

Новелата.

Проблеми на рамката и жанровите съседства.

Борис Минков

1.

Независимо от различните подстъпи към разглеждането на новелата може да се твърди, че всяко говорене за нея е свързано със заложеното в нея чувство за жанрова малоценност. С това се въвежда не само мисленето за новелата като нисък, лишен от антична легитимация жанр, но и обстоятелството за неразривната ѝ връзка с модата и актуалното, с възможността за относително кратко време да се добие възможно най-много популярност, което на практика представлява възможност разказващият да консолидира около себе си слушащо „общество“. Така новелата се превръща в онова поле, в което подчертаното желание и удоволствие да се разказва среща удоволствието от възприемането на разказа; тя е продукт на това удоволствие. Симптоматична по отношение на функционирането на немската новела от XIX век в обществените кръгове е известната история за това как една добре възпитана дама от висшето общество измъкнала от джоба на Адалберт Щифтер току-що написаната от него новела *Кондорът*, предназначена за отнасяне в редакцията на вестник. Още по-показателен е фактът, че този анекдот се разказва най-често не по повод популярността на новелиста с име, означаващо дарител, или във връзка с рецепцията на подобен тип четива за дами, колкото във връзка с изобретяването на джобните издания, носещо със себе си налагането на едно коренно различно отношение към литературата изобщо.

Както с етимологичното си значение — да означава „новост“, „новина“, така и със своята склонност към едновременното протичане на създаване и интерпретиране (коментирание), новелата съществува, нагаждайки се спрямо публицистичния контекст. Цялата история на новелата, преминаваща през задължителното за всяка жанрова история напрежение между теоретичен модел и конкретни представители, е проектирана върху съмнението за теоретическата достоверност, като това съмнение не е сводимо под общата постановка на говоренето за всеки жанр, а представлява самата жанрова същност.

Това състояние на нещата, разбира се, не се отнася само към определянето на субтилната жанрова природа на новелата, нито пък само към епическия род по принцип. Двойствената жанрова принадлежност

(идеалната принадлежност към дадена група и конкретната реализация) на всеки един текст, независимо от начина му на разпространение и сферата на прилагане, създава типологично сходни проблеми, водещи неизменно до предпазливо и скептично третиране на жанровите особености на конкретни произведения. Въпреки тази констатация авторите на нормативни жанрови изследвания не само не признават своята уязвимост, но и откриват нови аргументи именно там, където противниците им виждат спора като приключил. Когато Ханелоре Шлафер — най-самоотверженият търсач на праформата в по-ново време, перифразирайки всъщност твърде свободно Фридрих Шлегел, говори за това, че при новелата „новият материал (Stoff) е винаги допълнение към устойчивата форма, а историята на новелата следва да наблюдава не промените в материала, а тези в неговите основополагащи констелации“¹, тя се позовава на Валтер Пабст — един от най-последователните противници на нормативната тенденция, и открива в същностната за неговата студия² антиномия „теория на новелата — новелистично творчество“ потвърждение за функционирането на режима на автоинтерпретация.

Пабст действително допуска, че творецът новелист отправя иронични реплики спрямо рефлектиращите по отношение на творчеството критици³, което от своя страна дава основание на Полхайм да обобщи, че Пабст имплантира една „мълчалива представа“⁴ за новелата. Като изключим тази скрита представа, у Пабст, терминът новела се отнася единствено към достатъчно отграничени фази на развитие, които могат да излъчат едно детерминирано съзнание като определящо жанровото име⁵. В същото време умишлено изостряната от него антиномия го извежда към крилатото и често цитирано както от привърженици, така и от противници изречение, че „нито съществува „романска праформа“ на новелата, нито „новела“ изобщо; съществуват само новели“⁶. Този радикален жест на Пабст не представлява новост във възприемането на жанровете. В началото на века Кроче заявява, че фактът на непрекъснатото „разширяване на жанровете“⁷ довежда валидността и нормативността на дефинициите на понятието жанр до абсурд. Но докато Кроче обявява решението си да освободи филологическата наука от проблема за жанра във връзка със своята критика спрямо позитивистичната литературна история, Пабст прави това в хода на конкретното изследване на

¹ **Schlaffer, Hannelore.** Poetik der Novelle. Stuttgart, 1993, S 81.

² **Pabst, Walter.** Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen. Hamburg, 1953.

³ Ibid., p. 6.

⁴ **Polheim, Karl Konrad.** Novellentheorie und Novellenforschung (1945 bis 1963). – In: DVjs 38 (1964), Sonderheft, S. 226.

⁵ **Pabst, Walter.** Die Theorie in Deutschland (1920–1940). Romanistisches Jahrbuch, II Bd., 1949, S. 106.

⁶ **Pabst, Walter.** Novellentheorie..., p. 245.

⁷ **Croce, Benedetto.** Ästhetik. Ges. Philos. Schriften in deutscher Übersetzung, 1927, Bd. I, 40–41, цитирано по **Schunicht, Manfred.** Der Falke am Wendepunkt. – In: Novelle. Wege der Forschung, Hrsg. v. Josef Kunz, Darmstadt, 1973, S. 468.

историческите жанрови промени, противопоставяйки се на претенциите на германистичната доктрина за новелата, които той посочва както като неоснователни, така и като принципно несъвместими с жанровия статус. Поставянето под съмнение на изчерпателността и самодостатъчността на антиномичната опозиция на Пабст води не само до изход от нея, но и до установяване на редица отношения от нов вид. Ханс Роберт Яус посочва извода на Пабст като неоснователен и съществено коригира, с една проличаваща и на синтактично равнище методичност, изведената от него антиномия: „По-скоро непостижимото в пълна степен съответствие между теория и практика, или казано по-точно, между експлицитна теория, иманентна поетика и литературно творчество, е сред факторите, които обуславят процеса на историческо развитие на даден жанр. (...) Между нормозадаващата теория и литературната реализация посредничи иманентната поетика, заложена и установима в структурата на всяко отделно произведение.“⁸

Дори и един бегъл поглед върху конкретните теоретически съчинения за новелата показва, че те се отличават със същата степен на универсалност, колкото проблематизираното от тях понятие, а и са също толкова малко склонни да гледат на себе си като отграничаващи се в тесни времеви периоди. Така например ползващият се и днес като безспорен авторитет в редица изследвания⁹ квадрат, в който самият Полхайм подрежда наличните до 1965 година разработки за новелата, е само временно актуален и особено представителен за годините около „спора за новелата“. Може да се каже, че квадратът с дистинктивни противоположни върхове, идеалното нормативно и идеалното историческо изследване, замразява този спор, обявявайки го за лишен от основания. Самите представителни фигури в този спор — Йоханес Клайн и Бено фон Визе¹⁰, Полхайм разполага вътре в очертаванията на квадрата, като при Клайн надделява „нормативното“, а при Визе — „историческото“. Като изключим обаче конкретния случай на противопоставяне, в който Клайн и Визе все пак говорят за едно и също нещо или поне един срещу друг (Визе предупреждава за опасностите, които крие създаването на идеален тип и в тази връзка предлага новелата да се разглежда като подтип, като при това се държи сметка за нейната комплицирана връзка спрямо истината и фикцията¹¹, а в същото време Клайн търси да очертае понятието за

⁸ Яус, Ханс Роберт. Теория на жанровете и литературата през Средновековието. — В: Яус, Х. Р. Исторически опит и литературна херменевтика. С., 1998, с. 184.

⁹ Freund, Wienfried. *Novelle*. Stuttgart, 1998; и особено Aust, Hugo. *Novelle*. Stuttgart, 1995, определят подхода на Полхайм като основополагащ за съвременните търсения в областта и същевременно твърдят, че подредбата на неговото съчинение „Novellentheorie und Novellenforschung“ предугажда подобно на Менделеева таблица насоките на бъдещите научни опити.

¹⁰ Срв. Klein, Johannes. *Streit um die Novelle*. — In: *Welt und Wort* 14 (1959), 169–171.

¹¹ Срв. Wiese, Benno von. *Novelle*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1963, S. 9, цитирано по Polheim, K. K. *Op.cit.*, p. 292.

„вътрешна форма“, което е склонен да отъждествява със „самия живот“¹²), останалите примерни образци в този оразличителен квадрат и особено онези проявления, които са представени като намиращи се близко до идеалните му върхове, са избрани от твърде произволни места и контексти. Така например в случая с идеалното историческо съчинение — това на Пабст — става дума за конкретно изследване на романистичната новела, в което историческият поглед е не въпрос на методологически избор, а обект на самото наблюдение. Що се отнася до вметването на Емил Щайгер в този квадрат като представителен за нормативната насока, то е плод на едно още по-спекулативно третиране, защото становището му по въпроса („Новелата не е нищо друго освен разказ със средна дължина“) е извлечено от цитат на неговия ученик Бернард фон Аркс¹³, без да се отчита нито негативният план на задаване, нито фактът на устното изказване в жанровия контекст на университетския семинар, както и без да се свърже заявената относителност по посока на централното съчинение на Щайгер *Основни понятия на поетиката*. Ако Полхайм беше прочел въпроса за относителната дължина на новелата през тази книга на Щайгер, чийто резултат онагледява как „всяко произведение съдържа от всички литературно-родови идеи в различна степен и по различен начин, като различният дял и комбинацията определят неизчерпаемостта на богатството на конкретните исторически проявления“¹⁴, той вероятно би го поставил в противоположния диагонал на квадрата.

След замразяването на спора за новелата в съчинението на Полхайм по-късните разработки или търсят синтактичните правила на една обща наративна граматика (Тодоров, Греймас, Принс), или пък се насочват обратно към заредените с парадокси фрагментарни бележки на Фридрих Шлегел, звучащи като думи на оракул, който въпреки демиургичния жест на посочването в крайна сметка отказва да дава отговори и принуждава обръщащите се към него сами да ги откриват. Шлегел разглежда новелата най-общо като напрежение между субективно и обективно, като по този начин стеснява максимално чисто жанровите ѝ специфики, тъй като набелязаното от него противопоставяне се отнася до ключовата за романтичeskата поезия двойка и принадлежи към основополагащата дискусия за контраста между форма и материя. Негов стилистичен израз е „гротеска или арабеска“¹⁵. За Шлегеловата понятийна система е характерно, че отделните нейни елементи се подреждат в един непрекъснато тендиращ към затваряне кръг. Понятието „арабеска“, което може да се

¹² Klein, Johannes. Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart, 4, verbesserte und erweiterte Auflage, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1960, S. 5, цитирано по Polheim, K. K., Op.cit., p. 217.

¹³ Arx, Bernhard von. Novellistisches Dasein. Spielraum einer Gattung in der Goethezeit. Atlantis Verlag, Zürich, 1953, S. 7 f, цитирано по Polheim, K. K. Op.cit., p. 216.

¹⁴ Staiger, Emil. Grundbegriffe der Poetik. Zürich/ Freiburg i. Br, 1959 (4. Aufl.), S. 10.

¹⁵ Срв. Aust, Hugo. Novelle. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 1995, 27–28. Тук обаче трябва да се има предвид и това, че за ранния Шлегел понятията „гротеск“ и „арабеск“ са синонимни, което Ауст пропуска да отчете.

разглежда като ключово за преразпределянето на непрекъснатото променящите се акценти на този кръг, бива пояснявано ту като поле, на което „безкрайната пълнота“ („unendliche Fülle“) на познанието получава възможност да се разкрие съзнателно и целенасочено, ту като такъв двигател на „комбинаторичния виц“ („kombinatorischer Witz“), който в един следващ момент се отъждествява със самия виц. На един следващ етап, когато арабеската се отнася към формите на романтичeskата поезия, то — чрез посредничеството на „безкрайната пълнота“ се свързва с архитектурното и епическото творчество, а чрез идеята за комбинаториката — се отнася към институциите на университета и енциклопедията¹⁶. По този начин, разполагайки се като посредник между йерархически най-високото понятие (за „безкрайната пълнота“) и най-ниското (за разнообразието), арабеската изпълнява медиаторска функция и по отношение на възможностите да се реши проблемът за съединяването на изкуството и науката. Направеното тук отклонение към построените въз основа на парадокса понятийни кръгове на Шлегел цели да покаже как принципите на романтичeskия синтез, замислян в последна сметка и на жанрово равнище, ситуират един характерен историзъм, който разглежда романтичeskата поезия като незавършена, ставаща, като намираща се в състояние на вечно изграждане, което никога не може да бъде завършено¹⁷.

Макар че заради своята директна обвързаност с романтичeskата доктрина не може бъде меродавна по отношение на третиращите жанра постановки, позицията на Фр. Шлегел шрихира очертаванията на индуктивния подход към жанра, в който освен съзнанието за историчност присъства и идеята за непрекъснатата съотносимост между жанровите проявления. Така освен другите си обединяващи характеристики романтичeskата поезия притежава способността да се самонаблюдава и самоинтерпретира, намирайки се „между изобразяването и изобразяващия“¹⁸: състояние, което може да се припише и на ситуацията на новелистичното рамкирано разказване.

Ако се върнем към възраженията на Полхайм (а в по-ново време тези на Хуго Ауст), отнасящи се както към нормативния подход към новелата, така и към възможностите да се използва наследството на Шлегел за спекулативно-практически цели, ще видим, че колкото и принципни да са те по отношение на това, че предлаганите от Гьоте, Тик, Щорм, Хайзе и още много други творци дефиниции, които някои от теоретиките на новелата безрезервно подемат, са в най-добрия случай универсални характеристики на разказването, то все пак тези възражения произтичат неизменно от същата жанроцентрична доктрина, която позитивно ги разработва и превръща в система. Твърдейки, че „нито новелата може да се разглежда като жанр в тесния смисъл на думата, нито историята на ней-

¹⁶ Срв. Polheim, K. K. Studien zu Friedrich Schlegels poetischen Begriffen. — In: DVjs, Jg. 35, 1961, 363—398.

¹⁷ Срв. Паси, Исак. Немска класическа естетика. С., 1991, стр. 331.

¹⁸ Шлегел, Фридрих. Фрагменти, № 116. — В: Естетика на немския романтизъм. С., 1984, стр. 172.

ните авторефлексивни изказвания са задоволителни като теория в научнообоснована форма¹⁹, Ауст предполага наличието на някакво равнище на жанрово определяне, което потенциално би могло да се достигне. По този начин сигурността на квадрата на Полхайм с дистинктивни признаци „нормативно“ и „историческо“, който е изчерпал своите възможности за допустимо комбиниране, без при това да е успял да достигне равнището на достатъчно сигурното жанрово дефиниране, свидетелства едновременно както в полза на извода за жанровата малоценност на новелата, така и в полза на извода за малоценността на жанровото проучване по принцип. Когато отбелязваме, че този своеобразен структуралистичен емпиризъм играе съществена роля за отхвърлянето на „спора за новелата“ като непродуктивен, трябва да се уточни, че става дума за спор по отношение на така наречената „праформа“, защото по-новите нормативни тенденции в изследванията за новелата имат други опорни точки, изведени пряко или непряко от основните наратологични постановки. Така например проблемът за рамката се трансформира в разглеждането на различията между времето на разказването и времето на разказа, а от читателя се изисква паралелното свързване на двете повествователни перспективи. В тази насока получава развитие и говоренето за новелата като малоформатен жанр, вече не по отношение на обема, а във връзка с едно повествователно коартикулиране, със способността на новелата да се автоинтерпретира. Във въведението на своята книга *Историческа поетика на новелата* Мелетински заявява, че благодарение на тази своя „малоформатност“ новелата става дотолкова обозрима, че дава възможност въз основа на нейния корпус от текстове да се представи в умален вид цялостният световен литературноисторически процес²⁰. Подобна позиция представлява друга една крайност, насочена към преодоляване на тясното разбиране за жанра. Както вече стана дума във връзка с фрагментите на Ф. Шлегел, аналогична идея присъства и в конструирането на романтическия телеологизъм и е твърде вероятно в този романтически конструкт да се крие поне една от причините за честото, при това подновявано през немалки периоди от време, наблюдаване на новелата като ореха, който репрезентира света.

Второто значение на „новела“ гласи: „допълнение към сборник от закони, което съдържа нови законоположения по третирания въпрос“. Това предполага присъствието на основната тема като предзададена, но стояща на заден план; изместване на ситуативното разполагане при оставащи непроменени общи законови правила; смяна на плановете, чието основание се съдържа в трагическият приемане на подлежащото на промяна и на превключването на ситуативния фокус. По този начин новелата и в своето юридическо значение описва херменевтичен кръг, като моментът, който подготвя централната линия на развитие, предпоставя идеята за един жанр, а едновременно с това конкретизирането

¹⁹ Aust, Hugo. Op.cit., S. 43.

²⁰ Мелетинский, Элеазар. Историческая поэтика новеллы. Москва, 1990, стр. 3.

на тази жанрова идея се извежда от историческия ситуативен примерен материал. Така както всяко конкретно прилагане на закона носи неговото легитимно отместване, така и проявлението на идеята за даден жанр накърнява и видоизменя жанра. В качеството си на „новост“ новелата в още по-голяма степен се обвързва с проблема за ситуативните трансформации на узаконеното за дадения момент статукво.

Друг аспект на връзката на жанра на новелата с юридическата понятийна система е отношението ѝ с казуса. Според Андре Жол казусът се характеризира с това, че „поставя въпроса, но не дава отговор; натоварва читателя със задължението да реши въпроса, но не съдържа самото разрешение; включва самото рискуване, но не и неговия резултат“²¹. По този начин казусът представлява форма на самата проблематичност. В качеството си на разполагащ се на прага на разрешаването случай казусът се намира в особено комплексно отношение спрямо нормата на закона, като посредничеството между случай и законова норма предполага в повишена степен способността за съждение на произнасящия присъдата.

Връзката със структуралната лингвистика присъства и в представата за жанра на рецептивната естетика, като тази представа е заявена като хомотетична по отношение на определянето на предварителния хоризонт на очакване, установена при изследването на типологично сродни процеси. Процесът на непрекъснато създаване и променяне на хоризонта определя отношението на отделния текст към жанровия ред като експанзия на една семиологична система, протичаща между разгръщането и коригирането на системата²². Освен че принципно реабилитира говоренето за жанра, Яусовото становище води след себе си налагането на разработки върху частни проблеми на жанра не просто като приоритетни и актуални, а като представителни и същностни по отношение на жанра в качеството му на свързан с рецепцията конструкт.

Гледната точка на рецептивната естетика настоява да се откажем от представата, според която понятието за жанр се свързва с търсенето на неизменни признаци, както и от идеята за корелативната съотносимост на завършени и изолирани един спрямо друг жанрове. Позицията на Яус въвежда различни нива на жанрово определяне и описване: в синхронен план (като структура от незаменяеми елементи) и в диахронен (като създаваща континуум възможност); във връзка с комуникативната и обществено-историческата ситуация; в плана на историческата систематизация. Заедно с ориентирането на цялостната позиция на своя автор към читателя и процеса на разбиране, студията *Теория на жанровете и литературата през Средновековието* инвентаризира съществуващите до този момент ключови места на достъп до жанра чрез общата литературна теория. Така например към понятието „системообразуваща до-

²¹ Jolles, Andres. Einfache Formen. Darmstadt, 1958, S. 191. Сравни също и Stierle, Karlheinz. Geschichte als Exemplum — Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte. — In: Poetik und Hermeneutik V (1973), 347—375.

²² Срв. Яус, Х. Р. Цит. съч., стр. 51.

минанта“ на Тинянов Яус добавя и необходимото разграничение между жанрова структура със самостойна (конститутивна) и жанрова структура с несамостойна функция²³; реакцията на Кроче спрямо понятието за жанр пък бива наблюдавано като неизменно свързано с контекста на утвърждаващата автономността на словесното произведение стилистика, която разработва методи за неисторическа интерпретация, за която предварителният преглед на историческите жанрови форми не се оказва наложителен²⁴. Наред с това рецептивната естетика включва тези подстъпи на литературната теория и естетика към проблема за жанра заедно с описващите единичното примерни изследвания в общите измерения на процеса на актуализиране на литературния текст.

2.

При преминаването към **проблема за рамката** като същностен елемент на новелистичното разказване следва най-напред да се каже, че заниманията с наблюдението на рамковата структура нямат задължителна обвързаност с въпроса за противопоставянето на нормативния и историческия подход. Макар и да присъства трайно в неофициалния списък на безспорните белези на „праформата“, то още преди прага на „замразяването“ на „спора за новелата“ рамката става обект на такъв изследователски подход, в който вместо нормативното посочване на белези преобладава интересът към лингвистично-функционалните характеристики на разказването и към фикционалното обвързване на разказващия. На пръв поглед изследователите са единодушни по въпроса не само за наличието на рамка в класическите новелистични образци, но и по отношение на най-общия вид на нейните основни функции: да прикрие повествователя и да създаде илюзия за обективност на това, за което разказват подставените от него лица; да формира около себе си „общество“, в което вмъкнатите разкази се разказват и коментират; да очертае двойна повествователна плоскост с определени типове взаимовръзки между двете наративни повърхности. Не е трудно да се установи обаче, че далеч не при всички случаи на разглеждане на рамката каузалната зависимост протича в посока от рамката към „обществото“. През целия XIX век за теоретиците и писателите — автори на размисли за новелата, обект за дискусия е главно „обществото“ със зададените му от светското общуване параметри и особено със свойството да регулира баланса между субективното и обективното. Показателна със своята лаконична изразителност в това отношение е историята с откраднатия от Щифтер *Кондор*.

Смяната на центъра на внимание в посока към рамката се свързва до голяма степен с осъзнаването на поврата, който повествователното изкуство на модернизма осъществява. Симптоматичен в това отношение е фактът, че именно младият Лукач посочва рефлектиращите в структурата

²³ Пак там, стр. 171.

²⁴ Пак там, стр. 167.

на рамката изменения като сигнали за разединението на „вътрешното и външното“, на „постъпката и душата“, а в крайна сметка и за сриването на „някогашната епика“²⁵. Наблюдавайки новелистиката на Теодор Щорм като погранично явление, Лукач подчертава, че установената от рамката дистанция рядко държи сметка за системата от мотиви, а припомнянето, което е основен механизъм при вставния разказ в разказа, разполага на мястото на постъпателно и почти незабележимо редуващите се събития един тип разказване, основаващо се на ярката сетивна образност и на фрагментите от диалози²⁶. По този начин рамковата ситуация не се третира вече като разпределяща различните повествователни роли, а като дестабилизираща позицията на разказвача, у когото остава актуална само онази част от събитията, която ги свързва в единство. Независимо от това, че новелистичното наследство на модернизма относително рядко става обект на конкретни изследвания и обикновено заема скромни сектори в обширните обзорни съчинения, то все пак е налице едно непрекъснато съобразяване на съвременните разработки с автономния режим на рамкиращия разказ, с динамичната обвързаност на рамка и повествователни гласове.

Самите пътища, по които изследователите интерпретират проблема за рамката, обаче значително се различават в зависимост от профила на конкретните разработки и стратегийните цели на авторите им. Така например в старанието си да представи рамката единствено като комуникативна ситуация и омаловажавайки умишлено обстоятелството, че все пак става дума за един доста частен случай на комуникация, при който общуването е подправено и опосредствано, а заедно с него протича наблюдаването на процеса на комуникиране, Валтер Пабст иронизира занимаващите се с проблемите на рамката, виждайки в тях задължително търсачи на нормативната „праформа“: „В една новела е налице рамка дори тогава, когато според литературно-научната дефиниция изобщо не може да се говори за разказ в разказа.“²⁷ Позицията на Пабст предполага, че функцията на рамката се свежда до простото презентирание на един фиктивен събеседник. Макар и свързано с аспектите на централната за съчинението на Пабст антиномия, присъствието на този внедрен в разказването събеседник не надхвърля границите на онази нормативност, от която търси да се разграничи. Фактът на това присъствие не е в състояние да опише отместванията в конкретните исторически проявления и затова проблемът за рамката бива изоставян, когато Пабст описва например разликите между новелата на Бокачо и тази на Сервантес.

Самото участие на тази комуникативна насоченост на рамката в надпоставения диалог между твореца и теоретика от споменатата по-горе антиномия обаче отрежда централно място на проблема в плана на общата повествователна стратификация. Показателни за тази вторично

²⁵ Лукач, Дьорд. Хаос и форми. С., 1989, 193–195.

²⁶ Срв. Лукач, Дьорд. Цит. съч., стр. 193.

²⁷ Pabst, Walter. Novellentheorie..., S. 133.

формирана (този път около въпроса за рамката) противоречивост между изследването на единичната творба и жанровия ред са изследванията на Локеман. От една страна, той решително опростява аспектите на формулираната от Пабст комуникативна ситуация, заявявайки, че функцията на рамката е „да установява порядък в повече или по-малко хаотичната повествователна ситуация“²⁸, а от друга, вече след като изоставя опозицията „хаос—ред“, с помощта на която до този момент е решавал всички въпроси на теорията и историята на жанра на новелата, създава една стройна структурна класификация на типовете рамки. Едното равнище на типологично диференциране в класификацията на Локеман е това на въвеждащото рамката лице, при което в случай на наличие на „целева“ рамка (Zweckrahmen) разказвачът е преимуществено третоличен, докато при „легитимиращата“ рамка става дума предимно за първолично повествование²⁹. И докато при този критерий на разделяне не се поставя въпрос за стратегийните цели на рамката, то на второто разграничително равнище се говори за „циклично“ и „единично“ рамкиране³⁰, като в случая на циклично рамкиране се отбелязва общата насоченост към концентриране на разказването около някаква конкретна задача, например Шехерезада разказва, за да спаси живота си. Важно в случая на тази класификация е не само подчертаването на двете различни плоскости, в които тя е построена (лингвистично-ролева и интенционално-стратегийна), допълнено от изричната уговорка на Локеман, че целевата рамка не трябва да се бърка с цикличната, но и наблюдаването на рамкирането като съдържателен мотив, поставен в служба на напрежението. По този начин освен изпълняването на своите преки повествователни задачи рамката представлява и това място, което събира, обобщава и подрежда двете конфронтиращи се в търсенията си направления.

От гледна точка на традиционното рамкиране новелата представлява екземплифициране на нещо, което току-що е станало предмет на разговор и което след края на разказа отново се връща на заден план в разговора. В своята статия *Време (Tempus)* Харалд Вайнрих³¹ подхожда към Бокачовата новела от описването на начина, по който морфологичните глаголни изменения оформят релефа на двата повествователни плана, за да премине постепенно към разграничаването на „обсъждаща“ и „разказваща“ реч. Изследователят наблюдава строго ограниченото присъствие на имперфекта като спомагателно глаголно време (свързващо се към главното изречение обикновено като подчинено относително) при

²⁸ **Lockemann, Fritz.** Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. Geschichte einer literarischen Gattung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert, Max Hueber Verlag. München, 1957, S. 13.

²⁹ **Lockemann, Fritz.** Die Bedeutung des Rahmens in der deutschen Novellendichtung. — In: Novelle. Wege der Forschung, Hrsg. V. Josef Kunz. Darmstadt, 1973, S. 336. (Статията е публикувана за първи път през 1956 година.)

³⁰ Ibid.

³¹ **Weinrich, Harald.** Tempus. Besprochene und erzählte Welt. — In: Sprache und Literatur, 16, 1964, 172–210. Тук се цитира по сборника *Novelle. Wege der Forschung*, 483–498.

експонирането на класическата новела. Вклиняването на изолирания имперфект в началото на дадена новела Вайнрих разглежда като момент, който бележи изскачането на повествованието от фона (задния план)³². Заедно с глаголните времена, регулиращи отчетливия релеф на двата плана, Бокачо използва в тази насока и множество неизменяеми части на речта в техните модулационни значения за посочване, междинно обобщаване и дори за паразитно вмятане. Освен с непосредствения рамков контакт в обществото на разказващи тези понякога незабележими мостове между предния план (този на разказването) и фоновия (този на обсъждането) се характеризират и с формулите на фолклорния анекдот, връзката с която новелата пази дълго време, а според някои изследователи (Хайнрих Хенел, Ханелоре Шлафер) и неизменно. Така например когато обръща конкретно внимание на рамкиращата роля на наречието „adunque“, което превежда с „и така“ и уточнява функционално със „сега“ (also — nun), Вайнрих го определя като израз на начина, по който следващата непосредствено („сега“) новела илюстрира нещо, което е станало обект на разговор³³. Налага се изводът, че класическата новелистика притежава ясното съзнание за антиномията между обсъждания и разказвания свят, а извършващата се с помощта на рамката процедура на преминаване от единия в другия свят е по същество действие на синхронно сравняване, каквото по принцип извършват интерпретаторите.

Разбира се, самата рамка също представлява разказ, като наред със засилената диалогичност и анекдотичната ситуативност, които обсъждащата реч носи със себе си като значения, в рамката се прибавя и стратегийната („цикличната“ според класификацията на Локеман) интрига. В класическия случай тази интрига бива решена чрез мотива за продължително висящата смъртна опасност. Както в случая със свода на разказите от *Хиляда и една нощ*, така и в *Декамерон*, където чумата във Флоренция е постоянен скрит фон на представените истории, разказването не просто се противопоставя на смъртта, а означава живот, доколкото излизането от него означава смърт. Тази особеност, която Шкловски групира към общата „мотивировка на задържането“³⁴, Цв. Тодоров извежда като основна функция на епическото, заключена в напрежението между статичните и динамичните мотиви, взаимодействащи помежду си на равнището на епизода. В наративната граматика на Тодоров епизодът е такава синтактична единица, която се надгражда над равнището на изречението (възприемано също в наратологичен план). Характеристиките на епизода са различни според типа връзки между йерархично подчинените му изречения, но в неговия край задължително „се наблюдава частично повторение на първото изречение“³⁵. Независимо

³² Ibid., 484–485.

³³ Ibid., S. 486.

³⁴ Шкловский, Виктор. Избранное в двух томах. Т. 1. Повести о прозе, изд. „Художественная литература“, Москва, 1983, стр. 16.

³⁵ Срв. Тодоров, Цветан. Поетика на прозата. С., 1985, стр. 67.

от това, че за граматичните равнища на разказването, които Тодоров разполага, са валидни повествователните форми по принцип, при намирането на примери той неслучайно посочва най-често класически новелистични ситуации. Въпреки че не говори за рамка, с посочването на същността на повествователните трансформации той на практика описва рамковата ситуация. Редът на преминаване от едно равновесно състояние в друго, като междувременно се преживее изпълнената с напрежение неравновесна ситуация, в която се актуализират забравените „фоновни“ опасности, представлява на практика синонимен израз на опита на Вайнрих да представи рамката като формираща профилите на обсъждания и разказвания свят, но с по-висока степен на обобщение и универсалност. Ако използваме примера на Тодоров с прословутата Бокачова новела за продажбата на делвата, ще видим, че наличните конвенции, според които жената не трябва да приема чужди мъже в отсъствието на своя собствен, но това правило следва да отпадне, в случай че това бъде направено (или маскирано, както е в случая) в интерес на службата, съставят онази система от договорености, които са приоритет на „обсъждащата реч“.

По този начин въз основа на направените дотук изводи може да се говори най-общо за три фази на разказване, които са свързани с рамката (като в случая това понятие не се ограничава само до новелата). Първата фаза отбелязва извеждането от обсъждащата ситуация на рамката към знака на разказа, който обаче е все още свързан с нея. С втората фаза подставеният разказвач се впуска обратно към задния план, за да зададе прецизното експониране³⁶, а със своето отдръпване в позицията на свидетел (а в по-честия случай това е позиция на слушател, който е получил правото да разказва само доколкото самият той е чул историята) той дава началото на действието.

Така по-новите изследвания отнемат интереса по отношение на рамката като явяваща се прототипна формула на самия жанр към въпроса за начина, по който новелистичната ситуация участва в разпределянето на повествователните роли и в темпоралното поставяне на разказващия. Вулф Зегебрехт твърди, че рамката най-често актуализира една „екзистенциална кризисна ситуация“³⁷, която в общия случай представлява историческа ситуация, която мотивира акта на разказването или бива манипулирана от него. Затова с постепенното (и все пак не задължително) отпадане на рамковия разказ функцията на рамката се трансформира в аналогичните ефекти на перспективно полагане, в говоренето за особеностите на зрителния ъгъл на повествователя или в очертаването на ре-лефа на предния и задния план.

Ако тук обръщаме значително внимание на проблема на рамката, проявяващ се в напрежението между обсъждаща и разказна реч или в

³⁶ Което експониране Вайнрих свързва с вклинения в перфекта имперфект. — Вж. бел. 31.

³⁷ **Segebrecht, Wulf.** *Geselligkeit und Gesellschaft. Überlegungen zur Situation des Erzählens im geselligen Rahmen.* — In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 25 (1975), S. 308.

противодействието на повествователните прилагателни (описващи състоянието) и повествователните глаголи (описващи преминаването между състоянията), то е с цел да подготвим такава интерпретаторска матрица, която да е в състояние да отчита отклоненията от тази образцова ситуация. Така например още в новелите на Маргьорит дьо Навар от *Хептамерон*, които също като отделните произведения от *Декамерон* притежават общ свод, може да се наблюдава чувствително отслабване на обвързването на рамката с началото на разказа. В резултат на това сигнално по отношение на бъдещото отпадане на задължителната рамка явление се образува една повествователна кухня, в която по-рано се е помествал, най-общо казано, „моралът“ на разказваната история. Не е трудно да се предположи, че наличието на тази повествователна кухня, което изследователите установяват или поне предусещат, следва да доведе до опити от тяхна страна за нейното компенсаторно запълване, още повече, че на тях им предстои да обясняват какво се случва с рамката в модерната новела. Плод на това усилие е изработването на един кръг от спомагателни понятия, заключен в семантиката на двойствеността. Така например Нино Ерне говори за „двойната повърхност“ на новелата, която, за да се изведе творчески, трябва да бъде разположена „над логическите и психологическите взаимовръзки на обективното съобщение“³⁸, подчертавайки по този начин онази стратегийна надпоставеност, която често се приписва на рамката. Въвеждайки свои, различни от лингвистичните равнища на анализ, Ханелоре Шлафер определя като „втора редакция“ способността на събитието „да превръща фигурата в загадка, като от своя страна, наблюдавано от обърнатата перспектива на фигурата, събитието се превръща в загадъчна съдба“³⁹. Според Шлафер тази „втора редакция“, разбирана като евристично-тълкувателна задача, която читателят решава заедно с персонажите, открива добри възможности за интертекстуални отправки, насочени основно в дълбочината на жанровия ред. С „редактирането“ на Бокачовите новели например авторката обяснява вторичното табуиране на сексуалното в новелата на XIX век. В същата насока на едновременно протичащо в новелата скриване и разбулване може да се разглежда предложението на Райнер Шьонхар случката да се прецизира като криминална схема⁴⁰, като по този начин въпросът с двузначността се обвързва с този за изглеждащото непрозрачно, скрито действие и развързващата поанта, както и със същността на лайтмотивната техника. Моделирането на новелата като криминална схема поставя и проблема за непрекъснато актуалния за този жанр процес на тривиализиране, реализиращ се като последователност от решаване на типологично сродни казуси.

Прави впечатление, че докато наличие на рамка се открива в един или друг вид, а изучаващите историческите промени в новелата учени се

³⁸ **Erné, Nino.** Kunst der Novelle, 2. Auflage, Limes Verlag, Wiesbaden, 1961, S. 62, цитирано по **Polheim, K. K.** Novellentheorie, S. 275.

³⁹ **Schlaffer, Hannelore.** Op. cit., S. 107.

⁴⁰ **Schönhaar, Rainer.** Novelle und Kriminalschemata. Bad Homburg, 1969.

стремят повече да синонимизират понятиенно рамковото обвързване на разказвача, отколкото да наблюдават неговото функциониране, то са съвсем редки случаите, в които изследователите на модерната новела се вглеждат в местата на включване и изключване от рамката, тоест онези места, в които с отслабване на обвързването се образува повествователната кухня. Едно от изключенията в това отношение, а същевременно и показателен пример за начина, по който се мисли модерната новела, е статията на Волфганг Майер *Модерна новела*, посветена на *Котка и мишка* на Грас⁴¹. В нея авторът твърди, че „ефектът на края бива имплантиран във всяка фаза на повествованието“⁴², тоест на местата на междинно актуализиране на рамката. Но за да се приеме безрезервно тази постановка като свидетелство за това какво се случва с рамката в историческото развитие на новелата, е необходимо тя да се наблюдава последователно в различни контексти. Дори и ако се пренебрегне необходимостта от последователно събиране на онези достатъчно малки отрязъци от време, в които новелата според Пабст може да се дефинира (вж. бел. 2), то едно подобно третиране на периодично имплантирания финал следва да изясни например своите исторически взаимоотношения с лайтмотива, още повече че лайтмотивът присъства като по-безспорно понятие в секундарната литература за модерната проза, отколкото в това за самата новела. Тук следва да се има предвид и обстоятелството, че при набелязването на проявленията на „ефекта на края“ се изолира един толкова съществен компонент на рамката, какъвто е „обществото“ с реда от стабилизиращи с конвенции сигнали, който то управлява.

Още Август Шлегел отбелязва, че новелата е „история извън историята и следователно разказва изключителни събития, които се случват сякаш зад гърба на гражданските закони и порядки“⁴³, като по този начин недвусмислено свързва техниката на вставния разказ с процеса на неговото развиване като паралелен образ по отношение на обществените конвенции. И така, новелата има някакво отношение към гърба на наличните порядки; от нейната отстраняваща се позиция те не само се виждат достатъчно ясно, но и съществува възможност разказването да протича както „зад гърба“, така и „на гърба“ на онази система от договорености, които очертават профила на обществото. Наистина жанрово-функционалната обвързаност на новелата с казуса и историческата ѝ връзка с екземплума, фаблиото и анекдота са в състояние само частично да противодействат на становището, че това мимикриране по отношение на социалните реалности е присъщо изобщо за художествената фикция, а не само за новелата. Но отчетливият ситуиращ жест, с който новелис-

⁴¹ **Maier, Wolfgang.** Moderne Novelle. — In: Sprache im technischen Zeitalter, I. Heft, 1961, 68–71.

⁴² *Ibid.*, S. 68.

⁴³ **Schlegel, A. W.** Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. III Teil, S. 248, цитирано по Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil. Hrsg. v. Karl Konrad Polheim, Tübingen, 1970, S. 21.

тичният разказвач разполага, от една страна, повествователната мотивировка, а от друга, динамичният статут на читателя, както и действащите в зависимост с този статут смени на повествователните позиции, предполагат такова ритмично структуриране, за каквото другите повествователни жанрове не притежават памет.

Реторическото разгръщане при Бокачо, което периодично се превръща в една от целите на редуващите се разказвачи в неговия *Декамерон*, не просто поставя акцент върху удачно избраната дума, върху изненадващите обрати и елегантното изостряне на конфликта, но и включва временно идентифициране на разказващия с действащия; то бива прекратено в момента на обратното включване в хода на обсъждащата реч. Реторическите встъпвания в ролята на водещ повествованието по никакъв начин не произтичат от признаците на устното разпространение или от развлекателността, защото тяхната задача е чрез дистанцирането да създадат у читателя представата за красноречивата непреднамереност. Интересен е фактът, че в своето желание да вижда новелата като живееща едновременно във и от общественото пространство, Лутц Макензен достига до екстремното нормативно изискване новелата да се чете на глас⁴⁴.

Това изглеждащо твърде ексцентрично на пръв поглед изискване участва в цялостното определяне на новелистичното общество, което Макензен прави. Става дума за минимизиран модел на затворена общност от хора, които определят и пазят някакъв набор от специфики на новелата. Общуването на хората от този кръг става принципно по правилата на добрия тон, но в хода на протичащото в рамките на обществото развитие изречената дума прекроява многократно своите свързани със светската конвенция параметри⁴⁵. Тези общи наблюдения на Макензен за комуникацията помежду си чрез разказване на истории общество имат свое място в описването на социокултурните аспекти на новелите от Бокачов тип, както и онези след тях, които проблематизират в своята рамка отделни ключови моменти на градското общуване. Наред с това е необходимо да се посочи, че Макензен избира този донякъде страничен подход към въпроса както воден от антинормативисткия си патос, така и конкретно заради идеята, че не може да се говори за устойчив жанр, а само за новелистично разказване, сменящо непрекъснато своето жанрово покритие.

По отношение на проблема за рамката обаче важен е не толкова въпросът за характеризирането на новелистичното общество, колкото въпросът за начина, по който новелистът достига до читателя през това общество. В този случай общността следва да се разглежда като съставена от фингиранни фигури⁴⁶, сред които се предполага, че е разказана дадена история. Процесът на фингиране се наблюдава в плана на едновременно

⁴⁴ Mackensen, Lutz. Die Novelle. — In: *Novelle. Wege der Forschung*, Hrsg. v. Josef Kunz, Darmstadt, 1973, S. 395. (Публикувано за първи път в: *Studium Generale*, 11. Jg., 1958.)

⁴⁵ *Ibid.*, S. 399.

⁴⁶ Тук използвам понятието фингиране на Волфганг Изер, срв. Iser, Wolfgang. *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*. — *Konstanzer Universitätsreden*: 175, Konstanz, 1990.

протичащото участие на разказващите и на онова равнище на обсъждането, в което прозират наличните до този момент констелации, в които те са участвали. По този начин върху разглежданите от по-горе места на застъпване на обсъждаща и разказваща реч се надграждат антропологическите измерения на общността от разказващи. Същността на процеса на влизане в повествователна роля се заключава в извършването на разцеплението на протагониста на маска и персона, което има за цел да сигнализира за границата, която разделя двата свята: този на възможностите, на непривичните за „аз“-а ситуации, които той трябва да овладее, като изгласка на заден план други свои поведения, които не подхождат на изискването на ситуацията на конкретното подправяне. В същото време непрекъснатото прекрочване на границата между това, което протагонистът е, и това, за което той се представя в системата на общуване чрез разказване, тази непрекъсната смяна на присъствие и отсъствие се оголва именно като процедура на подправяне. Подобно екстатично състояние, което Изер определя като същност на фингирането, прави възможно човек да бъде едновременно при себе си и извън себе си, сред живота и при неговия хоризонт, а необходимостта от попадането в такова състояние свидетелства за това, че човекът като такъв не е в състояние да бъде актуален.

Така, напускайки антропологическото полагане на процеса на фингиране, ние може да наблюдаваме как плътната вътрешна обвързаност на разказвача с произведението бива едновременно както последователно прикривана, така и актуализирана. Този стремеж към обективизиращо дистанциране отстранява разказвача в страничната точка на неангажиран осведомител, или по-точно на осведомител, който току-що се е освободил от ангажимента си за лична намеса в повествованието. Тъй като по този начин разказвачът се намира под „принудата на обективността“⁴⁷, на него привидно са му отказани правомощията за такива променящи ситуацията включвания, които да сменят фиктивната перспектива на доклада. С това специфично двойствено функциониране на разказвача се свързва присъствието на репортажното начало като жанров тип, докато в същото време присъстващата в концепцията за новелата ситуация на читателя предполага той да смесва изкуството на новелата с репортажа. Фиктивният жест на култивирания или предпазлив съобщител, който съкращава имената на местата и на персонажите или пък ги пояснява като нарочно свободно променени, може само да се облагодетелства допълнително при такава ситуация.

3.

Въпросите на **жанровите съседства** възникват изключително в зависимост от тясното историческо стратифициране на жанровите конвенции. Ако перифразираме афористичната фраза на Пабст (вж. бел. 6), следва

⁴⁷ **Schunicht, Manfred.** Der Falke am Wendepunkt. — In: *Novelle. Wege der Forschung.* Hrsg. v. Josef Kunz, Darmstadt, 1973, S. 461.

да кажем, че не съществуват жанрови съседства по принцип, а единствено такъв сбор от конкретни попадания в състояние на съседство, който не е в състояние да бъде подведен под обща формула. Наред с действащата жанрова йерархия, в която се отразяват редица обществено-социални отношения, актуални за дадена историческа епоха, върху междужанровите връзки въздействат и конкретни металитературни доктрини: езикови, стилистични, естетически. Типичен пример е немският романтизъм, който постулира жанровия генезис на новелата като свързан с анекдота и „комбинаторичния виц“. По този начин, включвайки се към централната ос на Шлегеловата понятийна система, в която се извършва едно по алхимически бързо пренареждане на елементите, новелата се превръща във важен разпределител между архитектурните особености на вица (хомогенност, обстоятелственост и симетрия⁴⁸) и ситнезните функции на арабеската. В плана на жанровия синтез новелата се разглежда като съдържаща основите както на романа, така и на драмата⁴⁹, при което регулирането на съотношението се извършва отново на базата на напрежението между обективното и субективното.

С особена методологическа важност както по отношение на жанровите съседства, така и във връзка с формирането на представата за новелата изобщо се отличават изследванията на Бидермайеровата епоха. Докато твърде пестеливото фиксиране на понятията при романтиците подчинява образа на жанра на цялостната им естетическа доктрина, то Бидермайеровото време за първи път взема под внимание цялостното поле на наличната новелистична литература и — анулирайки нарочно строгите критерии за сметка на общата валидност на новелата като дума със свое значение, като търговски етикет и като име на литературна форма — дава тласък на емпиричния поход, предприет от теорията на новелата. В тази епоха новелата се свързва предимно с действителността и се отчита в рамките на все още валидните представи за високия стил и съответно неговите формиращи типа импликации. Така в представите на това време от гледна точка на третирания в новелата материал тя принадлежи на ниския стил и следователно на комичното; от позицията на изобразяването свободната, необвързана с метрическите правила, реч новелата обхваща всички новооткрити непоетически форми, както и изобщо всички целесъобразни съобщения; от функционално гледище прави впечатление дидактичният момент, който не е изключено да съдържа дори субверсивни тенденции, като по този начин новелистиката се подчинява на конврсаторския идеал (заради протичащите едновременно разговор и образование).

⁴⁸ Срв. **Schlegel, Friedrich**. Athenäumsfragment 383, цитирано по сборника *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*. Hrsg. v. Karl Konrad Polheim, Tübingen, 1970, S. 6.

⁴⁹ Срв. **Schleiermacher, Friedrich**. *Asthetik*. Hg. von R. Odebrecht, Berlin und Leipzig, 1931, цитирано по сборника *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*. Hrsg. v. Karl Konrad Polheim, Tübingen, 1970, S. 23.

Когато в края на същия век Шпилхаген определя новелата като „мултипликационен образец, в който с участието на малко фактори се извежда бързо сигурен продукт“⁵⁰, той подготвя този извод с аналогичното, този път спомагателно по отношение на връзката ѝ с романа и драмата, сравнение с различните изобразителни планове в рисуването и техниките за тяхното представяне. В рамките на това двупосочно сравнение романът представлява сума от различни планове, чиято съвместимост е подвъпросна, докато наличната крайна цел в новелата изгражда онази „ангажираност на характера“, на базата на която Шпилхаген основава диференциацията на намиращите се във взаимодействие жанрови форми. По този начин описването на жанровете съседства кръжи около сходно протичащи логически ходове, обединявани както от натрупването на вместилища една в друга корелации, така и от налагащата се обща фигуративност на съотнасянето. Подобна ситуация, засягаща литературно-историческия метаезик, не може да не формира съответната устойчива представа за жанра (а и за жанровете изобщо), център на която да бъде самото отношение на корелациите. Така например в една азбучна постановка от началото на ХХ век, която обобщава стремежа на предишните търсения към съотнасяне, откриваме закономерно струпуване на оразличаващите жанровете елементи около фигурата на концентричните кръгове: „Романът е образуване от концентрични кръгове. Новелата е един отделен кръг със собствено ядро на действието, тя предлага единичен случай със строго затворен в себе си единичен проблем, при това осветен от гледната точка на момента“⁵¹. Тази макар и обща формулировка се оказва — отново благодарение на описващото я сравнение — удобна не само за представяне на общото и различното в повествователните структури на два жанра, които се намират в момент на исторически обусловено съседство, но и за заявяване на възможните взаимни прониквания на реципрочните характеристики. Романът според тази представа също може да фиксира вниманието си само върху единичен проблем, но в този случай той задължително установява и всички възможни разклонения, като обобщава различните гледни точки, подреждайки ги отново в положение на такива взаимовръзки, които напомнят структурата на концентричните кръгове. В същото време новелата може да подрежда линейно независими едно от друго повествователни ядра, но в идеалния по отношение на жанровия модел случай те не са концентрични, а притежават една обща тангенциална точка.

Този специфичен „геометричен“ нормативизъм, за установяването на който наред с позитивистичните търсения от втората половина на

⁵⁰ **Spielhagen, Friedrich.** Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig, 1883, цитирано по сборника Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil. Hrsg. v. Karl Konrad Polheim, Tübingen, 1970, S. 161.

⁵¹ **Hart, Heinrich.** Roman und Novelle. — In: H.H., Gesammelte Werke, IV Bd., Berlin: Fleischel, 1907, 112–113, цитирано по сборника Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil. Hrsg. v. Karl Konrad Polheim, Tübingen, 1970, S. 182.

XIX век роля има и конкретната ситуация на жанрова експанзия, установява за дълго време своето превъзходство в говоренето за жанровете и особено за жанровите съседства. Неговото налагане става причина съседството на новелата с романа в последна сметка да измести това по отношение на драмата, въпреки че през целия XIX век двете съседства биват изнасяни в еднаква степен на преден план и дори на новелистичното разказване се гледа най-често като на единствено възможната трансмисия между романовия и драматургичния материал⁵². Въпреки че в своите лишени от диахронни проекции наблюдения не постигат и една малка част от доказуемите характеристики на жанра, занимаващите се с проблемите на новелата от края на XIX век постепенно създават навика да се мисли за жанровите съседства като потенциално възможни структурни съотнасяния. Независимо от това, че по-късните изследвания, които фокусират вниманието си върху историческия генезис на жанра⁵³, установяват принципното противопоставяне на новелата по посока на романа от стар тип (*romance*) и в значително по-малка степен по посока на романа от нов тип (*novel*), то със своята висока степен на оперативна приложимост, с усиленото търсене на златните жанрови сечения и с фигуративната обвързаност с традицията на романтизма синхронната геометрия успява да бъде оптимално адекватна на времето, което Лукач определя като праг на упадъка на голямата епика.

Проблемът с преминаването отвъд този вододел се свързва с ново поставяне на въпросите, при което както връзките с традицията, така и тези с конкретната историческа ситуация получават нови смислови акценти. Вече не понятийната алхимия на Шлегел, а търсенето на местата на пробива на чудесното (Лудвиг Тик) набелязва профила на новелистичните рефлексии. Саркастичното предложение на Хайнрих Харт да се отнеме правото на писателите да рубрицират жанрово произведенията си (вж. бел. 51) се превръща в симптом за постепенно отпадащата роля на авторските рефлексии за жанра на новелата. Съвременните изследователи не могат да избегнат въпроса съществува ли изобщо модерна новела и — след емпирично описване на наличните образци — са принудени все по-често да отговарят отрицателно на този въпрос. В същото време и функциониращата до момента новелистична теория бива наблюдавана като недействаща, докато в нея на мястото на нормативните изисквания не бъдат внедрени представите за жанрови модели. Всичко това, в съчетание със засиления интерес към историческите корени на жанровете, довежда до говоренето за други съседства на новелата.

От друга страна, загубилите своята актуалност жанрови съседства започват да се интерпретират като междинен продукт на жанровия упадък. Персонажите от новелите на късния XIX век вече притежават

⁵² Срв. **Schleiermacher**, Fr. Op. cit., S. 23; **Vischer, Friedrich Theodor**. *Asthetik*, 2. Auflage, Bd. 6, München, 1923, S. 192 f; **Spielhagen**, Fr. Op. cit, S. 165.

⁵³ Срв. **Мелетинский, Элеazar**. Цит. съч., стр. 136; **Pabst, Walter**. *Novellentheorie...*

история само дотолкова, доколкото са в състояние да останат невъзпитани. За разлика от пороците, чрез които персонажите на Бокачо осмиват небесното царство, чуждачеството на персонажите на прага на модерната новела не са нищо друго освен окончателно застинали в себе си незрялост, неопитност и неблагоразумие. Този остатък от невъзпитаност, реализирана най-често чрез фокусирането върху някоя нелепа едностранчива обсебеност, бива изгладен чрез опита, който съставя самото съдържание на новелата. Подобно изглаждане, идващо като резултат от продължителното съседство на новелата с романа, означава промяна в жанровата конвенция; до този момент отделната новела не е познавала перспективата. От тази позиция Ханелоре Шлафер определя новелата на XIX век като силно поетизирана проза, чийто упадък е подготвен от победоносния ход на прозата през същия век⁵⁴.

Същевременно, въпреки че „криза“ и „разпадане на новелистичната форма“ са ключови изрази в говоренето за модерната новела, това нито се отразява на новелистичната продукция, нито довежда до изграждането на постановка, която да очертава тази разлика конкретно по отношение на новелата, а не да ѝ приписва общите отграничителни характеристики на модерното. Ако следва обаче да се разчита на представата за криза за формирането на образа на модерната новела, то понятието за криза, разглеждано както в смисъла на преломен момент и обрат, така и като „решение“, трябва да се следи не само на структурно-събитийното равнище на новелата, но и на равнището на жанровата авторефлексия, на равнището на рецепцията и читателското очакване, както и това на конкретните исторически приоритети.

Стратегийно погледнато, през XX век разликите между новелата и романа, а също така и между новелата и разказа, не изглеждат принципи, а само хипотетично функционални. За сметка на това на преден план излиза обвързаността на новелата с анекдота, приказката, притчата и екземпума. Във връзка с модернистичното трансформиране на романтичния проект Вунт твърди, че новелата се явява „като пряко продължение на приказката“, като новелата има за задача да подготви мястото, „което същинската фантазност на вълшебния и чудесен свят на приказката отстъпва на обичайните условия на човешката дейност“⁵⁵. През 1921 година Арнолд решава да пренесе това твърдение на Вунт за пряка филологическа употреба⁵⁶, лишавайки го както от контекста на цялостните занимания на работещия в съвсем различна сфера автор, така и от схващането на връзката на психолога Вунт с проекта на романтизма. Превръщайки се в пленник на наложените от самия него ограничения, Арнолд идентифицира изцяло чудесния свят на приказката с чудесното в новелата.

⁵⁴ **Schlaffer, Hannelore.** Op. cit., S. 266.

⁵⁵ **Wundt, Wilhelm.** *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythen und Sitte.* Bd. 3: Die Kunst. Leipzig, 2. Aufl., 1923, S. 466.

⁵⁶ **Arnold, Paul Johannes.** Tiecks Novellenbegriff. — In: *Euphorion*, 23 (1921), 258–271.

Определяйки генетическата връзка на новелата с анекдота като основополагаща, Мелетински не търси близост с Шлегеловото понятие, а набелязва проблема за наративното разгръщане, при което се напуска анекдотичната ситуация и се получава възможност за некомичен изход, лишен в различна степен от анекдотичните парадокси. Въпреки коректната си историческа перспектива обаче тази представа трудно може да се използва като безотказно работеща интерпретативна матрица, доколкото още в новелистиката на Бокачо синтагматизацията на ядрената острота на анекдота е завършена напълно, а повествователната поанта се прикрепя плътно към точката на обрата. Но възприемането на тази обвързаност като имплицитно струпуване на анекдотични характеристики, което не зависи от начина и степента на сюжетно разгръщане, е в състояние да участва както в определянето на тематичните модуляции, така и в очертаването на един общ свод на автоинтерпретативни нагласи, произтичащи именно от организирането на анекдотичните остатъци.

Особен интерес за занимаващите се с историческата поетика на новелата представлява и нейната връзка със средновековния екземплум, изследвана още от Пабст (вж. бел. 2) и Нойшефер⁵⁷. По-късно това жанрогенетично отношение бива проблематизирано от теоретична гледна точка в съчиненията на Яус (вж. бел. 8) и К. Х. Щирле⁵⁸. Като сравнява една произтичаща от конкретен екземплум Бокачова новела с нейния първообраз, Нойшефер прави извода, че персонажите вече не са само „средство за оцветяване на една идея, а разполагат със собствено съзнание“⁵⁹, което се превръща в знак за тяхното преминаване през новия стилистичен принцип на новелата.

Основополагащата тук разлика се разполага между **случая**, който бива предложен на общата преценка, и **примера**, който следва да зададе директно или индиректно подражание. Това са две езикови действия, които апелират към напълно различни ориентации. Развиващият се въз основа на примера жанр поставя едностранчив акцент върху една гледна точка, което се обяснява с „апела за имитация“, определян от Щирле като основна интенция на екземплума (вж. бел. 58, стр. 362–363). Вторичното наративно аранжиране на екземплума, което като процес на функционализиране е типологично сходно с наблюдаваното от Мелетински — а преди него и от Шкловски (вж. бел. 34, стр. 47–48) — разгръщане на фолклорния анекдот. В този план на метафорично жанрово съседство (доколкото може в противовес на тази генетическа връзка да определим съседството на новелата и романа през втората половина на XIX век като метонимично) вторичното повествователно насищане бележи смяната от нагласата на подражанието към нагласата на обсъждането. По такъв начин чрез смяната на настройката

⁵⁷ Neuschäfer, Hans-Jörg. *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Zur Relation von Exempler und Novelle*. München, 1969.

⁵⁸ Stierle, Karlheinz. *Geschichte als Exemplum — Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte*. — In: *Poetik und Hermeneutik*, V (1973).

⁵⁹ Neuschäfer, Hans-Jörg. *Op.cit.*, S. 45.

екземплумът се превръща в своеобразен казус. За връзката на казуса и новелата вече стана дума по-горе (вж. бел. 21). Тук е целесъобразно да се посочи, че различаването на поетическото езиково действие при новелата от прагматичните езикови действия на казуса и екземплума се основава на възможността в първия случай да се търсят не фиксираните понятия, а нескончаемото им търсене, при което от читателя се изисква не реално участие, а пробно преценяване на случая.

В една от частите на своята статия *Историята като екземплум – екземплумът като история* К. Х. Щирле конкретизира наблюденията си върху прагматиката на наративния текст чрез установяване на три различни състояния в новелите на Бокачо, които очертават последователното отдалечаване от парадигматичното ядро на екземплума⁶⁰. Това стъпаловидно разполагане на наративната експанзия започва с очертаване на диспозицията, която в *Декамерон* обикновено бива задавана на вечерта на предишния ден, като историите се конвертират към избраната точка; вторият етап предполага фиксирането на даден момент в процеса на конструиране на повествованието основно с помощта на аргумента, а след този момент става вече поставим и въпросът за заключителната наративна експанзия, в рамките на която се поставя въпросът за ролевата оценка както на случилото се, така и на неговото повествователно структуриране.

Успоредно с разглеждането на жанра като типологично езикова матрица, която не присъства като наличност, а единствено в своето съвременно актуализирано състояние, отчитайки при това сложния комплекс от обстоятелства, участващи в нейното динамично пораждаване, съществуват и разработки, които засягат не проблемите на историческите корени на новелата, а тези на вторично формиралите се връзки с други жанрове. За да обобщим, може да кажем, че ако единият тип междужанрови близости (условно метафорични) са родствени, то обвързаностите от метонимичен тип представляват контактите по съседство. За характерната ситуация, в която се реципират художествените произведения през XX век, налични са съседствата на новелата с новелистичния роман, от една страна, и с късия разказ, от друга. Макар от гледна точка на историческата поетика тези опозиции да не са винаги работещи, то със своето неизбежно участие в редица практически анализи те постепенно успяват да извоюват равноправност като интерпретативен инструментариум по отношение на двойките, фиксиращи процесите на жанровия генезис.

Със своята мимикрийна природа и с почти непрекъснатата зависимост от собствената си фейлетонна функция късият разказ заема онова характеризиращо се с разнопосочни социални отношения пространство, което е заемала новелата през XIX век. В същото време минималната историческа обремененост на разказа се оказва подходяща за модерните търсения до момента, в който на късия разказ му е навлечена съществена

⁶⁰ Stierle, Karlheinz. Op.cit., S. 365.

част от интерпретаторската геометрия на новелата, отчитаща точките на фабулните обрати и поанти. Изгубената в хода на литературното битие на разказа възможност да бъде парче фрагментарна художественост, което започва и завършва внезапно и независимо от никакви общи структурни конвенции, неминуемо приближава пътищата му до тези, които изминава новелата. Съдържащ в себе си необичайно големи контрасти в резултат на своето формиране между два различни типа езикови среди – вече напълно специализираната журналистическа и литературно-художествената, представата за разказа се разкъсва между констатирането на неговото „модерно“ безразличие по отношение на началото и края и изискването „да казва това, което има да казва, с всеки свой ред“⁶¹. В тази ситуация, съставна част от която се явява принципно налагащото се изискване за разслоение на пазарните ниши, както и представата за една нова „умора от епоса“⁶², опозицията „разказ–новела“ постепенно се превръща в работеща: въпреки че пази само една малка част от своите актуални за XIX век жанрови характеристики (да не говорим за времето преди това), като при това те са по правило силно разколебани, новелата – не без участието на своя комплекс на жанр без собствена поетика, заема по-високата степен на структурна организираност в сравнение с разказа, претендира за по-наситена събитийна интензивност и за изострена способност да се съчетава с други повествователни единици.

Постоянният интерес към колебаещите се между новелистичния роман и цикъла от новели форми може да се свърже както с традицията на притежаващото обща рамка разказване, така и с проследяването на любопитното конфигуриране, което се извършва след отпадането на обществото от разказващи. Метаморфозите на идеалния колектив от разказвачи обръщат внимание върху присъствието на множество повествователни гласове не само във всеки сборник от кратки белетристични форми, но и във всяко едно отделно произведение. След като в продължение на известно време контролира множествеността на повествователните гласове, новелата постепенно присвоява тази множественост като типологична жанрова характеристика. Особено категорично формулиран в това отношение е изводът на Коскимиев, че „наистина съществуват и романи, които предполагат смени на повествователните ъгли, но те са принципно свързани с новелата“⁶³. В немскоезичното пространство понятието за новелистичен роман (Novellenroman) е единно и като лексикална цялост, като при това се свързва по аналогия с дневниковия и епистоларния роман, тъй като във всеки един от тези случаи става

⁶¹ Срв. **Schnurre, Wolfdietrich**. Erzählungen 1945–1965, München, 1977, 388–390.

⁶² С „умората от епоса“ (Eposmüdigkeit) Ервин Роде обяснява формирането на античния роман. Сравни **Erwin Rohde**. Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig, 1900. Валтер Пабст прилага тази идея на Роде по отношение на времето на Бокачо, като посочва редица примери на пародиране на епическите образци.

⁶³ **Koskimies, Rafael**. Die Theorie der Novelle. — In: Novelle. Wege der Forschung. Hrgs. V. Josef Kunz, Darmstadt, 1973, S. 415.

дума предимно за фингирани писма, новели или други текстове, които са повече или по-малко самостоятелни, но едновременно с това се свързват в романовата конструкция⁶⁴. Като класически пример в това отношение германистиката посочва единодушно *Вилхелм Майстер. Години на странстване* на Гьоте. С интегрираните в своята цялост коментари, новели, писма, дневници и сведения, както и лирически жанрови цялости, този „романов агрегат“⁶⁵ притежава определени черти на развитието на романа на XX век. Това предполага съзнателно отвърщане от представата за безостатъчно затворения в себе си организъм на художественото произведение, както и въвличането на читателя при интеграцията на частите в системата на цялото. Традиционната техника на рамкирането се сменя от процеса на формиране на отчетлив релеф на предния и задния план (сравни позицията на Харалд Вайнрих, бел. 31), като по този начин разказаните събития придобиват времева и пространствена дълбочина, а затворената форма на новелистичния цикъл се преобразува в открит романов свят. Целите на литературноисторическата таксономия обаче изискват тази постановка, изведена, както стана дума по-горе, от синтактичните опозиции, да бъде прилагана като скала. В същото време степента на интегриране на отделните самостоятелни цялости в романа трудно би могла да се определи с някаква решителна степен на категоричност. Занимаващите се с този проблем автори най-често очертават двата края на скалата (романи с вмъкнати новели и роман, образуван от поредица от новели), като рамкират класификаторската си смелост с уговорки за това, че всякакви строги разграничения са невъзможни⁶⁶. Много често търсенето на оптимално пригоден за извършването на конкретни анализи инструментариум преминава през разширяването на периметъра на контекстуалните синоними на този междинен жанров тип (стоящите в различни равнини на теоретически препратки и авторефлексии междинни понятия, като „мозаечен“, „експериментален“ и „полиисториен“ роман, са само част от тези синоними), в резултат на което очертаванията на приблизително ясната горна схема се размиват и се създава впечатление не просто за едно напълно произволно подреждане на дадени произведения, но и за една новелистична „мозаечна“ самоцелност. Затова въпреки множеството уязвими полета, които не са в състояние да покрият, жанрово-нормативните изследвания са тези, които обръщат внимание на функционалните трансформации и проблематичните акценти. Така например, когато Манфред Дурцак анализира

⁶⁴ Срв. **Dusing, Wolfgang**. Der Novellenroman. Versuch einer Gattungsbestimmung. — In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Jahrgang, 20. (1976), 539–556.

⁶⁵ Goethes Gespräche in 4 Bnd., hrsg. v. W. Herwig, Bd. 3, Zürich/Stuttgart, 1972, S. 571, цитирано по **Dusing**, S. 551.

⁶⁶ Срв. **Dusing, Wolfgang**. Op. cit., 552–554. Вж. също и **Kurth, Lieselotte**. Rahmenerzählung und Rahmenroman im achtzehnten Jahrhundert. — In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 13 (1969), 137–154; **Klotz, Volker**. Erzählen als Enttöten. — In: Erzählforschung. Hrsg. v. Eberhard Lämmert, Stuttgart, 1982, 393–414.

Котка и мишка на Гюнтер Грас, той говори за насочената към смяна на парадигмата новелистична претенция на това произведение, зад която се крие „субверсивна контрафактура“, една травестийно уподобяваща критикуваното реплика срещу „жанровото циментиране“ на новелата след 1871 година⁶⁷. По този начин жанровият избор се натоварва предварително със значения, с които дадено произведение е в състояние да участва в диалог с други, а в същото време и да представи подход за собствената си интерпретация.

⁶⁷ **Durzak, Manfred.** Entzauberung des Helden. — In: Deutsche Novellen. 1993, S. 268 ff.