели в мир и любов. Новелата съдържа познати за читателя мотиви – хитроумна жена успява да се справи с неблагоприятната ситуация, в която съпругът ѝ я е поставил и с лекота и изобретателност да натрие носа на близките и на обществото. Онова, което отличава новелата от множеството ѝ посестрими, е участието на магията и вълшебните образи в събития, които са разказвани с фактографска точност. Редом с коня Фарфало и дявола Астарот се споменават имената на исторически съществували личности, а действието се развива в една реална Флоренция. Споменати са имената на банкерски къщи, на църкви, улици и др. Същевременно Изабела за една нощ успява да прелети от Флоренция до Фландрия, да зачене и да се върне у дома. Страпарола не оставя бележка от типа „разправяха, не зная дали е вярно, но така се твърди“. Прави впечатление, че той изобщо не се интересува от въпроса дали читателят ще му повярва. Просто разказът е начин да се прекара приятно една нощ. А това вече е светът на приказката.

„Котката без чизми“ (XI, 1) ни пренася в Бохемия. Там, разказва Страпарола, живяла една бедна жена. Нищо друго си нямала освен дълбока купа и нощви, в които жените забърквали брашното и размесвали тестото, а също и една котка. И трима сина³². Тази жена на име Сориана (сирийка), когато остаряла, направила завещание. На най-големия си син Дузолино оставяла купата, на средния нощвите, а на най-малкия Костантино Фортунато – котката. Когато майката се поминала, двамата по-големи братя успявали някак си да се прехранват. Те заемали купата и нощвите на съседките, които им се отплащали за услугата с топли и дъхави хлебчета. Само Костантино Фортунато останал гладен и нещастен. Котката, която Страпарола не пропуска да отбележи, че „била омагьосана“, утешавала момъка с човешки глас. Казвала му да не плаче, че тя щяла да се погрижи за него.

Струва ми се излишно да разказвам какво сторила котката за своя господар, тъй като то е известно на българския читател от приказката на Шарл Перо. Ще отбележа само някои отлики. Котката на Страпарола не носи шапка, наметало, нито прословутите чизми. В края на приказката не се появява великанът-магьосник, който се превръща в мишка и когото котаракът изяжда. Вместо това авторът разказва, че и нивите, и стадата, и замъкът били на един зъл благородник, който заминал на далечен път, за да се ожени за трети път. На връщане го застигнала буря и той загинал. Ето как Костантино Фортунато след измамите на хитрата котка останал господар на всички земи, които преди него били владение на злия благородник, а след смъртта на краля, баща на принцесата, той наследил и трона на Бохемия.

С новели като „Котката без чизми“ образованата италианска публика има възможност за първи път да навлезе в света на вълшебното, без уговорки

32. Straparola, G. F. *La gatta senza stivali*. – In: *Sette secoli*. . . , cit., I. 720-723.

за достоверност, без нравоучения, без ирония³³.

Защо приказката, чиито герои са феи и магьосници, великани и фантастични животни, се появява на италианската литературна и театрална сцена след средата на XVI столетие? Несъмнено това явление е свързано с кризисните процеси на Ренесанса. От 1494 г. Италия в продължение на повече от 60 години е обект на чужди нашествия. Това са т. нар. Италиански войни, завършили през 1559 г. с мира от Като-Камбрези. С него значителни части от полуострова са поставени под чуждо политическо господство. Новите владетели не само унищожават старата градска автономия и свободи, но налагат и нови икономически структури. Започва т. нар. „рефеодализация“ на италианската икономика. За нея немалко допринася и промененото положение на италианските търговци на Изток. Вследствие на Великите географски открития и на османската инвазия в Югоизточна Европа и басейна на Източното Средиземноморие италианският търговец загубва привилегированото си положение в левантинската търговия. Банкерите са принудени да пренасочат освободения капитал или в търговски операции извън страната, или да реинвестират в селското стопанство. Променило се е и положението на интелектуалеца. От градски съветник или секретар на република, т. е. човек, който ежедневно трябва да участва в политиката и да решава съдбата на своите съотечественици, той се е превърнал в придворен на дребен владетел, в храненик, длъжен да развлича своя сенйор. Без да изпадам в груба социологизация, ще отбележа, че след средата на XVI век земята, полето, селото се превръщат в притегателна сила, концентрираща вниманието на политици, банкири, интелектуалци. В творчеството на италианските писатели гражданската проблематика и градският реализъм отстъпват място на развлекателната и нравоучителната литература. А кой е онзи разказ, който е развличал човека от люлката до гроба? Приказката. Кризисните процеси в Ренесанса са тясно свързани с решенията на Тридентския събор (1545-1563), наложил цензура върху определени теми и автори. Всяка цензура поражда и автоцензура: вълшебната приказка е не само развлекателен разказ, не само бягство от действителността, но и средство да твориш, без да бъдеш преследван.

Ако любимият разказ на Средновековието е притчата с поучителен край, в който добродетелните са възнаградени за доблестта си, а лошите са наказани за извършените грехове; ако любимият разказ на Ренесанса е реалистичната новела, в която легендите и преданията са изместени от събития, почерпани от градската хроника; то едва в края на разглеждания период (XIV-XVI в.) в този разказ се промъква приказното, вълшебното. Авторът не е проповедник, нито пътешественик, нито гражданин. И той, и неговата публика твори, чете и слуша с една цел – да извлече наслада и поука от очарования разказ.

С вълшебната приказка италианската литература излиза от епохата на Ренесанса и навлиза в света на гротеската, на екзотичния детайл, на куриозното, иначе казано – напуска вековната устна традиция, за да облече пищния карнавален костюм на бароквата литература.

33. Първият сборник с италиански приказки е съставен в епохата на барока. Това е „Пентамерон“ (известен още като „Приказка на приказките“) на Джовамбатиста Базиле (1575-1632). Отпечатан е след смъртта на автора през 1634 г. Приказките са написани на труднодостъпния и за самите италианци неаполитански диалект, факт, който сякаш предопределя бързата забравя на Базиле. Мотиви, разработени от Базиле, по-късно се превръщат в известни приказки на Шарл Перо, Карло Гоци, братя Грим.