

**На правах рукописи**

**Хорева Лариса Георгиевна**

**Жанр новеллы и традиции анекдота  
(на материале испанской литературы)**

**Специальность 10.01.08 – «Теория литературы. Текстология»**

**Автореферат диссертации на соискание  
ученой степени кандидата филологических наук**

**Москва 2015**

Работа выполнена на кафедре теоретической и исторической поэтики историко-филологического факультета Института филологии и истории ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет».

**Научный руководитель:**

доктор филологических наук, доцент **Зейферт Елена Ивановна**

**Официальные оппоненты:**

**Семенова Нина Васильевна** – доктор филологических наук, ФГБОУ ВПО «Тверской государственной университет», заведующая Кафедрой теории литературы Филологического факультета.

**Балашова Елена Анатольевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы ФГБОУ ВПО «Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского»

**Ведущая организация** – ФГБОУ ВПО «Московский педагогический государственный университет».

Защита состоится «25» июня 2015 года на заседании диссертационного совета Д 212. 198.04 (филологические науки) при ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет» по адресу:

125993, г. Москва, ГСП – 3, Миусская площадь, д.6.

С диссертацией и авторефератом можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет» (по адресу: г. Москва, ГСП – 3, Миусская площадь, д.6, к.7) и на сайте РГГУ:

<http://dissovet.rggu.ru>

Объявление о защите и автореферат размещены на сайте <http://vac.ed.gov.ru>

Автореферат разослан « \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2015 года.

**Ученый секретарь**

**Диссертационного совета Д 212.198.04**

доктор филологических наук, доцент

**С.С.Бойко.**

### **Общая характеристика работы.**

Реферируемая диссертация посвящена процессу формирования жанра новеллы и роли в этом процессе анекдота и других смежных жанров на материале испанской литературы в эпоху Средних веков и в Возрождение.

**Актуальность диссертации** обусловлена отсутствием системного анализа процесса становления новеллистического жанра; существованием многочисленных концепций жанра новеллы, часто противоречащих друг другу; недостаточным изучением творчества испанских новеллистов Хуана Мануэля и Хуана Тимонеды даже в испанском литературоведении, не говоря об отечественных исследованиях. В то время как новеллы Хуана Мануэля хотя бы представлены в русском переводе Д.К.Петрова, произведения Хуана Тимонеды до сих пор не переведены на русский язык, хотя именно этого писателя XVI века, по мнению видного испанского литературоведа Р. Менендеса Пидалья, упоминает М. Сервантес, когда говорит о своих предшественниках.

**Степень научной разработанности вопроса.** Несмотря на оживленную полемику вокруг категории жанра в целом и категории жанра новеллы в частности в течение многих десятилетий, эта тема продолжает оставаться в современном литературоведении одним из тех моментов, которые генерируют все новые и новые исследования. В этих работах пересекаются и находят новое выражение важнейшие закономерности литературного процесса. Требование традиций с одной стороны и творческая самобытность автора с другой создают почву для постоянного варьирования структуры жанрового комплекса. На сегодняшний день благодаря многочисленным исследованиям ученых (как отечественных, так и зарубежных) накоплен обширный материал по истории новеллы как жанра.

В рамках теоретических исследований последних лет в поле зрения изучения жанра новеллы все чаще стали попадать другие жанры малой эпики, рассматриваемые в сопоставлении с новеллой в качестве некоего полюса бинарной по своей сути внутренней структуры. Так, Н.Д. Тамарченко определяет новеллу и повесть как жанры канонические, которые прошли процесс становления и формирования в литературе XIII-XIV вв.<sup>1</sup>

Повесть и новелла, согласно исследованиям Н.Д.Тамарченко, разрабатывают принципиально противоположные принципы освоения картины мира художественного произведения. Повесть ориентирована на притчевую стратегию, потому во главу угла ставит общие законы жизни, в то время как новелла, развившаяся из анекдота, ориентирована на житейский казус. Четкое разграничение жанров рассказа и новеллы определены в диссертационном исследовании М.В.Кудриной «Жанровая структура рассказа»<sup>2</sup>. В.И.Тюпа рассматривает новеллу в качестве «малой эпической формы, восходящей к коммуникативной стратегии анекдота, предполагающей релятивизацию картины мира» и противопоставляет ее апологу/повести с его «художественным дидактизмом»<sup>3</sup>.

Вполне обоснованным и актуальным выглядит сегодня обращение современных российских литературоведов к коммуникативной стратегии анекдота, рассматриваемого ими в качестве основы основ новеллистического повествования.

Однако отечественные исследования часто не принимают во внимание детали развития жанра новеллы в отдельно взятой европейской стране, не учитывают историко-культурную ситуацию, сложившуюся на ее территории. В этом нам могли бы помочь работы испанских литературоведов, но, к сожалению, испанское литературоведение (Р.

---

<sup>1</sup> Тамарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика/Н.Д.Тамарченко. Тверь, 2001.

<sup>2</sup> Кудрина М.В. Жанровая структура рассказа: дис.... канд.филол. наук: 10.01.08. /М.В.Кудрина ; Российский государственный гуманитарный университет. М., 2003.

<sup>3</sup> Тюпа В.И. Аналитика художественного / В.И.Тюпа. М., 2001, С.192.

Менендес Пидаль, М. Менедес-и-Пелайо и др.) сосредоточилось, прежде всего, на прикладном исследовании конкретных текстов и затрагивает исключительно вопросы композиционной структуры сборников, идентификации источников отдельных новелл. Кроме того, исследования испанских литературоведов обычно не принимают во внимание жанрово-типологическую связь новеллы с разнообразными архаическими жанрами, соответственно не занимаясь специально жанровой природой ранней испанской новеллы.

**Объект** данного исследования – испанская новеллистика XIV - XVI столетий.

**Предметом** исследования является преемственность новеллы относительно анекдота и смежных жанровых образований.

Постановка вопроса о формировании жанра новеллы неизбежно связана с дискуссиями о жанре новеллы, его генезисе, бытовании в различных культурах.

**Цель** диссертации – на материале испанской литературы выявить роль анекдота, а также смежных жанровых образований в генезисе и становлении жанра новеллы.

Целью обусловлены теоретико-литературные задачи:

- исследовать жанровое поле генезиса новеллы
- определить генезис испанской новеллы в отношении к анекдоту
- выявить смежные жанровые образования, участвующие в становлении новеллы как жанра и определить роль каждого из них.

**Материалом** диссертации являются сборники новелл Хуана Мануэля (Juan Manuel) и Хуана Тимонеды (Juan Timoneda), а также сборники их современников: Альфонсо Мартинеса де Толедо (Alfonso Martinez de Toledo), Луиса де Пинедо (Luis de Pinedo), Себастьяна Мея (Sebastian Mey), Педро

Мехиа (Pedro Mexia), Антонио де Торкемада (Antonio de Torquemada), Хуана де Маль Лара (Juan de Mal Lara), Антонио Эслава (Antonio Eslava). Автор диссертации во время работы обращался к библиотечным фондам университетов города Женевы, Лозанны, Барселоны и Мадрида.

**Научная новизна** диссертации включает в себя несколько аспектов:

- в работе представлен новый подход к изучению жанра новеллы, заключающийся в сопряжении теории инвариантных жанровых стратегий с рассмотрением его генезиса в исторически конкретных условиях бытования;
- в активный научный оборот введен термин «испанская новелла», отражающий качественное отличие испанской малой прозы от ее французского и итальянского аналогов;
- впервые детально рассмотрена главенствующая роль анекдота в формировании жанра новеллы;
- впервые исследован состав новеллистического жанрового комплекса в период Средних веков и Возрождения.

**Методология** работы определяется ее принадлежностью к исторической поэтике и опирается на концепцию «памяти жанра» и жанрового «хронотопа» М.Бахтина, на положение Ю.Н.Тынянова о том, что жанр должен определяться и изучаться в рамках современной произведению литературной системы; на категорию коммуникативных стратегий протолитературных нарративов, разработанную В.И.Тюпой; на понятие «внутренней меры», введенное в научный язык современного литературоведения Н.Д.Тамарченко.

**Теоретической базой** работы являются работы по теоретической, исторической поэтике, историко-литературные исследования. Это, прежде всего, исследования М.М.Бахтина, С.Н.Бройтмана, В.М.Жирмунского, Е.И.Зейферт, П.Зюмтора, Е.М.Мелетинского, А.Д.Михайлова, В.Я.Проппа, Н.Д.Тамарченко, Ю.Н.Тынянова, В.И.Тюпы, К.Альвара, М.Менедеса-и-

Пелайо, Р. Менендеса Пидалья, В.Пабста, М. Пилар Куартеро Санчо, и других.

**Теоретическая значимость.** Диссертационное исследование восполняет пробел в области литературоведческого знания о генезисе и становлении жанра новеллы и, в частности, испанской новеллы периода Средних веков и Возрождения. Разработана методика исследования жанра новеллы на фоне жанров – источников, которую можно экстраполировать на исследование других жанров малой эпической формы.

**Практическая значимость** работы заключается в возможности использовать ее положения в научных исследованиях, издательской деятельности и в учебном процессе. В частности, автор разработал программу специального семинара «Малая проза средневековья: теория и практика», внедрил ее в учебный процесс университета г. Женева и подготовил к печати методические рекомендации по данному спецсеминару.

Материал диссертации может быть использован другими исследователями и педагогами при составлении и чтении курсов лекций и семинарских занятий по истории испанской литературы, теоретической и исторической поэтики, по составлению и чтению спецкурса по жанровой специфике новеллы.

Основные положения диссертации изложены в статьях, включенных в Перечень ВАК Минобрнауки РФ, в ряде других публикаций.

Концепция исследования прошла апробацию на международных и всероссийских конференциях: «Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры» (Москва, МПГУ, 2001, 2002, 2005, 2007), «Юрьевские чтения» (Санкт-Петербург, СПбГУ, 2000, 2001), «Филология и лингвистика в современном обществе» (университет г. Женева (Швейцария), 2006), Межрегиональная научно-практическая конференция «Инфокоммуникационные технологии в региональном развитии» (Смоленск,

СмолГУ, 2011), «Сервантесовские чтения» (Санкт-Петербург, СПбГУ и ИРЛИ РАН (Пушкинский дом), 2014) и др.

### **Положения, выносимые на защиту.**

1. Испанская новелла является инвариантной жанровой модификацией, обладающая интегральными (общими для романской модели жанра) и дифференциальными (позволяющими отграничить испанскую модель новеллы Средних веков и Возрождения от ее французского и итальянского аналогов) признаками.
2. Главенствующим источником формирования испанской новеллы периодов Средних веков и Возрождения является анекдот, коммуникативная стратегия которого (активная самореализация личности) является основной жанровой определяющей новеллистического жанра.
3. Новелла (классический канонический жанр) на этапе своего появления и формирования в Испании является неканоническим жанром, рождается и формируется в составе новеллистических жанровых комплексов.
4. Состав новеллистического жанрового комплекса различен в Средние века и в Возрождение. Средневековый комплекс включает в себя такие жанры, как: анекдот, притча, басня, анекдотическая/новеллистическая сказка, фрагменты хроники, восточная повесть. В эпоху Возрождения новеллистический жанровый комплекс состоит из анекдота, фрагментов рыцарского и греческого романов.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы.



## Основное содержание работы

Во **Введении** обосновывается выбор темы, обозначены дискуссионные аспекты исследования процесса формирования испанской новеллы периодов Средних веков и Возрождения, роль анекдота и других смежных жанров в этом процессе. Определены актуальность, цели и задачи, теоретическая и практическая значимость, научная новизна, материал, методы исследования, апробация работы.

**Первая глава** диссертации «Генезис новеллы и его жанровое поле» посвящена обзору исследовательских концепций теории новеллистического жанра, роли этнической картины мира при формировании новеллистических жанровых комплексов.

**В разделе 1.1. «Обзор национальных научных традиций изучения новеллы как жанра»** проведен анализ испанских, немецких, американских, российских теорий новеллистического жанра. В данных обзорах мы можем выделить четыре подхода.

1. Формальный подход, при котором жанр исследуется как “сумма приёмов”. Такой подход к изучению жанрового целого был заявлен представителями формальной школы русского литературоведения в 20-ые годы XX века.

2. Типологический (содержательный) подход. Жанр трактуется как категория, соотносимая преимущественно с содержанием произведения. Жанровое содержание определяется, в первую очередь, тематикой, проблематикой, эстетической тональностью и “экстенсивностью или интенсивностью воспроизведения художественного мира” (термин М. Липовецкого). Такой подход к изучению жанра присущ испанским литературоведам (Р. Менендес Пидаль, Хайме Алазраки, Энрике Андерсон Имберт, Мануэль Дуран)

3. Формально-содержательный подход. Исследователями в равной мере учитываются и содержание, и форма произведения: жанр предстаёт здесь как единство содержания и формы. Подобного понимания жанра придерживался В. Жирмунский, американская школа литературоведения.

4. Генетический формально-содержательный подход. Учёные исследуют жанр не только с точки зрения формы и содержания, но и с точки зрения его генезиса. Подобный подход представлен в работах М. Бахтина, Г. Гачева, В. Кожина.

Все перечисленные подходы имели в своей основе двойной подход к жанру, поскольку вопрос о герое не разрабатывался сколько-нибудь серьезно. В итоге, жанровое содержание открыто противопоставлялось жанровым формам. Это проблема была решена только во второй половине XX века в теории коммуникативных стратегий нарративов, которые рассматриваются в **разделе 1.2. «Коммуникативные стратегии в изучении жанра новеллы»**.

Система коммуникативных стратегий, уходящая корнями в работы М.Бахтина, становится основополагающей в теории жанра. Согласно работам М. Бахтина, художественное произведение – итог встречи автора, читателя и героя<sup>4</sup>. Тип героя, «форма авторства» и «концепт читателя/слушателя», как убедительно доказывает в своих исследованиях В.И.Тюпа, определяют коммуникативную стратегию реализации жанра как исторически сложившегося типа высказывания, поскольку «жанром можно назвать некоторую взаимную условленность общения, объединяющего субъекта и адресата высказывания»<sup>5</sup>.

Согласно типологии коммуникативных стратегий, предложенной В.И. Тюпой, нарративу в художественном тексте исторически свойственны три

<sup>4</sup> Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С.388

<sup>5</sup> Тюпа В.И. Коммуникативные стратегии. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001. С. 4.

стратегии, которые восходят к долитературным устным речевым жанрам сказания, притчи и анекдота и представляют собой специфические модели речевого поведения. Разница между тремя коммуникативными стратегиями определяется характером проявления в них референтной, креативной и рецептивной компетенций, то есть эквивалентны бахтинской жанровой триаде - предмету, цели и ситуации высказывания.

Референтная компетенция определяется картиной мира каждого из трех высказываний: картина мира сказания – фаталистическая; картина мира притчи иллюстрирует данную герою свободу выбора и существование нравственных законов, подтверждаемых действиями персонажей; картина мира анекдота – казусная, которая ставит под сомнение любую предопределенность отношений и во главу угла ставит столкновение индивидуальностей.

Креативная компетенция - это субъект дискурса, который также может выступать в трех ипостасях в зависимости от типа сообщаемого: знание, убеждение или мнение, соответственно знание является неотъемлемой частью сказания, убеждение – притчи, а мнение – анекдота.

Рецептивная компетенция - адресат дискурса. Адресат сказания воспринимает передаваемую ему истину и передает эту истину другим героям. Адресат притчи должен аллегорически прочесть послание, понять его смысл и принять урок. Адресат анекдота творчески сопричастен к созданию дискурса, передаваемое сообщение не имеет какой-либо ценности, потому здесь не только не возбраняется, но напротив всячески приветствуется инициатива с обеих сторон – субъекта и реципиента. Диалогичность, вовлеченность обеих сторон в единую культурную среду (анекдот может быть понят только теми, кто знает реалии социо-культурного контекста, ведь именно на нарушении правил последнего может быть построен анекдот, незнание условий бытия общества делает рассказываемый анекдот совершенно бесполезным, ведь слушатель просто не понимает, в чем

соль рассказанного случая, в чем будет состоять нарушение нормы и что есть норма для данного общества) становятся характеристиками анекдота и вырастающей из него новеллы, которая также предполагает рекреативную компетентность адресата – реципиента.

Как видно из рассмотренного выше, анекдотическая жанровая стратегия становится определяющей для зарождения и становления новеллы, которая также акцентирует личностное начало и роль индивидуума.

Исходя из вышесказанного, основными критериями принадлежности нарратива к новеллистическому жанру будут являться следующие:

#### I. Константные признаки:

- 1) коммуникативная стратегия анекдота с его вниманием к курьезному проявлению индивидуального начала человеческого характера;
- 2) новеллистический пуант, представляющий собой высшую точку динамически развивающихся микрособытий, совпадающий с финалом произведения и полностью меняющий точку зрения читателя на все рассказанное выше.

#### II. Доминантные признаки, встречающиеся в большинстве произведений новеллистического жанра:

- 1) широкий ассоциативный фон и подтекст вкупе с концентрированной подачей материала;
- 2) готовность со стороны адресата отказаться от заданного восприятия мира и умения познания действительности в ее бесконечности, так что необычное событие будет интерпретировано как часть настоящего мира;
- 3) характерные особенности построения событийного ряда новеллы, а именно: ассиметричный характер новеллистического сюжетостроения с характерным для нее

акцентированием центрального события, которое совпадает с финалом произведения;

- 4) единство действия, иными словами, в одном кругу - один конфликт;
- 5) наличие ситуации рассказывания, которая связывает воедино уровни объектной и субъектной организации произведения;
- 6) тождество мира персонажей с миром коммуникантов;
- 7) смеховое начало новеллистического жанра. М.Бахтин<sup>6</sup> определяет новеллу как жанр смеховой, травестирующий, предвосхищающий роман в его современном облике.

### III. Факультативные признаки:

- 1) благополучный финал;
- 2) краткость изложения.

Анекдот был превалирующим, но не единственным предшественником новеллы. В периоды Средних веков и Возрождения жанры еще не существуют в «чистом виде». Как формируется состав новеллистического жанрового комплекса показано в **разделе 1.3. «Формирование новеллистического жанрового комплекса в периоды Средних Веков и Возрождения и понятие канона применительно к жанру новеллы».**

Даже классическая новелла Дж. Боккаччо, как показывают исследователи<sup>7</sup>, не была однородной по своему составу. Для обозначения жанровых образований новеллистических сборников Средних веков (а в Испании и в эпоху Возрождения) использовался другой термин – «пример» или «exemplum» (исп. «ejemplo»), включавший в себя не только анекдот и новеллу, но и целый ряд смежных жанров, характеризующихся качественно иным набором структурообразующих элементов, иной коммуникативной

<sup>6</sup> Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа)/ М.Бахтин //Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.

<sup>7</sup> Neuschäfer H.-J. Boccaccio und der Beginn der Novelle. München, 1969

стратегией. А.Я.Гуревич в статье «Exemplum» в «Словаре средневековой культуры» пишет: «Средневековые «примеры» слишком гетерогенны и по происхождению, и по содержанию для того, чтобы охватить их формальным определением жанра»<sup>8</sup>. Поль Зюмтор в книге «Опыт построения средневековой поэтики» пишет, что «пример» (exemplum) объединил повествовательные формы, сложившиеся в рамках различных традиций, но содержащие известное количество сходных эффектов. Он же фактически вводит понятие новеллистического жанрового комплекса, утверждая, что существуют взаимозависимые классы произведений, по отношению к которым отдельные словесные жанры выступают как более мелкие единицы. Средневековый теоретик литературы Франческо де Барберино (1264 – 1348), вообще ставил знак равенства между терминами «exemplum» и термином «nova» или «novum» в комментариях к своему труду «Documenti d'Amore».

В Испании XIV-XVI вв. термин «пример» (ejemplo) также стал синонимом новеллы: испанские переводчики, переводя итальянские новеллы М.Банделло, также включавшие в себя целую россыпь смежных жанров, обозначали их как «примеры».

Проведенный анализ показывает, что жанровый комплекс «примера» (который мы можем обозначить как новеллистический жанровый комплекс) включал в себя такие жанры, как анекдот (превалирующая жанровая форма), басня, притча, хроника, восточная повесть, сказка. Каждый из указанных жанров сыграл свою роль в формировании новеллистического жанра, что детально будем рассмотрено во второй и третьей главах.

Существование новеллистического жанрового комплекса приводит к одному важному выводу: новелла, которая априори расценивается как канонический жанр, на этапе своего появления и формирования является неканоническим жанром. Поэтому представляется целесообразным использовать в отношении ранней новеллы введенное в научный язык

---

<sup>8</sup> Гуревич А.Я. Словарь средневековой культуры. М., 2003. С. 597.

современного литературоведения Н.Д.Тамарченко понятие «внутренней меры» жанра, по своим функциям и предмету аналогичное понятию «канон» и соответствующее неканоническим жанровым структурам, принципиальной особенностью которых является их вариативность и изменчивость, постоянное пересоздание канона, а не его воспроизведение.

Понятие «внутренней меры» фиксирует логику существования жанра и очерчивает границы привлекаемого к исследованию материала. При этом «внутренняя мера» указывает не на устойчивые и неизменные жанровые признаки, а определяет границы возможного выбора жанрового варианта, в рамках которого эти варианты, с одной стороны, достаточно разнообразны, с другой - в совокупности - осознаются как реализация единого жанрового источника.

«Внутренняя мера» во многом соотносится с историческим контекстом, который объясняет выбор материала и жанровых источников. Как складывался испанский новеллистический жанровый комплекс, идентичен ли он французскому или итальянскому? Ответ на этот вопрос мы получим при изучении исторического контекста формирования испанской новеллы в **разделе 1.4. «Теоретический аспект новеллистического жанра в историческом контексте».**

Понимание жанра невозможно без внимательного изучения картины мира отдельно взятого этноса. Ведь жанр, воплощая эстетическую концепцию действительности, является одной из граней картины мира этноса. Под влиянием складывающейся постепенно литературной традиции, а главное, культурно-исторических изменений, жанры эволюционируют, начинают приобретать характерные черты, отвечающие настроениям и запросам публики. Возникающие поэтики фиксируют набор структурообразующих элементов, формирующих модель жанра, обозначая этим термином уже не набор протожанровых образований - antecedентов, а целостную систему, некий конструкт, отвечающий требованиям жанровых

ожиданий читателя, которые часто разнятся в зависимости от его этнической принадлежности.

Исторические события действительно обусловили специфику испанского менталитета. Завоевание Испании арабами спровоцировало культурную изоляцию от других романских культур, поэтому процессы, протекающие в литературном пространстве страны, значительно отличаются от тех, которые имели место в других странах Западной Европы. Испанский этнос обретает свою идентичность именно в период испанской конкисты и следующей за ним реконкисты. Эта ситуация напоминает русскую: географические положения Испании и России похожи: одна страна замыкает Европу с востока, другая - с юга. В обеих странах христианство, только что принятое для преодоления полиэтничности и объединения нации, оказалось подавленным иной культурой (татаро-монгольским игом на Руси, мавританской конкистой в Испании). Формирование национальной идентичности идет в условиях борьбы с иноземным влиянием. Естественно, что в этот период Испания впитывает в себя арабскую культуру, но одновременно с этим под знаменем христианства идет жесткое противостояние этой культуре, которая воспринимается как враждебная (хотя справедливости ради надо сказать, что также как и на другом конце Европы – на Руси – отношения между двумя этносами носили не такой уж однозначный характер: нередки случаи крепкой дружбы, любви, браков, которые также находили отражения в литературе). Тем не менее, длительный процесс освобождения от иноземцев-иноверцев не проходит бесследно для обеих наций. Согласно исследованиям Ю.Лотмана касательно семиосферы и русской культуры, которые мы с высокой степенью вероятности можем экстраполировать и на испанскую культуру в силу схожести их исторических ситуаций, долгая культурная изоляция от других христианских культур привела к тому, что существующая реальность приобретает некую призрачность: культура в период доминирования завоевателей



воспринимается как «испорченное свое», а «подлинное свое» помещается в далекое прошлое. Отсюда, повышенный интерес испанцев к хроникам и сказкам в XIV в.

В то же время арабская культура оказала огромное влияние на испанскую литературу, которая заимствует из восточных сборников особенности композиционной структуры, темы и сюжеты. В испанской литературе так и не появился тип анекдота, из которого вышли такие жанры, как итальянские новеллино, французские фаблио или немецкие шванки. Даже если такого рода нарративы проникали на испанскую почву в составе итальянских или французских сборников, эти тексты просто не печатались, а сами сборники сокращались до нескольких новелл благопристойного содержания. Так в 1589 г. в Саламанке вышел сборник под названием «Historias trágicas ejemplares sacadas de las obras de Bandello» («Трагические назидательные истории из произведений Банделло») с предисловием издателя А. Мартина Идиакеса, в котором он писал следующее «... из всех историй я выбрал четырнадцать, которые наилучшим образом, как мне кажется, укрепят молодых людей нашего времени в вопросах добродетели и избавят их ум от греховных помышлений». Далее, в «Прологе к читателю» он добавляет, что ему пришлось редактировать даже эти истории, что-то добавив, что-то убрав, потому что французские вольности в Испании не приняты.<sup>9</sup>

Из этого умозаключения мы можем сделать вывод, что состав новеллистического жанрового комплекса в разных странах не был однородным, и даже внутри одной страны трудно выделить единое направление развития новеллы. В Италии новеллы Ф. Саккетти, П. Браччолини с полным на то основанием можно отнести к жанру анекдота, ведь ключевым моментом в большинстве историй Ф.Саккетти и П. Браччолини являются остроумные ответы. Но и они имеют разную природу.

---

<sup>9</sup> Pabst W. La novela corta. Madrid, 1987, P.191

Если модель мира у Ф.Саккети носит карнавальный характер, где превалирует грубое, чувственное начало, то П. Браччолини делает упор на остроумном слове гуманистов, разрабатывая, соответственно качественно иные ситуации (как правило, исторические анекдоты). Творчество их соотечественника М. Банделло представляет интерес с другой точки зрения. Его тексты отличаются введением обширных монологов и диалогов, значительным увеличением объема, усложнением сюжета, обилием деталей и подробностей, а также новой моделью драматического эффекта - установлением неожиданных ассоциативных связей в рассказанных новеллах. Здесь можно говорить о качественно иной тенденции в развитии новеллы, а именно - романизации.

Во Франции в основу новеллистической новеллы легло фаблио, где вся жизнь была сведена до жизни плоти в ее самых примитивных проявлениях. Новеллистический пуант, присутствующий во французском фаблио, создавался совершенно иными средствами: это была исключительность порока на фоне добропорядочных обывателей. Практически все новеллисты Франции в той или иной степени ориентировались на традицию фаблио, начиная с Маргариты Наваррской и Бонавентюра Деперье и заканчивая новеллистами позднего Возрождения Ноэлем Де Файлем и Бенином Пуассеном.

Но и здесь наблюдается внутрижанровая поляризация новеллистического жанра. Анализируя французскую новеллу Возрождения, исследователи отмечали, что у Б.Деперье, например, превалирует анекдотическая сфера, раблезианские элементы, нарочитая шутовская стихия. В новеллах Б.Деперье можно увидеть анекдоты, которые являются таковыми не только по выбору тематики, но и по структуре построения: им также присущи неразвернутость характеристик, превалирование ситуативности, неразработанность персонажей. Напротив, новеллы Маргариты Наваррской в большей степени, чем сборники других

французских новеллистов, ориентированные на канон Дж. Боккаччо, обнаруживают романную перспективу.

В Испании, в отличие от соседней Франции, в указанный период на первое место выходят крупные формы: рыцарский роман (имевший в Испании колоссальный успех), плутовской роман, пасторальный роман, сентиментальная повесть. Малая форма - новелла - находится в тени крупных форм, так и не становится магистральным жанром Возрождения. Если вспомнить, что Испания XV-XVI вв. - страна инквизиционных трибуналов, становится понятным, почему темы и сюжеты ряда итальянских и французских новеллистов находятся под запретом. Более того, «Декамерон» Дж. Боккаччо признан инквизицией еретическим и полностью запрещен к прочтению, хотя даже Ватикан разрешает издание «Декамерона», правда в усеченном и отредактированном виде. Каждый год испанский индекс запрещенных книг пополняется все новыми и новыми сочинениями. Но даже в таких условиях в Испании формируется гуманистическая традиция со всем комплексом идей: от возрождения идеалов античности до воспитания «нового человека» на почве идей Эразма Роттердамского. Толкование священных книг и составление комментариев становится в Испании основным родом гуманистической деятельности, что наложило свой отпечаток на тематику новеллистического жанрового комплекса, основной функцией которого, как и литературы в целом, по мнению Эразма Роттердамского, является обучение простых людей владению аллегорией и, соответственно, правильному пониманию Священного писания. Обучить аллегорическому восприятию текста может только морально-безупречное чтение, каковым являлись греческие романы путешествий и сочинения античных философов, но отнюдь не рыцарские романы, французские и итальянские новеллы, часто изобиловавшие сценами жестокости и откровенными любовными эпизодами. Приятное и полезное чтение для испанцев XV-XVI вв. - это литература, которая, по словам Эразма

Роттердамского, отличается правдоподобием, психологической достоверностью, философским содержанием и уважением к морали.

Становится понятным, почему испанские новеллистические сборники XV-XVI вв. состоят преимущественно из исторических анекдотов и фрагментов рыцарского и греческого романов.

**Раздел 1.5. «Риторическая обработка «примеров» как путь их новеллизации»**, как видно из названия, посвящен изучению процесса риторизации нарративов. Присутствие риторически обработанного слова в сборнике Хуана Мануэля обусловило развитие новеллистического жанра в XIV в. и его переход на качественно иной уровень. В **разделе 1.5.1. «Античное риторическое наследие в сборнике Хуана Мануэля»** мы наблюдаем следование античной риторике:

- выбор диалога в качестве модели построения первой части,
- общая схема построения ораторской речи, которая применима как к сборнику в целом, так и к каждому примеру в частности: вступление - предложение - доказательство - заключение;
- использование «связанной», риторизированной речи (разработанной античными учителями) и ее превалирование над «нанизанной», допериодической, еще не прошедшей риторическую обработку.

По модели риторической техники античности написана первая часть «Книги примеров графа Луканора» Хуана Мануэля. **Раздел 1.5.2. «Средневековое риторическое наследие в сборнике Хуана Мануэля»** исследует вторую, третью и четвертую части, написанные по образцам христианской проповеди или средневековой риторики. Однако отказ от композиционной усложненности вовсе не предполагал отказ от использования риторических фигур речи, которые повышали убедительность, красочность и силу воздействия. В **разделе 1.5.3. «Риторические фигуры в сборнике Хуана Мануэля»** проанализированы

такие фигуры речи, как: риторические обращения или апострофы; анафоры - одинаковое начало колон или единоначатие; риторические восклицания; градация - усиление эмоциональной нагрузки фраз по возрастающей в сочетании с антитезой; антиметабола, то есть антитеза, усиленная хиазмом; двойное отрицание, антитеза; сентенция – краткое нравоучительное изречение; эллипс; гиперболо, анадиплосис или эналеписис – риторическая фигура, характеризующаяся повтором последнего слова или группы слов в начале следующего; пароним – использование однокоренных слов.

**В разделе 1.5.4. «Риторические приемы в сборниках Хуана Мануэля и Хуана Тимонеды»** исследованы риторические приемы в текстах Хуана Мануэля: сравнение, алогичное утверждение, амплификация, использование синонимических рядов, параллелизмов, ретардация действия и другие, которые способствовали переводу многообразных жанров низкого регистра, используемых традицией средневековых *exemplum*, на иной, значительно более высокий, литературный уровень.

Напротив, в XVI в. мы наблюдаем качественно иную стратегию риторической обработки текстов. Небрежный разговорный стиль нарративов Х. Тимонеды напрямую связан с традициями импровизации. Концентрированность, сжатость повествования, минимум украшенного слога изначально рассчитаны на устное воспроизведение текстов. Если Хуан Мануэль стремится, взяв за основу низкий и средний жанры, поднять их до уровня высокой литературы при помощи риторизации речи, то Хуан Тимонеда сознательно низводил свои истории до уровня разговорной речи, отказываясь от изначально заданного высокого жанра гуманистического диалога, используя приемы стилизации устного слова, опосредовано вводя рассказчика (генератора новеллистического действия) в повествовательный дискурс.

**Вторая глава «Генезис испанской новеллы в отношении к анекдоту»** детально исследует формально-содержательную, структурно-

генетическую и коммуникативную природу анекдота, поэтику анекдота, здесь выделяются структурные признаки жанра, роднящие его с новеллой: изустная природа бытования; структурная значимость финала; заурядное событие или нереальное происшествие, взятые как предмет изображения, где нереальное, полуфантастическое событие подано как вполне обыденное, свершившееся в рамках повседневности, что создает основной специфический эффект; определенная эмоционально-психологическая направленность, трехчленная структура (порядок – нарушение порядка – восстановление порядка (как правило, парадоксальным способом)).

Анекдот получает широкое распространение в Средние века, благодаря своей жанровой гибкости. Современный исследователь жанра анекдота Е.Курганов назвал анекдот «жанром – бродягой, готовым приткнуться где угодно, лишь бы была крыша над головой»<sup>10</sup>.

Но, что важно отметить, анекдот не существует за счет других жанров, напротив, он сообщает дополнительный импульс их развитию. Эта особенность обусловлена уникальностью нарративной природы анекдота, которая представляет собой концентрат принципов эпического повествования: широкая ассоциативность и предельная краткость, объективное содержание и субъективное отражение действительности. Проведенный анализ текстов сборника Хуана Мануэля показал, что из 51 примера больше всего текстов можно отнести к жанру анекдота, при этом анализ данных текстов показывает, что они легко преодолевают анекдотическую природу: 11 из 14 анекдотов «Книги примеров Графа Луканора и Патронио» можно считать новеллами.

Анекдот становится преобладающим жанром и в более поздний период. Творчество подавляющего большинства современников Хуана Тимонеды (Луис де Пинедо (Luis de Pinedo), Себастьян Мей (Sebastian Mey), Альфонсо Мартинес де Толедо (Alfonso Martinez de Toledo), Педро Мехиа

---

<sup>10</sup> Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб, 1997, С.7

(Pedro Mexia), Антонио де Торкемада (Antonio de Torquemada), Хуан де Маль Лара (Juan de Mal Lara), Антонио Эслава (Antonio Eslava)) можно отнести к жанру анекдота в самых разных его проявлениях: от анекдота исторического до курьезного случая, от неслыханного происшествия до апофегмы.

Луис де Пинедо – один из наиболее известных писателей своей эпохи - в своей книге «Liber de facetiarum» («Книга шуток») разрабатывал жанр, схожий с фацециями Поджо Браччолини, то есть писал истории, являющиеся, по сути, чистыми анекдотами. Часть новелл написаны на латыни, часть - на испанском языке, большая часть – на смеси латыни и испанского.

Себастьян Мей в сборнике “Fabulario» («Побасенки») отдал предпочтение преимущественно басням – коротким повествованиям, которые составили большую часть из пятидесяти семи повествований, хотя анализ этих историй показывает, что они успешно сочетали басенное и анекдотическое начала.

Мелкиор де Санта Крус, Педро Мехиа, Антонио де Торкемада, Хуан де Маль Лара, Альфонсо Мартинес де Толедо пишут сочинения, которые можно подвести под единый жанровый знаменатель – «Смесь» (misceláneas или miceláneas), представлявшие собой короткие повествования, совмещавшие в себе смесь разнородных материалов: те же басни, притчи, анекдоты в прозе и поэзии. Как и жанровый комплекс «примера» в Средние века, «Смеси» активно адаптировались священниками для включения в проповеди.

Большую часть «Смесей» указанных авторов составляли переведенные и адаптированные сочинения античных авторов: Авла Гелия, Макробия, Валерия Максима, Плутарха, Плиния Старшего и, конечно, Эразма Роттердамского, которые описывали занимательные случаи из жизни известных людей, то есть разрабатывали модель исторического анекдота.

Все разновидности анекдота можно встретить в двух сборниках Хуана Тимонеды “Sobremesa, o Alivio de Caminante» («Закуска, или Досуг

путешественника») и “*Buen Aviso y Portacuentos*» («Добрый совет и сумка с рассказами») из трех написанных им. В рассказанных им анекдотах остроумное слово (реже действие), как в новеллах *motto*, является финалом произведения. Именно как анекдоты воспринимаются истории данного сборника английским литературоведом Джоном Рейнольдсом, который переводит испанский термин «*cuento*» как «*anecdote*», проводя параллель между повествованиями Хуана Тимонеды и такими итальянскими писателями, авторами подобных историй-анекдотов, как Антонио Корнацано, Анжело Полициано, Лодовико Доменичи. Для нас это наблюдение английского литературоведа тем более любопытно, что мы можем сопоставить его с выводом испанского литературоведа Максима Шевалье, который в своей работе “*Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*” («Испанские новеллы XVI и XVII вв.») рассуждая, что означал термин *cuento* в эпоху Золотого века, проводит параллель с жанром новеллы, указывая, что именно этим термином следует обозначать итальянские новеллы. Таким образом, испанский термин «*cuento*» становится единым жанровым знаменателем, объединяющим анекдот и новеллу в испанской литературе XVI в.

В качестве источников историй указанных сборников были взяты частично анекдотические истории из испанского фольклора и паремии античных писателей. Выбор тем опять-таки не случаен, если вспомнить, что эллинистическое наследие было широко представлено в Испании (конечно, в рамках дозволенного инквизицией) благодаря школе переводчиков в Толедо, которая долгое время была единственной в своем роде в Европе, переводившая восточных и греко-римских авторов в таком объеме.

Любопытно отметить, что Хуан Тимонеда, разрабатывая этот вид повествования, не только не пытается развернуть паремию в новеллу, сообщив действию большую подробность и повествовательность, но наоборот максимально сужает повествования, приближает его по форме к



устному анекдоту и даже афоризму, предельно концентрируя внимание на неожиданном и остроумном ответе или решении.

В третьем сборнике «El Patrañuelo» («Небылицы») Х. Тимонеды можно выделить шесть повествований, принадлежащие другим традициям: житие, легенда, новеллы beffa (новеллы beffa - это новеллы, основной сюжет которых строится на обманном действии, связанных с унижением обманываемых). Хуан Тимонеда здесь уже не столько и не только воспроизводит средневековые жанры, сколько создает новую жанровую модель на их основе. Новеллизация средневекового сюжета о чудесном рождении и предназначении папы Григория происходит за счет обмана жанрового ожидания читателей. Увидев с первых строк канон жития, читатель вправе был ожидать соответствующего финала. Однако, главный герой новеллы, узнав в первую брачную ночь, что он женился на родной матери, вместо того, чтобы раскаяться и уйти в монастырь, тайно становится мужем верной служанки, которая помогает скрыть тайну его рождения. Житие становится анекдотом-предновеллой. Две другие новеллы - десятая и третья – разрабатывают столь редкую в Испании традицию фаблю с типично европейскими смеховыми сюжетами.

**Третья глава «Испанская новелла и смежные жанровые образования»** рассматривает, как сопрягались и как взаимодействовали различные жанровые образования в процессе формирования новеллистического жанра. Проведенный анализ текстов показывает, что ни новелла, ни анекдот в рассматриваемые периоды не существовали изолированно и целый ряд жанровых образований имел также прямое отношение к становлению новеллы как жанра.

**Раздел 3.1. «От притчи к новелле»** посвящен выявлению основных структурообразующих признаков притчи как самостоятельного жанра и его влиянию на новеллистическое начало в «Книге примеров Графа Луканора» Хуана Мануэля. Несмотря на ряд совпадающих моментов – краткость

повествования, лаконичность описаний, схематичность персонажей, возможность аллегорического толкования рассказанной истории, оба жанра изначально противостоят друг другу по своей структуре и коммуникативной направленности. Если притча – жесткий моральный императив, то анекдот и вырастающая из него новелла – забавная случайность. Если притча поучает, то анекдот/новелла развлекает. Если притча апеллирует к основополагающему событию в жизни человека, то анекдот/новелла останавливается на самом заурядном происшествии, на которое часто просто не обращают внимания.

Притчевые сюжеты были весьма распространены в сборниках проповедников, где они соседствовали рядом с анекдотами, и порой создавали парадоксальный симбиоз двух в принципе несовместимых начал. Примеры такого симбиоза мы можем найти в сборнике Хуана Мануэля, хотя надо отметить, что притча, будучи консервативным жанром, сохраняет свою структуру и специфику, лишь в редких случаях (в двух из шести в сборнике Хуана Мануэля) способна менять свою природу, сочетая в себе универсальное (притчевое) и казусное (новеллистическое) начала.

**Раздел 3.2. «От басни к новелле»** рассматривает роль басни в формировании новеллистического жанра. Как известно, басню отличает двучленная структура – само повествование и морализаторская концовка. Характерными признаками басенного жанра являются иносказание, которое также называют эзоповым языком, и связанная с этим зооморфность персонажей. «Каждая басня включает в себе непременно еще особый момент, который мы все время условно называли катастрофой басни по аналогии с соответствующим моментом трагедии и который, может быть, правильнее было бы назвать по аналогии с теорией новеллы *pointe*»<sup>11</sup>. Но, несмотря на ряд общих черт с новеллой, басня не преодолевает своей

---

<sup>11</sup> Выготский Л.С. Психология искусства. 1925. С.184

природы. А. Потебня, размышляя о природе басни, ставил знак равенства между басней и притчей. Этот вывод для нас весьма важен, так как позволяет предположить, что басня переняла притчевую стратегию, став, таким образом, жанром антиномичным новелле по коммуникативной направленности. Проведенный анализ текстов подтверждает этот вывод: из одиннадцати басен только две становятся новеллами. Басня - канонический жанр - сохраняет присущие ей признаки, и лишь немногие образцы этого жанра меняют свою структуру, делая шаг вперед в новеллизации сюжета, несмотря на то, что по формальным признакам новелла и басня очень близки.

**В разделе 3.3. «От хроники к новелле»** рассмотрена эпическая традиция в ее прозаических переложениях-вставках в хроникальное повествование. Собственно говоря, начало формирования литературной прозы в испанской словесности во многом связано именно с обработанными в хрониках XIII-XIV вв. эпическими сказаниями. Средневековый эпос роднит с новеллой «установка на исключительность того или иного (в зависимости от конкретного сюжета песни) главного героя. Герои привлекают аудиторию не своими этическими качествами, а неслыханностью свершаемых ими деяний»<sup>12</sup>.

Анализ текстов «Книги примеров Графа Луканора» подтверждает, что фрагменты средневекового героического эпоса также стали составной частью новеллистического макрожанра средневековья, поскольку отвечали его задачам, хотя и частично. Из пяти представленных фрагментов хроники один образец этого жанра отвечает основным требованиям новеллы, чему в большой степени способствуют авторская обработка сюжетов, использование принципа обмана жанрового ожидания читателей, парадоксальные утверждения, получающие пояснения только к финалу повествования.

---

<sup>12</sup> Теория литературных жанров. М., 2012. С.55

**Раздел 3.4. «От новеллистической сказки к новелле»** подчеркивает роль фольклорного начала, которое, безусловно, является одним из основополагающих в процессе формирования жанра новеллы в мировом литературном процессе. Согласно определению А.И.Никифорова, которое, по мнению В.Проппа является одним из самых удачных, «сказки – это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением»<sup>13</sup>. Существенная разница между жанрами сказки и новеллы заключается в отношении к действительности. Канон сказочной поэтики совершенно иной, чем новеллистический. Сказка априори имеет дело с волшебной реальностью. Бытовые сказки (новеллистические и анекдотические) отличаются от волшебных отсутствием явного сверхъестественного элемента, но, тем не менее, как пишет В.Пропп, «сверхъестественное в них все же встречается, но оно как бы втиснуто в орбиту обычной будничной жизни и окрашено комически»<sup>14</sup>. Все, что происходит в новеллистических сказках, могло бы произойти и в реальной жизни, поскольку событие новеллистической сказки основано на обмане, одурачивании ловкими мошенниками простецов, среди которых встречаются и короли, но эти встречи и обманы настолько необычны, им сопутствуют такие странные сцепления обстоятельств, что в реальной жизни они просто не могут иметь место. По мнению Е.М.Мелетинского, противопоставление культурного героя и его комического дублера, лежащее в основе не только архаической мифологии, но и первобытного фольклора в целом, обусловило в дальнейшем взаимодополняемый характер волшебной сказки и анекдотической, которые самым непосредственным образом участвовали в формировании сказки новеллистической и новеллы в целом.

---

<sup>13</sup> Никифоров А.И. Сказка, ее бытование и носители. Цит по изд. Пропп В. Поэтика фольклора. М.,1998. С. 87.

<sup>14</sup> Пропп В. Поэтика фольклора. М., 1998. С.78

Существенные отличия сказки новеллистической от волшебной заключены не только в различии их композиционных структур, но и в существенных семантических сдвигах, направленных на смещение акцента с универсальных основ бытия в стороны житейской случайности, отдельных исключительных случаев, не являющихся обязательной ступенью в формировании героя.

Таким образом, внутри древнейших мифологических текстов можно наблюдать наличие двух противоположных и взаимодополняемых коммуникативных стратегий. Свое дальнейшее развитие каждая из этих стратегий получит в рамках волшебной или анекдотической сказки, последняя становится одной из протоформ новеллы, хотя далеко не основным, если рассматривать результаты проведенного анализа текстов сборника Хуана Мануэля (где из десяти сказок только одна становится новеллой) и сборников ренессансных авторов, где только два автора - Антонио Эслава и Хуан Тимонеда – разрабатывают сказочные сюжеты, переходящие в новеллистические.

**Раздел 3.5. «От восточной повести к новелле»** посвящена анализу влияния арабской культуры и литературы, которые в значительной степени определили облик испанской новеллы как в плане структуры, так и в плане выбора тем. Система образов и сюжетный материал, композиция книги - разговор царя с философом - заимствованы Хуаном Мануэлем из арабской литературы, которую он, как и его образованные современники, читал в оригинале и которая была значительно более популярна в Испании, чем итальянские и французские авторы, произведения которых испанцы воспринимали как слишком скабрёзные и вольные, недопустимые для обучения молодых людей. Главное, что сделал испанский автор при обработке восточных повестей - в значительной степени переработал структуру арабских сборников: сократил общий объем повествования за счет отказа от множества сюжетных дополнительных линий и сконцентрировался на разработке одного эпизода. Если в «Калиле и Димне», «Тысяче и одной

ночи», а тем более в древнеиндийских сборниках наблюдается многократное использование обрамления: одна история вложена в другую, которая в свою очередь является составной частью третьей и так далее, то в «Графе Луканоре» можно наблюдать двухуровневое построение текста, своеобразный вариант обрамленной повести: первый уровень повествования составляет разговор графа Луканора со своим советником Патронио, внутри этого повествования разворачивается другое – пример, наглядно иллюстрирующий мысль Патронио. Но второе повествование существует как самостоятельное, оно призвано выполнять развлекательную функцию, хотя, как и в арабских оригиналах, соотношение развлекательного и дидактического начала здесь достаточно условно. Вместо множества историй, вложенных одна в другую, можно наблюдать только две, образующие два уровня повествования: внешний (тот самый восточный диалог) и внутренний (сама рассказанная история). Несмотря на то, что жанр восточной повести, представленный в сборнике Хуана Мануэля, не трансформируется в новеллу, поскольку по своей коммуникативной направленности также близок притчевой стратегии и потому антиномичен новелле, другие жанры – анекдот, сказка, хроника – пришедшие именно из восточных сборников – легко новеллизируются. Собственно говоря, оказавшись в составе восточных сборников, эти повествования уже прошли одну стадию новеллизации, вторая обработка в сборнике Хуана Мануэля сделала их полноправными новеллами.

**Раздел 3.6. «От романа к новелле»** исследует романическое направление в формировании новеллы. Один из трех сборников Хуана Тимонеды «El Patrañuelo» («Небылицы») разрабатывает сюжеты, заставляющие вспомнить об увлеченности испанцев рыцарскими романами и сюжетами греческих романов испытаний. Из 22 небылиц 18 повествований – нарративы, разрабатывающие схемы рыцарского романа и греческого романа путешествий. Включение подобных текстов в новеллистический сборник

ряд исследователей оправдывает тем, что нагромождение событий и является тем пуантом, который объединяет упомянутые тексты с новеллистическим жанром, однако анализ коммуникативной стратегии доказывает, что рыцарские новеллы и новеллы путешествий изначально ориентированы на иную концепцию личности, которая становится либо игрушкой в руках высших сил, добрых и злых, как в рыцарском романе (что соответствует притчевой картине мира); либо полностью подавлена силой своей судьбы, покорно переживая уготованные испытания (что соответствовало картине мира сказания) и потому не могут быть атрибутированы как новеллы.

В **Заключении** подводятся итоги, обобщаются результаты.

Проведенный нами анализ позволил сделать выводы, касающиеся отличительных черт новеллы как жанра, процесса формирования новеллы как жанра вследствие взаимодействия ряда разнообразных жанровых образований; сделать выводы, касающиеся сущности вышеназванных жанровых образований в двух рассматриваемых нами эпохах; определить влияние испанской картины мира на формирование новеллистического жанра в указанные эпохи.

Проведенный анализ позволил сделать вывод, что при определении природы жанра на первое место выходят не формальные признаки, которые часто могут быть применимы к самым разным формам, а жанровая стратегия, которая становится инвариантным свойством жанра. Роль анекдота в процессе зарождения и формирования жанра новеллы является определяющей, поскольку коммуникативная стратегия анекдота совпадает с новеллистической.

Одним из важных выводов проделанной работы является заключение о том, что новелла на стадии своего зарождения и становления является неканоническим жанром, значительно позднее будет сформирован «канон» новеллы, который станет отправной точкой и образцом для подражания для

последующих поколений, и позволит перевести новеллу как жанр в категорию «канонических».

Дальнейшее исследование жанра новеллы и роль анекдота в процессе ее формирования и развития может быть связано с расширением хронологических рамок и материала изучения, а также выявлением ментальных парадигм национального самоопределения разных эпох и их влияния на формирование новеллистического жанра.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

**1. Публикации в ведущих рецензируемых научных журналах, включенных в Перечень ВАК Минобрнауки РФ.**

1. Хорева Л.Г. Жанр *exemplum* как предшественник новеллы в средневековой испанской литературе // Вестник РГГУ. – Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». – 2011. – Вып. 7 (69) / 11. – С.206 – 217.
2. Хорева Л.Г. Басня как предшественник новеллы (на примере сборника Хуана Мануэля «Граф Луканор») // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2014. – Вып.2(24). – С.316-319.
3. Хорева Л.Г. Риторическая обработка примеров (*exemplum*) как путь их новеллизации (на примере сборника Хуана Мануэля «Граф Луканор») // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2014. – Вып. 4 (26). – С.276 –281.

**2. Работы, опубликованные в других изданиях.**

1. Хорева Л.Г. От анекдота к новелле // Новый филологический вестник. – 2015. – №1 (32). – С.10-17.



2. Хорева Л.Г. Испанская новелла в контексте культуры средних веков и Возрождения в Испании//XII Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры. Материалы научной конференции. – 2001. – С.289.
3. Хорева Л.Г. Средневековая новелла Испании в свете учения о риторике Аристотеля // Язык, познание, культура на современном этапе развития общества. Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной Европейскому Году Языков и 70-летию Саратовской академии права. – Саратов, 2001. – С.197-199.
4. Хорева Л.Г. Жанровая специфика новеллы: история вопроса // XX век и русская литература. – М., 2002. – С.347-359.