

833917

Б. 87

Видіодер
БРАНКА

1908
ООНКОНО
СВЯТЕВЕРОВНИІ

BOCCACCIO MEDIEVALE

DI

VITTORE BRANCA

Quarta edizione accresciuta

G. C. SANSONI EDITORE
1975

Витторе
БРАНКА



Перевод с итальянского

33403
97,

02

Составление Р. Хлодовского

Перевод и комментарии Н. Елиной, Е. Костюкович, С. Прокоповича,
Г. Шейнмана

Витторе Бранка — один из наиболее видных литературоведов современной Италии. В своей книге он дает принципиально новое истолкование как творчества Боккаччо, так и той литературной эпохи, с которой оно связано.

В. Бранка исследует вопросы литературных традиций и связи с ними «Декамерона», стилистические и структурные особенности произведения. Сборник представляет большой интерес для специалистов по средневековой литературе, филологов.

© G. C. Sansoni editore, 1975

© Составление, перевод на русский язык, комментарии издательство «Радуга», 1983

Б $\frac{4603000000-502}{030(01)-83}$ 162-82

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

„Декамерон“ Боккаччо — один из литературных памятников далекого прошлого, получивший самое широкое признание; над ним не властны ни время, ни пространство, его читают уже многие века в самых разных странах. Прошло более пятисот лет после появления этой книги, но она по-прежнему привлекает внимание народов, которые переводят ее на родной язык, приобщая к своей культуре. Недавно вышло новое прекрасное издание „Декамерона“ — на японском языке, с многочисленными оригинальными иллюстрациями известного современного художника Мадзуо Икеда; совсем недавно были опубликованы его переводы на хинди и на грузинском. В ежегодном каталоге переводов стран мира, публикуемом ЮНЕСКО (Index Translationum), видное место среди литературной классики занимает „Декамерон“.

В чем причины непреходящего значения этого произведения, его новизны и актуальности? Очевидно, их следует искать в особенностях изображения человека — со всеми его достоинствами и недостатками, с его индивидуальными чертами, с его способностью творить добро и зло — а также общества — с его классами, с присущими ему интересами и страстями, с его культурой и традициями.

В „Декамероне“ Боккаччо отказывается от веками бытовавшей традиции, допускавшей единственный вид повествования — эпос и рассказ о героях, принадлежащих к высшему общественному классу, к аристократии. Влияние этой традиции мы находим и в „Ригведе“, и в Библии, и в гомеровских поэмах, а позднее в „Энеиде“ Вергилия — вплоть до *Chansons de geste* („Песни о деяниях“). Боккаччо положил начало повествованию, которое Гегель определил как „современную буржуазную эпопею“, повествованию, в центре которого — обычный человек и реальное человеческое общество. Впервые в литературе персонажами произведения

выступают не героические личности и не представители знатных родов и высших каст Древнего мира, а обычные люди с их повседневными проблемами, среди которых немалую роль играют любовь, секс, материальное благополучие, голод, семья, власть, труд, торговля, война и мир.

Наряду с возвышенным миром королей и рыцарей, королевских дочерей и благородных дам Боккаччо изображает жизнь деятельных и предприимчивых купцов, а также скромных людей труда. Купцы, люди энергичные и смелые, создающие ячейки новой европейской и средиземноморской экономики, осыпающие золотыми флоринами Лондон и Дамаск, Барселону и Черноморское побережье, представлены в „Декамероне“ как новый правящий класс, деятельный и прогрессивный, закладывающий фундамент капиталистического общества. Но рядом с купцами, рядом с крупной и средней буржуазией Боккаччо впервые в истории литературы изображает ремесленников, крестьян, батраков, слуг. Изображает с большим художественным мастерством и поэтичностью, с сочувствием и пониманием, отдавая должное их достоинствам. Симона и Сальвестра наделены благородством и героизмом в не меньшей степени, чем блистательные принцессы. Хлебник Чистис его душевной тонкостью и незаурядным умом нисколько не уступает прекрасным рыцарям и самым утонченным книжникам. Более того, человечность этих простых людей близка нам, трогает нас, потому что она непосредственна и искренна.

Боккаччо показывает человеческую ценность своих персонажей, подчеркивая не их социальное положение или внешние атрибуты: блестящие латы, роскошные платья, золотые украшения, а личные черты и достоинства.

Но в „Декамероне“ запечатлены не только добродетельные и одаренные люди. Не менее ярко нарисованы портреты людей порочных и подлых. Иногда это карикатуры в духе Босха или полотна в плутовской манере, изображающие низы общества: нищих, жуликов, воров, проституток. Созерцая грандиозную „человеческую комедию“, Боккаччо понимает, что в ней наряду с воинственными и могучими палачами, находчивыми и хитроумными рыцарями золотых червоицев и героями, воплотившими нравственное величие, действуют рабы страстей, самых неистовых и самых низких, что наряду с миром героизма и добродетели существует во всей своей реальной жестокости мир порока. Только благодаря этому пониманию изображение человечества у него ста-

новится не отвлеченным и риторическим, а конкретным и значительным.

Именно в инстинктах человека, особенно половом и собственническом, Боккаччо видит самые сильные пружины человеческих действий и поступков. И потому изображает их не только в мрачных красках, не только в отрицательном свете, а с полным сочувствием и даже иногда с волнением. Так, некоторые резко очерченные фигуры мужчин и женщин, изображенные в момент, когда бушуют их страсти или когда их снедает алчность, некоторые образы законченных обманщиков и мошенников, наглых циников (представителей разных классов, но чаще всего — купцов и духовенства) оказываются в „человеческой комедии“ „Декамерон“ „героями“ не менее важными и показательными, чем те, что воплощают добродетель, великодушие, предприимчивость.

Исключительная сила воображения и проницаемость художника помогли ему постигнуть сущность человеческой природы и общества и изобразить человека таким, какой он есть и каким он будет вечно: в его величии и ничтожестве, с его духовными взлетами и самыми низменными инстинктами. Ему удалось показать, что общество держится на основе сосуществования и взаимосвязи героев, наделенных смелостью, разумом, изобретательностью, трудолюбием и добродетелью, и людей, которыми управляют инстинкты и страсти. Как без одних, так и без других человеческое общество было бы представлено искаженно и односторонне. Только изображая человека во всей полноте его черт, во всех непосредственных проявлениях его природы, можно создать картину человечества, которая сохранит свою ценность во все времена и для всех народов.

* * *

Могучее воображение, позволившее автору „Декамерона“ начертать „историю всех людей“, и реалистическая живость его многообразной „человеческой комедии“ обеспечили книге жизнь за пределами времени, которое она охватывает.

Пережив свою эпоху, треченто — кватроченто, „Декамерон“ продолжал триумфальное шествие по странам Европы и всего мира. Его известность достигла Востока, славянских, арабских стран, Индии, Японии, Китая, Северной и Южной Америки. Не было, вероятно, ни одного великого писателя или драматурга, который не испытал бы обаяния веселых и

трагических историй, сильных и нежных героев „Декамерона“. Более того, можно было бы сказать, что история европейской повествовательной литературы — это в какой-то степени история воздействия на нее Боккаччо: начиная от Чосера и Маргариты Наваррской, Ариосто, Аретино, новеллистов итальянского Возрождения, Лафонтена, „Фацеций“ и „Великого зеркала“ и кончая (не касаясь современной литературы) Пушкиным, Мандзони, Мопассаном, Д'Аннунцио и Лоуренсом, оно в определенной мере дает о себе знать.

На великих драматургов „Декамерон“ произвел такое сильное впечатление, что они упорно пытались перенести на сцену эпизоды этой грандиозной „человеческой комедии“. Не говоря об итальянских переделках для театра в XVI, XVII, XVIII веках, достаточно назвать имена Сантильяни, Жюлья Висенте, Лопе де Руэды и Лопе де Веги, Мольера, Мюссе, Шекспира, Теннисона, Лессинга и, наконец, Гольдони. Не только проза и драматургия испытали влияние гения Боккаччо, часто и поэзия, великая поэзия (Полициано, Тассо, Ганс Сакс, Гёте, Китс и Лонгфелло), удачно варьировала отдельные боккаччиевские мотивы или в лирической форме развивала его образы. Яркость изображения и глубокая человечность „Декамерона“ объясняют его воздействие и за пределами литературы. Персонажи произведения, их действия и характеры так живо рисовались воображению, что, естественно, они в течение веков вдохновляли художников. Сотни ларей, на которых по желанию их владельцев — тосканских купцов были изображены сцены из авантюрных или возвышенных, героических новелл; тонкие и изящные иллюстрации в ценных экземплярах французских, бургундских, фламандских, английских (принадлежавших французскому королевскому двору — Филиппу Доброму, Дняне де Пуатье, Франциску I, герцогам Беррийскому, Бургундскому, Глостерскому и т. д.) свидетельствуют об исключительном успехе „Декамерона“ у читателей разных классов по обе стороны Альп в XIV и XV веках. И не только желание увлеченных читателей побуждало к столь наглядной, почти утилитарной, интерпретации новелл, начало которой положил сам Боккаччо, украсивший цветными рисунками свой автограф (Гамильтоновский кодекс, 90). Помимо книжных иллюстраций, целый ряд талантливых художников яркой индивидуальности воплотили в своем искусстве человеческий и поэтический смысл некоторых новелл: от Пезеллино и Таддео Кривелли представители разных эпох и школ: Ботти-

челли, Синьорелли, Гирландайо, Филиппино Липпи, Эрколе да Роберти, Карпаччо — вплоть до Рубенса, Хогарта и Буше (мы назвали только наиболее известные имена, оставив в стороне многочисленных наших современников, начиная с Шагала) — все в той или иной степени вдохновлялись „Декамероном“.

Можно было бы говорить о том, что лексика „Декамерона“ вошла в литературный и разговорный язык, а мотивы и образы в декоративное и изобразительное искусство, в музыкальную драматургию и кинематограф (достаточно вспомнить фильм Пазолини) и другие жанры искусства.

История так называемой „судьбы“ „Декамерона“ прошла через века и континенты, она запечатлелась и в самых утонченных художественных формах, и в восторженной популярности среди читателей. Это — свидетельство бессмертия произведения, его глубокой человечности, самое убедительное и непосредственное; свидетельство, которое подтверждают сегодня многочисленные издания „Декамерона“, выходящие на разных языках, работы самых передовых исследователей, публикуемые во всем мире, вся современная литература и искусство, в которых ощущается дух Боккаччо, великого наблюдателя человеческой жизни.

* * *

В русскую культуру главное сочинение Боккаччо проникло давно, вызвав глубокий интерес. Об этом рассказала З. М. Потапова в своем докладе на конгрессе, посвященном шестисотлетию со дня смерти Боккаччо, проходившем во Флоренции 22—25 мая 1975 года. (Ее доклад опубликован в книге „Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali“.)

Творение Боккаччо стало известно в России в XVII веке. Отдельные новеллы, восходившие к „Декамерону“, попали в сборник анекдотических рассказов „Фацций“, переведенных с польского языка. Отголоски декамероновских мотивов звучат в „Великом зеркале“. Помимо этих двух собраний, особый интерес представляет рассказ о верности жены, подвергнувшейся испытанию из-за того, что муж побился об заклад (сюжет лег в основу шекспировского „Цимбелина“); рассказ переведен с польского издания новеллы „Декамерона“ (II, 9) *. Внимание привлекает и трагический рассказ

* В скобках римскими цифрами обозначены дни, арабскими — новеллы.

о любви и смерти — история Танкреда и Гисмонды (IV, 1), переведенная в стихах с польского на украинский язык; и, наконец, русская версия лукавой и насмешливой боккаччи-евской новеллы об обмене женами (VIII, 8).

Некоторые сюжетные схемы Боккаччо, как это ни удивительно, имели широкое распространение в России. Отдельные мотивы встречаются в фольклорном наследии: в сказках, опубликованных в XIX веке Афанасьевым, в былинах, в повестушках. „Декамерон“ прозвучал и в русской музыке: повелла о Федерико дельи Альбериги стала содержанием оперы Бортнянского „Сокол“ (1786).

В начале XIX века в русской литературе к имени Боккаччо стали обращаться ее классики. Батюшков переводит новеллу из „Декамерона“, Пушкин, защищая свою шутивную поэму „Граф Нулин“, ссылается на Боккаччо: критики „подняли противу меня всю классическую древность и всю европейскую литературу /.../ и ужели творцы шутивных повестей Ариост и Боккаччио, Лафонтен, Кастин... известны им по одним лишь именам“. Прогрессивные революционные писатели упоминают Боккаччо. Чернышевский в романе „Что делать?“, написанном в тюрьме, утверждает устами своей героини, что „некоторые его рассказы... надо было поставить рядом с лучшими шекспировскими драмами по глубине и тонкости психологического анализа“, и с иронией высмеивает обвинения Боккаччо в непристойности: в какой-нибудь салонной беседе „женщина в пять минут услышит... больше сальностей, очень благоприличных, чем найдется во всем Боккаччио, и, уж конечно, не услышит... ни одной светлой, свежей, чистой мысли, которых у Боккаччио так много“.

Тридцать лет спустя благодаря крупнейшему итальянисту А. Н. Веселовскому, его большой монографии и переводу „Декамерона“, Боккаччо получил в России полноправное гражданство. Перевод Веселовского, оставшийся классическим и после переводов Журавской, Соколовой, Трубачева, стал явлением национальной русской культуры. Однако цензура, пренебрегая ироническими замечаниями Пушкина и Чернышевского, разрешила напечатать полное издание только в количестве 100 экземпляров, которые мог распространить лишь автор перевода. В свободную продажу поступили издания соответствующим образом сокращенные и „очищенные“.

Новый этап в судьбе произведений Боккаччо в России на-

чался после Октябрьской революции. На рубеже 20—30-х годов писателя рассматривают как одного из ее провозвестников, называют „активнейшим участником строительства новой эпохи“ (Предисловие к изданию „Декамерона“ 1930 г.). Повелла о трех перетнях, которую считают воплощением полного религиозного индифферентизма, повеллы о брате Луке и брате Альберте — бессовестных монахах-обманщиках, повелла о Мартеллино и ложном чуде были включены в серию „Рабочей библиотеки по литературе“, „Антирелигиозной библиотеки“, имевших очень широкое распространение. „Все это сегодня звучит достаточно наивно... и страдает чрезмерным социологизмом“, — замечает в своем докладе Потапова.

В те же годы или чуть позднее мы знакомимся с интереснейшими догадками Шкловского в его статье о „Декамероне“, с работами Дживелегова и Шишмарева. Эти видные историки литературы отказываются от наивного социологизма и занимаются исследованием Боккаччо в формалистском или историческом плане. Изучение творчества Боккаччо за последние двадцать пять лет — работы С. Мокульского, А. Смирнова, А. Михайлова, Н. Томашевского, Р. Хлодовского, А. Штейна — показывает, что вульгарный социологический подход полностью преодолен и что основное место занял конкретный и тщательный анализ текстов.

Гуманный реализм Боккаччо позволил ему пойти дальше Петрарки, по пути создания новых ренессансных жанров и стиля, превратив его творчество в истинную „лабораторию“ новой литературы, а его самого сделал „самым великим национальным и народным писателем Италии“. Эта определяющая черта была воспринята русской культурой.

Не случайно между 30-ми и 60-ми годами, несмотря на войну, „Декамерон“ в переводе Веселовского неоднократно переиздавался большими тиражами. Не случайно в 1970 году он вышел в новом переводе — Любимова (известного переводчика Сервантеса и Рабле). Не случайно режиссер Покровский поставил оперу Бортнянского и осуществлена ее грамзапись. Все это свидетельствует о новой вспышке интереса к Боккаччо, об увлеченности его творчеством не только советских деятелей литературы и культуры, но и широкой публики.

В. Бранка

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ

Статьи, ставшие главами этой книги, я писал между 1948 и 1955 годами, когда европейские ученые Хейзинга, Жильсон, Курциус, Доусон, Февр и Нарди произвели своими работами радикальный переворот в трактовке и определениях культуры Средневековья и Возрождения, пересмотрев старый, все еще распространенный миф о мраке Средневековья и ярком свете новой эпохи. Бурное развитие научной мысли, имевшее существенное значение, не коснулось, однако, трактовки творчества Боккаччо: его исследователи, казалось, по-прежнему придерживались романтико-позитивистской схемы, а если отклонялись от нее, то интересы их не затрагивали „Декамерона“, его важного поэтического и общественного смысла. Новому подходу к Боккаччо, подчеркивавшему его значение как человека и художника, в 20 — 30-е годы способствовали труды Момильяно, Боско, Нери, Батталья. Но этот подход лишь привел в тупик новых формальных определений или более или менее изящных вариаций кроччанской игры на тему „поэзия — непоэзия“. Даже когда пало идейное господство Кроче и значительно расширились исследовательские горизонты, кроме отдельных работ, весьма поверхностно использовавших марксистскую теорию, и отдельных статей, касающихся стиля Боккаччо (гораздо менее значительных, чем классические работы на эту тему Пароди и Скьяффини), творчество писателя не вызвало к жизни того потока статей, очерков, монографий, — в которых ощущалась бы новая ориентация, движение мысли и намечались новые пути исследования, — какой вызвало творчество других наших классиков — начиная с Данте и кончая Мандзони.

Научная литература, занимающаяся исследованием творчества Боккаччо, находилась в состоянии неопределенности и застоя, слишком часто ее представители возвращались на

позиции ученых XIX века, таких, как Кинне, Сен-Виктор или Сеттембрини и Де Санктис. Они все прославляли „Декамерон“ как фундаментальное произведение, полностью отрицающее то видение мира, которое было присуще Фоме Аквинскому и Данте, все рассматривали его героев как людей, живущих только инстинктами и почти животными страстями, как людей, далеких от истинного морального долга и не способных на трагические переживания или героические поступки. Такова была основная тенденция академического литературоведения и наиболее авторитетных работ итальянских и французских ученых. Даже очень серьезный и принципиальный исследователь средневековых памятников Ауэрбах и видный ученый, представитель формальной школы, Шкловский в общих чертах это направление приняли — вероятно, их сбили с толку прочная традиция, восходящая к XIX веку, и позиция, занятая итальянскими учеными. Наряду с этим молодые историки литературы, почти всегда обходившие „Декамерон“, упорно выявляли в произведениях Боккаччо греко-латинскую филигрань, утверждая, что именно она и является их основой. Таким образом, само собой разумеется, что они относят писателя преимущественно к ренессансной культуре, возрождающей античность.

Из этого явно обозначившегося тупика меня, как я уже отмечал, в начале 50-х годов вывели выдающиеся европейские ученые. Открытые ими четкие перспективы исторического, философского и литературного развития побудили меня попытаться интерпретировать Боккаччо и его главное произведение в связи с социальной действительностью той эпохи и его собственным жизненным опытом; интерпретировать на основе изучения конкретной подлинной жизни первой половины треченто, которая рассматривалась в целом, во всей ее совокупности, от философии до риторики, от политики до поэтики, от экономики до литературы. При этом особое внимание уделялось противоречивой и жизненно обусловленной игре исторических, социальных сил и тем литературным формам, в которых эта игра отражается, освящается и получает новый импульс. В результате такого подхода стало ясно, что Боккаччо, с его сильной индивидуальностью, с его всеобъемлющим гением художника, творил в атмосфере разнообразных духовных и социальных интересов своих современников, что в его творчестве традиции и новаторство уравновешены, но основой всех его произведе-

ний вплоть до „Декамерона“ является культура дантовской эпохи.

Название моей книги было уже само по себе полемичным, более того — этим названием я намеренно бросал вызов устаревшим тяжеловесным концепциям, тяготевшим к научным представлениям прошлого века. Но оно отнюдь не означало моего пристрастия к пустым, отвлеченным определениям в области истории. Мне хотелось подчеркнуть тот аспект творчества Боккаччо, которым — следуя долгой, прочной и, увы, процветающей традиции — пренебрегали историки литературы; показать, какое воздействие на Боккаччо оказывает великолепная, человечнейшая культура осенней поры Средневековья и как это отражено в его главном произведении. Поэтому я назвал свою книгу не „Боккаччо — средневековый писатель“ и не „Боккаччо — писатель Средневековья“, а „Боккаччо средневековый“: уже в названии я хотел подчеркнуть, что творчество писателя не полностью относится к средним векам, что понятие „средневековость“ его целиком не исчерпывает. Это постоянно доказывают и последующие страницы моей книги — вплоть до выводов относительно новых повествовательных форм или соотношения средневековой культуры и предгуманистических мотивов.

Но название книги и постановка основной проблемы в первой главе в общем не передали этого существенного динамического равновесия, и оно не ускользнуло лишь от таких исследователей, как Чекки, Беллончи, Мариани, Пуппо, Сангвинетти, Уитфилд, Маргерон. И все же на каждой странице, в противовес обобщенности названия, уточняется, что средневековость „Декамерона“ — не историческая или идеологическая абстракция, а действительность. Это — доминиканские и францисканские представления, теоретически и практически близкие социально-экономической структуре города-коммуны; это — раннекапиталистическое общество, то есть купеческий мир, в котором развивается, синтезируется городская культура в ее самых различных аспектах — начиная от политического и финансового и кончая духовным и художественным; это — философия Фомы Аквинского, творения Данте и Джотто, одновременно религиозные и светские, творения, которые по строгости мысли, по конкретности и человечности достигают новой ступени реализма. Я почувствовал настоятельную необходимость перечитать „Декамерон“ и все сочинения Боккаччо,

после того как в 1952 году я услышал обращение к слушателям Фебра, которое стало истинным манифестом, призывавшим подходить к писателям и их произведениям с историческими критериями. „Будем придерживаться истории. Это значит: не надо убивать второй раз мертвых. Не надо отнимать у них жизнь духовную, более ценную, чем жизнь материальная, лишать их того, о чем они думали, что они любили, во что верили; и делать это не открыто, а заменяя их истинные мысли, верования, чувства тем, о чем думаем мы, говоря такие же слова; тем, во что верим мы, произнося такие же формулы; тем, что любим мы с такой же силой. Не надо навешивать на них ярлыков, удобных для нашей ленивой посредственности, но предающих их: протестантизм, католицизм, моральность, аморальность, рационализм, христианство. Представим себе гораздо более волнующее зрелище их истинной жизни, их страстей, совсем еще молодых, их надежд, иных, чем наши“ *.

Конечно, не только новая постановка литературных проблем, не только пересмотр основных положений в истории культуры заставили меня увидеть Боккаччо и его шедевр в ярком свете осени Средневековья в Италии и во всей Европе. Новому представлению о Боккаччо главным образом способствовали внимательное изучение текстов, их критическая реконструкция и их подробное толкование. Реконструкция и толкование производились заново, исходя из установления текстов и истории рукописной традиции. Обращение к истории рукописной традиции, до тех пор неизвестной, раскрыло диахронную динамику текстов, противоречащую их каноническому толкованию в истории литературы, и дало нам возможность познакомиться со своеобразными и типичными для той эпохи итальянскими и европейскими читателями, облик которых сложился под воздействием совершенно определенного социального мира и предгуманистической культуры. Риторика и литература, быстро расцветавшие начиная с XI века (я обратился к словесности этого периода, следуя за Курциусом), показались мне благодаря филологическому изучению тем контекстом, в который вписывается „Декамерон“, — его структура, его литературная техника, его повествовательные образцы, ритм его прозы. И даже золотая легенда о начале жизненного пути Боккаччо, которую он сам сочинил и повторял вплоть до

* „Autour de l'Heptameron“. Paris, 1944, p. 280.

создания „Декамерона“, эта неприкрытая попытка облагородить свое рождение и юность сказочными моментами, подтверждает, что его автобиография строилась по образцу биографий средневековых героев разных типов: Роланда и Кан Гранде, св. Бенедикта и св. Франциска, св. Доминика, Бэция и Данте (по образцу, который, однако, уже не годится для биографии Карла Анжуйского, св. Екатерины, Петрарки).

В атмосфере компромисса между романтико-позитивистскими установками и крочеанским направлением моя позиция могла показаться полемичной. Спустя 12 лет стало ясно, что она, хотя и не исчерпывает возможности полного изучения „Декамерона“, открывает перспективы, необходимые для конкретного исторического и литературоведческого анализа этой книги, перспективы, которые легко умножить и продолжить в разных направлениях. Об этом свидетельствуют, например, постановка и развитие некоторых проблем в работах Растелли, Рожи, Саллэя, Скальоне, Падоана, Робертсона, Берти, Бека, Коттино, а также в новых статьях, собранных в третьем издании этой книги. Намечены и другие работы, связанные общей ориентацией. Среди этих проблем — исследование готической структуры „Декамерона“ по образцу ступенчатого, устремленного высь дантовского построения; исследование пословичной основы многих новелл („пословицы... освещающие сочинение“, как подсказывает Жоффруа де Венсов); анализ влияния книжной культуры на новеллы, в которых наиболее ярко отразились идейные воззрения автора; анализ образного и символического языка и различное его использование; анализ новелл, представляющих собой театральную драму, и театральной драмы в новеллах и чисто средневекового слияния этих двух основных жанров — повествовательного и драматического; исследование пародии и антифразиса, приверженность к которым восходит к среднелатинской литературе; рассмотрение авторских взглядов на социальную жизнь, предшествующих гуманистическому сознанию и чуждых ему (например, отрицательное отношение к тому, что крестьяне переселяются в город, что ученые люди вступают в брак и заводят семью); вопрос о постоянном использовании самой типической литературы двух предыдущих столетий (от „Романа о Розе“ и романов цикла Круглого стола до энциклопедических сочинений, популяризирующих знания, и кратких руководств по риторике и агиографических произведений).

33408

Даже установление автографа стало серьезным, хотя и косвенным, подтверждением моей позиции. Боккаччо, который около 1370 года в своем уединенном доме в Чертальядо пересматривал и аккуратно переписывал свой шедевр, — это клирик, автор исторических произведений, носящих назидательный и драматический характер („О славных женщинах“ и „О злоключениях знаменитых мужей“), „чтений“, проникнутых аскетизмом, агиографических сочинений, „чтений“, толкующих „Комедию“ Данте в схоластическом и аллегорическом духе. Он решительно придерживается традиционной культуры и ставит в один ряд со своими тенденциозными и блистательными историческими сочинениями, принадлежащими средневековой культуре, „Декамерон“, ибо эта книга — „*non fabula sed historia*“ („не вымысел, а история“).

Изучение автографа не только навсегда развеяло легенду о том, что Боккаччо, в шестидесятилетнем возрасте по религиозным и нравственным соображениям осудил свою книгу, но и подтвердило схоластическое единство и высокий смысл „Декамерона“, ибо поставило его в духовном плане рядом с трактатами „О славных женщинах“ и „О злоключениях знаменитых мужей“ — произведениями, которые в Европе возвысили и прославили имя Боккаччо как моралиста и историка.

Изучение автографа помогло установить, что единственное упоминание Боккаччо о „Декамероне“ (так называемое осуждение книги в письме к Магинардо деи Кавальканти) тоже относится к риторической традиции, ставшей каноном в литературе предшествующих столетий.

Изменившиеся общие воззрения на историю, реконструкция биографии Боккаччо, и фактической и духовной, изучение истории мысли и культуры, истории рукописной традиции и публикации текстов, установление автографов, новый филологический комментарий и толкование текстов — все это подтвердило мою концепцию, определившую сущность „Декамерона“. Она была выдвинута 12 лет назад, и ее изложение грешило, быть может, излишней категоричностью, многими лакунами и длиннотами. Чтобы их исправить, недостаточно ни моих работ, ни сил. И если ее смелость и категоричность помогли тогда „сдвинуться с места“ многим ученым, занимающимся изучением Боккаччо, то теперь, конечно, достанет увлеченности, энергии и таланта, чтобы уточнить и дополнить эту концепцию — и почему бы и нет? —

обновить ее или даже опровергнуть. Увлеченность, энергию и талант уже проявили многие молодые исследователи творчества Боккаччо, и мне бы хотелось скромно предложить их вниманию новое издание моей книги, написанной в сорокалетнем возрасте, в надежде, что она окажется для них бесполезной.

В. Бранка

I. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ТРАДИЦИЯ

Когда „Декамерон“ был композиционно завершен и все это повела приобрели окончательную форму, когда он только начал свое долгое странствие в Италии по путям торгового обмена и культурного общения, уже тогда в одном из писем запечатлелось то страстное волнение, с которым читали его первые экземпляры, передавая их из рук в руки, и порой жадно присваивая. Письмо это написано в июле 1360 года Франческо Буондельмонте, племянником и ближайшим доверенным лицом великого сенешаля Никколо Аччаюоли *, и адресовано во Флоренцию Джованни Аччаюоли, двоюродному брату Никколо, в то время архиепископу Патрасскому.

„Высокочитимый святой отец! Из письма Монте Белланди своей жене я узнал, что он передал Вам книгу повелел мессера Джованни Боккаччо, книга эта моя, и я умоляю Вас, *quantum possunt* (как только могу), сообразованно вернуть ее мне; если архиепископ Неаполитанский еще не уехал, прошу Вас передать с ним, то есть с кем-нибудь из его слуг, но пусть они не отдадут ее мессеру (Никколо Аччаюоли) и никому другому, кроме меня. Если архиепископ уехал, отдайте ее Ченни Барделла: он мне ее переправит в Аквилу или Сурмону, или же сами найдите возможность с кем-нибудь передать ее, но так, чтобы книгу вручили мне лично. И постарайтесь, чтобы она не попала в руки мессера Нери, иначе мне ее не видать. Я попросил дать ее Вам, потому что Вам доверяю больше, чем кому-либо другому, а книга эта мне очень дорога, и остерегайтесь одалживать ее кому бы то ни было, потому что нечестных людей много...“¹

Подобные волнение, восторг и радость, которая сродни радости открытия, пронизывают написанное в эти годы неизвестным поклонником Боккаччо предисловие к нескольким выдержкам из „Декамерона“, сохранившимся в кодексе

Мальябекьяно из Флорентийской национальной библиотеки. Ютозвавшись с похвалой вообще о всех авторах, повествующих о любви, анонимный почитатель далее пишет:

....среди тех, кто мне сейчас приходит на память и кто заслуживает высочайших похвал и славы, следует назвать достойнейшего мессера Джованни Боккаччо, да дарует ему господь долгую жизнь в довольстве и радости, к коей стремится и он сам. Во времена не столь отдаленные он написал много прекрасных и увлекательных книг, в прозе и в стихах, во славу тех прелестных дам, чье душевное благородство выражается в делах добродетельных и приятных; читать или слушать эти книги и замечательные истории — для всех высшая услада, умножающая славу автора и наши удовольствия. Самая прекрасная и самая забавная из его книг носит название „Декамерон“; повествует она — как вы, должно быть, знаете, если знакомы с ней, — об одной счастливой компании из семи дам и трех молодых людей...”

Пишущий принадлежал — насколько можно судить по манере письма — к среде флорентийских торговцев, вероятнее всего близких к банкирскому дому Барди*. Другими словами, он, так же как семейства Буондельмонте и Аччаюоли, относился к тому высшему бюргерскому слою, который заложил основы процветания флорентийской коммуны на рубеже XIII—XIV веков, способствовал превращению Флоренции в самый оживленный финансовый центр тогдашней цивилизованной Европы, откуда банкиры благодаря гениальному изобретению векселя с легкостью перебрасывались миллионами со всеми столицами континента.

Столь же легко разносились по тысяче торговых каналов те сочинения, которые больше всего отвечали вкусам этих людей. Мы видим, что в истории распространения „Декамерона“ важную роль сыграли семейства Буондельмонте, Аччаюоли, Барди, Кавальканти (см. XXI письмо Боккаччо); кроме того, рукописные копии „Декамерона“ свидетельствуют об энтузиазме и активности представителей купечества и буржуазии, способствовавших всеевропейскому успеху „Декамерона“, успеху, которого не знало никакое другое литературное произведение.

Насколько мне удалось установить среди рукописных копий, относящихся к XIV веку, более двух третей содержит непосредственные указания на то, что они являются соб-

ственностью того или иного торгового клана, в то время как нет ни одной копии, которая принадлежала бы прославленным библиотекам или увидела свет в знаменитых лавках переписчиков. Как показывает описание кодексов „Декамерона“, ими владели представители наиболее видных купеческих родов: флорентийцы Каппони, скупщики Раффакани и Дель Неро, Бонаккорси, Вераццано, Фен, Витали, все члены банкирского дома Барди, Дель Бене, Розати, Дети, Бигати (кодекс в настоящее время утерян), а в других городах — сиенцы Аллегретти, Франчески из Ареццо, венецианцы Кабриэлли, в Неаполе — Кавальканти (кодекс утерян).

Порой рукописи „Декамерона“ вовлекались в финансовые перипетии, сложный клубок которых определял богатую событиями жизнь людей того круга. На полях рукописных экземпляров время от времени попадаются не только следы расчетов по ссудам, по закладным, но иногда даже документальные подтверждения того, что сами эти копии служили объектом коммерческих сделок, выступали в качестве залога и фигурировали в наследственных или денежных спорах. Да и в самом тексте некоторых списков без труда можно обнаружить отдельные поправки, разъяснения, дополнения, вставки, свидетельствующие о прекрасном знании коммерции и коммерческом подходе.

К той же среде отсылают нас и имена добровольных переписчиков, людей самых разных профессий и состояний; движимые желанием всегда иметь при себе это модное и шикавшее их страстную любовь сочинение, они запасались терпением и на долгое время превращались в писцов. Это Джованни Д'Аньоло Каппони, избранный в 1378 году приюром главных флорентийских цехов; Пьеро Даннэлло ди Пьеро Фэн и Лодовико ди Якопо Томмазини — оба торговцы, как явствует из состава самих кодексов; сер Саято ди Баллуччо ди Пратовеккьо, нотариус; Франческо ди Банини ди Пьеро Буониксенъ, который переписывал „Декамерон“, желая, вероятно, скрасить свое одиночество в торговой конторе городка Монтальчино; Лодовико ди Сильвестро Чэффини, торговец, участвовавший в строительстве флорентийского собора; Филиппо ди Андреа да Биббиена, по-видимому зажиточный землевладелец, который переписывал книгу „для себя, для родных и друзей“; сиенец Гиноццо ди Томмазо Аллегретти, обосновавшийся в Болонье после изгнания из своего родного города и искавший от-

дохновения в „Декамероне“ („написано мною... в изгнании и в плачевном состоянии“); и Доменико Каронелли, один из влиятельных горожан Конельяно, городка во владениях Венецианской республики, далеко от Флоренции.

Это перечисление можно было бы продолжить списком других кодексов; хотя на них и нет имен владельцев и их происхождение не уточнено, тем не менее в почерке или в случайных пометках обнаруживается, что они принадлежали людям из той же самой среды. Даже наиболее авторитетный кодекс „Декамерона“, вышедший из-под пера Франческо ди Амаретто Маннелли, тоже в известной степени несет печать этого круга — достаточно вспомнить о родственниках добровольного переписчика и о вероятном назначении копии. И если великолепные литературные иллюстрации к „Декамерону“, отвечающие аристократическим вкусам, появятся лишь в 1476 году — они будут выполнены Даддео Кривелли для Теофилло Кальканьини (ныне кодекс лорда Лестера), — то непритязательные рисунки в простонародном духе встречаются в большом количестве уже в рукописных конях купцов и окончательно узаконены в качестве иллюстраций в обширной серии из 112 картинок кодекса Лодовико ди Сильвестро Чевфини³.

Поражает, что наряду с необычайным успехом книги в купеческой среде в литературных кругах в отношении к ней царит странный холод. Тщетно мы будем искать каких-либо откликов представителей культурного мира даже по прошествии нескольких лет, уже после того, как Боккаччо получил всеобщее признание, — откликов, соответствующих тому взрыву восторга, каким он был встречен в бюргерской среде. Известно высказывание Петрарки в последнем из его „Старческих писем“ („Seniles“, XVI, 3), где дается латинское переложение новеллы о Гризельде: „*Librum tuum quem nostro materno eloquio, ut opinor, olim juvenis edidisti nescio quidem unde vel qualiter ad me delatum, vidi: nam si dicam legi, mentiar...*“ („Книгу, написанную тобою на нашем родном языке, как я полагаю, еще в молодые годы, непедомо откуда и как ко мне попавшую, я видел, ибо если скажу — прочел, то солгу...“).

Это высказывание, которое, по моему мнению, следует рассматривать как явление чисто литературного свойства — подражание одному из „Писем к Луцилию“ Сенеки („*Ad Lucil.*“ 46), — никоим образом не свидетельствует о безразличии Петрарки³. Однако именно оно, по-видимому,

и задало тон в отношении к книге Боккаччо, определив сдержанность первых итальянских гуманистов, доходящую порой до умышленного ее игнорирования. Их последователи, склонные расточать восторженные похвалы Боккаччо как знатоку античности, тоже не приемлют „Декамерона“: в их неприятии чувствуется негодование ученых-гуманистов, приверженных античной риторике.

Одинаково проявляют свое отношение к „Декамерону“ и Филиппо Виллани *, и Бенвенуто да Имола *, и Колуччо Салутати *, и Леонардо Бруни * — все они упоминают об этой книге вскользь и часто намеками, но ее не называют *. Разумеется, их отрицательную позицию определяет не только то, что они предпочитают латынь итальянскому языку. В другом своем письме („Старческие письма“, V, 2) Петрарка выказывает самый горячий интерес к итальянской поэзии своего великого друга, и те же самые литераторы конца века отзываются об этой поэзии с живой заинтересованностью.

Настороженное отношение к „Декамерону“ людей высокообразованных затянулось, но это не умеряло восторга купеческих кругов, более того — им заражается и просто народье. Множится число копий, сочинители все более усердно подражают „Декамерону“, уличные рассказчики и жонглеры разносят новеллы, собирая жадные толпы слушателей, по всей стране, что могут удостоверить и Сакетти *, и книга „Вилла Альберти“* *, и целый ряд фольклорных поэтических переложений, и многочисленные картинки на сундуках с приданым, воспроизводящие сюжеты новелл „Декамерона“.

Такое разное отношение к „Декамерону“ — восторг и жадный интерес, с одной стороны, и настороженная сдержанность — с другой, — нельзя объяснить только влиянием среды или какими-то случайностями. Основная причина этого кроется в характерных особенностях книги Боккаччо, которые ярко отразились на ее дальнейшей судьбе до того, как ее окончательно канонизировали в качестве классического образца литературного языка.

Другими словами, „Декамерон“ появляется на авансцене итальянской литературы последних десятилетий тридцатого не как высокородное творение с древним гербом литературной традиции, а как книга для приятного времяпрепровождения, как произведение, созданное не в угоду утонченному вкусу избранных, а для удовольствия самых

ненскушенных и простых читателей. Купцы, близкие к семейству Аччаюоли, и ведущие затворническую жизнь женщины из семейства Кавальканти, которых Боккаччо отговаривал от чтения своей книги (XXI письмо), — первые читатели „Декамерона“, и этот факт имеет глубоко символическое значение для культурной жизни нашего треченто.

„Декамерон“ не вписывался в величественную панораму классической литературы, которую так почитали гуманисты проторенессанса и еще раньше тосканские предгуманисты. Не восходил он и к изысканно аристократической традиции средневековой литературы, близкой по своим идеалам к высоким классическим образцам, т. е. к традиции лирической поэзии. Истоки „Декамерона“ следовало искать среди буйных дикорастущих творений для просто-народья и мещан — в этой второсортной продукции без литературных претензий, которая расходилась и в письменной и в устной форме и услаждала в предшествующие века средние слои общества как одно из самых привычных развлечений. Ненскушенные читатели восприняли „Декамерон“ как шедевр в этой области, как гениальную систематизацию того излюбленного повествовательного материала, расплывчатого и необработанного, который так нуждался в гармоничном и устойчивом порядке. Эта книга вызывала не восторг и почитание, как другие литературные шедевры, а радостное чувство интимной близости и душевного расположения, что позволяло (как это видно из кодексов) изменять текст, сокращать его, включать от себя новеллы и соединять их с другими историями, допускалась фамильярность читателя, который свою, в полном смысле этого слова, книгу перекраивал на собственный лад и вкус как ему заблагорассудится*. Таким образом, „Декамерон“ представлял собой тогда явление абсолютно внелитературное, что, впрочем, подчеркивает во Вступлении и сам Боккаччо („...я хочу приободрить и развлечь любящих женщин... и для того предложить их вниманию сто повестей, или, если хотите, побасенок, притч, историй...“)*: хотя в другом месте он дает понять, что вполне осознает свою литературную и просветительскую миссию (вступление к IV дню).

* Цитаты из „Декамерона“ даются в переводе Н. Любимова (по изданию: Джованни Боккаччо. Декамерон. М., „Художественная литература“, 1970), за исключением особо оговоренных случаев. — *Прим. ред.*

Более того, в среде ранних гуманистов, которые во второй половине треченто уже стояли во главе культурной жизни Италии, „Декамерон“ представлялся не только внелитературным, но почти антилитературным явлением. После мрачной поры, пришедшей на смену великому средневековому классицизму, первые гуманисты не жалея сил искали и восстанавливали порванные нити драгоценного полотна классической культуры. Они стремились возродить свою связь с Древним Римом, минуя — или почти минуя — культуру Средневековья. Литературу они воспринимали с восторженным трепетом, как выражение высоких „достоинств“ и „устремлений“ духа. Такое сочинение, как „Декамерон“, всецело тяготеющее к романской культуре средневекового мира и тщательно вобравшее в себя излюбленные вымыслы простонародья, естественно, прозвучало в той среде неким полемическим выпадам. Это нашло отражение даже в прочувствованной эпитафии Боккаччо, написанной Салутати, среди изысканных оборотов которой можно обнаружить скрытый упрек: „*Ute vulgo... percelebrem*“ („ты на устах у простонародья“) ⁷. Если такое восприятие, или, точнее, такая позиция, является просто-напросто результатом сложившейся культурной ситуации, то диаметрально противоположная реакция на появление „Декамерона“ — это красноречивое свидетельство его несомненной, если не безраздельной, принадлежности к средневековой романской традиции.

В сложном и удивительно разношерстном материале „Декамерона“ мир классической древности почти полностью отсутствует. В единственной новелле на эту тему — о Тите и Гисиппе (X, 8) — фон откровенно условный и античность представлена в том искаженном свете, который был так характерен для средневековой литературы; и сама новелла — всего лишь приукрашенное изложение одного из рассказов, вошедших в знаменитое тогда произведение „Наставление обучающемуся“ („*Disciplina clericalis*“) ^{*}, с привнесением в него некоторых деталей, почерпнутых в поэме Александра де Берне ^{*}. А те единственные две новеллы, источник которых можно отыскать в античной литературе, — 10 новелла V дня и 2—VII — не обошлись без вставных звеньев и контаминации более поздних переложений, зафиксированных в фаблю и в простонародных версиях. Возходят же эти новеллы к „Золотому ослу“ Апулея — того латинского автора, которого средневековая культура, по

свидетельству самого Боккаччо („Генеалогия языческих богов“, V, 22), воспринимала как своего предшественника. Это был единственный в античной литературе автор, который (совсем как в свое время Боккаччо) вслушивался в устные рассказы, бытующие в народной среде, и считал, что они достойны войти в литературу.

Если мы вспомним, как широко обращались к античности новеллисты Возрождения, как увлеченно рассказчики XIII и XIV веков воспроизводили и обрабатывали эпические и исторические деяния древних, то эта позиция Боккаччо поразит нас своей четкой писательской установкой и определенной направленностью его творческого воображения. Казалось бы, он, как никто другой из современников, при глубоком знании античной литературы мог позволить себе извлекать оттуда богатейший сюжетный материал. И он действительно к нему прибегал, создавая свои последующие произведения, подобно тому как в своих ранних вещах — от „Писем“ и „Тезейды“ до „Любовного видения“ и „Фьезоланских нимф“ — он подражал, пусть чисто внешне, тем сочинениям, которые он считал для себя образцовыми.

Когда же читаешь „Декамерон“, создается впечатление, что Боккаччо сознательно отбрасывает античные образцы и пренебрегает ими — даже тогда, когда они вполне подходят и прямо просятся в повествование, — предпочитая им популярные средневековые тексты. Мы уже упоминали о контаминациях в 10 новелле V дня и во 2—VII дня, но предпочтение, которое он отдает средневековым источникам перед античными, ощущается в целом ряде новелл. Так, новелла о Чимоне (V, 1) значительно ближе к „Повести о Варлааме и Иосафе“*, чем к позднегреческим романам, опубликованным Роде⁵, которые должны были быть известны Боккаччо. В новелле об Андреуччо из Перуджи (II, 5) почти полностью отсутствуют следы влияния аналогичного эпизода из книги Ксенофонта Эфесского* „Повесть о Габрокоме и Антии“ (известной Боккаччо), а образцом служит фавлю „Буавен из Провена“ („Boivin de Provins“). В новелле об архангеле Гаврииле (IV, 2) отголоски Овидия заглушаются мотивами из Псевдо-Эзиппа.

Умножить примеры подобного рода совсем не трудно: ведь даже первые страницы — знаменитое описание чумы из мрачной увертюры к произведению — являются несомненным и едва ли не самым показательным примером. Эти

страницы, страшные и величественные, созданы Боккаччо (при всем том, что он был знаком через Макробия* и других толкователей „Георгик“ с драматическими описаниями Лукреция) по образцу тех глав из Павла Диякона* — писателя, к которому он часто обращался, — где рассказывается о чуме, поразившей ряд провинций Италии в последние месяцы правления Юстиниана („История лангобардов“, II, 4—5).

Но даже если бы не выдвигались столь решительно средневековые источники, оттесняя источники классические, все равно достаточно было бы той свободы, с которой Боккаччо сочетал их, чтобы назвать его писательскую технику и само поэтическое воображение средневековыми. Кстати говоря, именно эта способность дерзко и беззаботно контаминировать в произведении самые разные тексты и образы всегда была определяющей чертой Боккаччо. Уже в его юношеских поэмах (как я показал в одной из своих работ¹⁾ высокая традиция латинской эпической поэзии Вергилия и Стация* сочетается с более поздней традицией поэзии народных сказителей, а в последующих произведениях — от „Генеалогии языческих богов“ до „Чтений“, толкующих „Божественную комедию“, — сближаются и сплавляются самые богатые пласты двух культур.

Эта привязанность к литературе и литературным традициям эпохи, совсем недавно отошедшей в прошлое, столь непохожая на равнодушно-презрительное отношение Петрарки и его окружения, выражается, или, лучше сказать, обретает силу, в открытой и искренней симпатии к ней и в требовательном художественном вкусе, благодаря которому обширная и путаная народная новеллистика Средневековья предстала в „Декамероне“ очищенной и преображенной. К этой литературе принадлежат почти две трети всех вероятных источников его новелл, и сама народная поэзия последних столетий — от народных эпических поэм до „плачей“*, от плясовых песен до респетто* — находит в „Декамероне“ достойнейшее отражение (включая многочисленные упоминания о ней), что во многих случаях спасло ее от забвения.

Но приверженность творческого воображения Боккаччо к этому миру проявилась даже не столько в привлечении средневекового материала, сколько в самой интонации, в окраске повествования. О любовных приключениях и непростой проделках рассказывается с бесстрашной жиз-

нерадостностью фаблю; истории поучительные строятся по образцу средневековых притч (exempla)— в обрамлении неоспоримых моральных сентенций; печальные истории пронизаны сострадательной жалостью „плачей“; в высоких трагедиях любви и смерти слышится размеренный, скорбно-величавый ритм переложения французских рыцарских романов; об опасных путешествиях по Средиземноморью и Западной Европе повествуется лаконично, с беззастенчивой откровенностью, как это свойственно рассказам флорентийских купцов, пастоящих конкистадоров того времени; чудеса и необычайные происшествия искрятся волшебным светом сказок и очарованием народных поэм.

Вся эта многослойная традиция, весь этот художественный материал и способы его воплощения слиты воедино и в определенном смысле облагорожены писательской манерой Боккаччо, его стилем, удивительно гармоничным и созвучным той жизни, которая породила и питала их. В нем нет ни малейшего пристрастия к античным драпировкам, ни малейшего упоения классической чопорностью, которое свойственно Петрарке (даже в изображении персонажей и эпизодов, не имеющих отношения к античности) и которое будет так прельщать новеллистов следующего поколения.

Достоинства слога, стройность изложения достигнуты прежде всего — как мы покажем в следующей главе — благодаря использованию средневековой техники „курсуса“* и ритмической прозы, а красота языка — частично благодаря высоким урокам дантовского трактата „О народном красноречии“. Те литературные изыски, которыми Боккаччо с нескрываемым удовольствием расцвечивает свое чудесное мозаичное полотно, также восходят к Средневековию — к трактатам по стилистике и ораторскому искусству предшествовавших веков. Отсюда пристрастие к заветным числам 3 и 10, блистательное использование имен, имеющих скрытый смысл, и имен образных, выведенных из фантастических перифразов, а также пмен-ширм и, наконец, четкое и выверенное топографически распределение новелл в полном соответствии с географией, представленной в средневековой литературе. Эти три момента выделил в свое время Билланович*, а Курциус* и Де Брюинн* связали со всем сложным комплексом предшественников того века¹⁰.

Одновременно Боккаччо использует целый набор схем и приемов, восходящих к средневековым трактатам по ри-

торике ¹¹: от правила предпосылать каждой новелле морально-дидактическое рассуждение — до членения заключительного периода новеллы на три части, от неизменного употребления символических цветов (белый, зеленый, красный, темно-бордовый) для характеристики достоинств дамы или состояния ее чувств — до умелого чередования стилей, как то предписывают самые авторитетные трактаты по риторике от Альберико да Монтекассино* до Джона из Гарленда*.

Но и необходимые несущие нервюры и второстепенные украшения — не более чем отдельные элементы всей готической архитектуры „Декамерона“, грандиозность которой яснее всего проявляется в идейном плане книги и в соответствующем ему обрамлении новелл.

Боккаччо не ограничивался сбором и переработкой обширнейшего и разнообразнейшего материала, как это стали делать после него другие новеллисты, озабоченные одним — стремлением к литературной занимательности. Хотя Боккаччо перерабатывал материал довольно свободно (что вызвано и особенностью самого произведения, и особенностью воображения автора, легко соединяющего живые эпизоды) и не приносил в него никакого аллегорического или метафизического смысла, он стремился к тому, чтобы этот материал отвечал правилам риторики и выражал определенные моральные воззрения. Мозаичные куски средневековых произведений, кропотливо собранные им и отшлифованные до блеска, нельзя было разбрасывать как попало, словно на венецианских мозаичных полах, они должны были составить — в соответствии с эстетическими воззрениями той эпохи и воззрениями самого Боккаччо — определенный рисунок и приобрести значение, убедительное также и в метафизическом плане ¹². В свое время „препия о любви“ в „Филоколо“ и рассказы нимф в „Амето“, непосредственно предваряющие „Декамерон“, также строились в соответствии с определенной нравственной и идейной направленностью.

В „Декамероне“ тоже можно различить тонкую филигрань общего плана, пусть не столь жестко выдержанного, но тем не менее превращающего произведение в настоящую книгу, а не просто в собрание сотни новелл. С первого дня до последнего, как это тонко почувствовал Фердинандо Нери ¹³, раскручивается идейная нить повествования, которая ведет от горького и резкого порицания пороков власть имущих (в новеллах I дня) до восторженного и изыскан-

ного прославления добродетели и благородства (в новеллах X дня).

По ходу этого намеченного пути возникают широкие фрески, которые в череде сменяющих друг друга дней складываются по всем канонам эпохи в панораму „человеческой комедии“, где человек полностью раскрывает свою природу и может стать достойным сияющего царства добродетели, сообразывая свою жизнь с теми могучими силами, которые как некие орудия божественного провидения, по-видимому, правят миром, — с Судьбой, Любовью и Разумом. И вот перед нами в стройном порядке проходят разнообразные и волнующие картины, изображающие тех, кто стал игрушкой в руках Судьбы (II день), и тех, кому она улыбнулась „в награду за находчивость“ (III день), далее тех, кому суждены были высшие испытания — испытания блаженством и страданием человеческим, то есть суждены необычайные приключения в царстве Любви — всемогущей правительницы, которой подвластны все на свете: и невежды, и мудрецы (IV и V дни). Затем мы видим изображения — самые язвительные и насмешливые — людей, которые хлопочут лишь о том, чтобы с помощью смекалки и проницательности, то есть Разума, самоутвердиться и одержать верх над другими как в хитроумной перепалке (VI день), так и в мошеннических и шутовых проделках; — они, как и перипетии Судьбы, в соответствии с канонами средневековой литературы обязательно связаны с доминирующей в „Декамероне“ любовной тематикой (VII и VIII дни). Затем наступает пауза: в новеллах IX дня, как об этом прямо говорит автор, возникают, переплетаясь, многие уже известные нам мотивы — лоскутки величественных, уже вытканых раньше гобеленов. Но вот от осуждения человеческих пороков, которое уже звучало в полную силу в начале книги, через знакомые размышления о способностях человека, умственных и нравственных, проявляющихся при столкновении с Судьбой, Любовью и Разумом, мы подходим к повеллам X дня и попадаем в великолепный сказочный эпилог, в волшебный сад, где расцветают благородные человеческие качества. И это изумительное крещендо последнего дня как будто призвано торжественно утвердить и восславить самые высокие порывы, самые великие движущие силы, которые и определили развертывание этой грандиозной и вечной „человеческой комедии“, — они кажутся обожествленными в своей

почти что метафизической неизменности. Ибо новеллы Х дня показывают нам в новом свете и Судьбу (новеллы 1, 2, 3), и Любовь (новеллы 4, 5, 6, 7), и Разум (новеллы 8, 9) — они становятся испытанием человеческого благородства, и каждый раз над ними торжествует и подчиняет их себе Добродетель, которая придает возвышенность самым обычным человеческим качествам и самым естественным чувствам. И наконец, в последней, чудесной истории Гризельды мы видим высшее проявление всех трех могущественных сил (Судьба, которая превращает бедную пастушку в блистательную владелицу замка, Любовь, которая делает Гвальтьери другим человеком и придает героическое мужество Гризельде, и ухищрения Разума, к которым прибегает Гвальтьери для испытания своей жены). А над ними победоносно сияет Добродетель, добродетель Гризельды, наделенной чуть ли не святостью: это стилизованный образ, его черты и оттенки во многом заимствованы от традиционного образа Мадонны, „величием и кротостью превосходящей творение земное“ (к примеру, отзвук пророчества Симеона* и псалма „Се раба“ („Ecce ancilla“) ясно ощутим во фразах: „Гризельда не изменилась в лице...“, „Поступай со мной, повелитель мой, так... как, по твоему разумению, того требуют честь твоя и благополучие...“).

Таким образом, путь изложения „a principio horribilis et fetidus, in fine prosperus desiderabilis et gratus“ („в начале ужасный и мерзкий, к концу же благополучный, желанный и приятный“), план повествования „inchoat asperitatem alicuius rei sed eius materia prospere terminatur“ („начинающийся с острых углов предмета, материя которого затем счастливо вводится в рамки“), галерея образов от Нуды — Шапелето до Девы Марии — Гризельды — все говорит о том, что это произведение задумано и развертывается по схеме, установленной для „комедий“ самой авторитетной средневековой традицией — от Угуччоне да Пиза* и Джона из Гарленда до Данте¹⁴. К этой традиции Боккаччо не только питал любовь и уважение — после того, как ее отголоски прозвучали в „Амето“, он с дотошностью следует ей в „Чтениях“ о „Божественной комедии“ и теоретически обосновывает свое художническое пристрастие к ней в книге XIV „Генеалогии языческих богов“ (в особенности главы 9—13).

Чтобы придать плану повествования и всему идейному

развитию книги большую четкость и цельность, Боккаччо заключает его в „раму“, которая призвана подчеркивать ключевые моменты, несмотря на то (и независимо от того) что дается исчерпывающее изложение темы каждого дня. Даже внешний контур обрамления — который прочерчивается от „страшного зачина“ среди зловещего торжества чумы к человеческому благоразумию, спасающему от грозных ударов Судьбы, и затем к изобретательности и живости ума, обнаруженной рассказчиками и в их историях, и в изысканно-аристократическом подпучивании друг над другом, — также получает свое завершение в X дне, в блестящем финальном состязании рассказчиков в поисках примера наивысшего благородства. И все же литературная схема „рамы“, при всей ее внутренней обязательности для поэтического мира Боккаччо, прежде всего характерна для средневековой литературы и риторики и почти немислима вне этого круга. Нет необходимости приводить доказательства и примеры, поскольку этот фактор неизменно подчеркивается во всех наиболее значительных работах о Боккаччо. Можно было бы дополнить сказанное тем, что схема „рамы“ у новеллистов последующих двух веков лишается какой бы то ни было жизненности и даже теряет свойственное ей значение декоративного элемента. Она превращается в сугубо литературный прием, в более или менее привычную дань уважения первому значительному произведению, утвердившему литературную традицию итальянской новеллистики.

Помимо того что „рама“ — явление чисто средневековое, Боккаччо насыщает ее характерными для средневековой риторики элементами симметричности. Запимая большое место в начале и в конце повествования, она в середине заявляет о себе прелестно развернутым эпизодом в Долине прекрасных Дам; дни правления девушек симметрично перемежаются днями правления юношей; самой старшей из них, Пампинее, почтительно предоставляют главенствовать в первый день, а самому зрелому из юношей — Панфило — вручаются бразды правления в день заключительный; баллаты, венчающие повествование каждого дня, составляют единый цикл и развиваются строго по излюбленной схеме 3 : 4 : 3 — начинается цикл с разработки аллегорических мотивов в первых трех баллатах, затем в последующих четырех движение замедляется — звучат возвышенные любовные сетования, — и наконец оно заверша-

ется широкой ликующей песнью в трех заключительных балладах.

Но помимо этих чисто формальных „технических“ заимствований, отметим, что именно в обрамлении яснее всего проступает воздействие средневековой традиции, определившей некоторые особенности поэтического воображения Боккаччо и созданного им мира¹⁵. Достаточно вспомнить описания природы, которые занимают большое место в обрамлении. Им неизменно присуща декоративная или символическая изысканность, некая стилизация в духе затейливых арабесок; сами по себе они только фон и лишены самостоятельного значения: то буйство природных сил, которое ощущается, к примеру, в пейзажах Полициано*, им абсолютно чуждо, хотя они и предваряют элементы полициановской поэмы.

Точно так же утонченные и аристократические фигуры рассказчиков возможны лишь в сказочной атмосфере обрамления, имеющей художественную силу только в сложном сочетании всех его элементов. В сущности, эта утонченность и аристократичность рассказчиков возникает благодаря изящной соразмерности их жестов и действий, которые будто подчинены какой-то сладостной мелодии и повторяют рисунки танцевальных пар. Совсем как в идеальном куртуазном обществе, на фоне которого проходят изощренные диспуты в трактате Андрея Капеллана*, или в рыцарской среде при дворе короля Артура и Карла Великого, какими они предстают в многочисленных компилятивных переработках итальянских авторов. Другими словами, это не реальная картина мира людей с живой человеческой психологией, а лишь некая удачная материализация тех идеалов, тех созданных мечтой условий жизни вне повседневных тягот и забот, которые отвечают необычному развитию повествования и одновременно содержат необходимое оправдание искусству, создавшему „Декамерон“.

Обрамление недвусмысленно указывает на средневековую архитектуру „Декамерона“ и в другом плане, более существенном, непосредственно связанном с идеями, лежащими в основе произведения. Речь идет об одной из главных функций „рамы“ — раскрыть основные концепции „Декамерона“, сформулировать те соображения и идейные принципы, которые направляют и организуют все огромное разнообразие его изумительных картин.

Любовь и Судьба, как высшие силы, измеряющие и

испытывающие способности Человека — его предприимчивость и сообразительность в житейских делах, определяют две главные, связанные между собой темы, которые объединяют идейно и композиционно серию фресок, составляющих „Декамерон“. И каждая из этих фресок получает в „раме“ свое теоретическое истолкование — в чем опять же сказывается строгое соблюдение средневековых схоластических канонов.

В прологах к 3 новелле II дня и ко 2 новелле VI дня Пампиней, „мудрейшая“, наделенная в полной мере житейским опытом и благоразумием, излагает с изящной лаконичностью концепцию Судьбы в духе Фомы Аквинского и Данте („Ад“, VII, 77 и сл.), согласно которой Судьба не слепа в своем распределении удач и несчастий: она является мудрым орудием, „главной служанкой“ Провидения и Божественной Справедливости. Если во вступлениях к „Филострато“ и к „Тезеиде“ и в письмах IV и V (как я показал в одной из работ ¹⁶) Боккаччо говорит о Судьбе как о силе абсолютно фатальной и при этом неизменно сетует на личные обстоятельства, то уже в „Любовном видении“ (песни XXXI—XXXVI) появляется более строгое схоластическое понятие Судьбы, которое ощущается и в „Декамероне“ (например, II, 6; V, 9) и остается основополагающим во всех последующих произведениях Боккаччо. Оно со всей определенностью выражено в „Корбаччо“ (49), в „Чтениях“ (VII, 1, 71 и сл.) и особенно в трактате „О злоключениях знаменитых мужей“ (VI введение, II, 16; IX, 27). Такое понимание совершенно противоположно той гуманистическо-возрожденческой концепции, которая получит свое развитие в трудах гуманистов от Пико делла Мирандолы до Макиавелли.

Легко обнаружить столь же филигранное теоретическое обоснование изображения Любви — другой могущественной силы, которая выступает как главнейшее орудие Судьбы и с которой последняя некоторым образом делит свою власть. Если оставить в стороне остроумные и легковесные сентенции на ее счет, порожденные житейским цинизмом и зубоскальством (и всегда ограниченные низменной сферой буржуазного здравого смысла), то постоянным и неизменным во всех авторских обращениях к читателю — от вступления до ответа критикам в IV дне и далее вплоть до послесловия — остается чувство огромного изумления, даже какого-то смятения перед всепоглощаю-

щей силой Любви. Смятения, несущего в себе отзвук страстных теоретических диспутов тех столетий и вызывающего в памяти мучительное изумление Данте в V песне „Ада“, которую Боккаччо так странно переосмыслил. Уже в его юношеских сочинениях, вдохновленных только одним чувством, отражается душевный опыт человека, поглощенные исключительно любовью. В них ощущаются нравственные сомнения и тревога перед ее всемогуществом. Стремясь уяснить для самого себя эту проблему, Боккаччо обращается (как и показал в другом месте)¹⁷ к схоластическим формулам и схемам, отраженным в трактатах Андрея Капеллана и Бонкомпаньо да Синья*, а также в философической поэзии Гвиттоне д'Ареццо*. Он пытается придать своим размышлениям как можно более строгую форму в соответствии с этими теоретическими схемами в XXXVIII—XIV песнях „Любовного видения“, более того — он не колеблясь принимает самые жесткие критерии и оценки из сочинений Фомы Аквинского и Ришара де Сен-Виктора*.

Именно эти напряженные поиски, это необычайное для Боккаччо увлечение теорией и породили его наиболее значительные высказывания о природе и силе Любви. Они слышатся даже в таком чисто повествовательном художественном произведении, как „Декамерон“. Помимо авторских размышлений (вступление, пролог к IV дню, послесловие), где они, естественно, получают наиболее четкое выражение, в прологе к 7 новелле IV дня приводятся рассуждения Эмилии о разнице между любовью знатных и любовью плебеев (совсем как у Андрея Капеллана в его трактате „О любви“); во вступлении к 6 новелле III дня и в конце 6 новеллы X дня Фьямметта упоминает о градации любви (тоже по образцу Андрея Капеллана, пересмотренному затем Гвиттоне, см. в этой связи также VIII, 7, 25 и IX, 2, 5); из казуистики трактата „О любви“ черпают свои суждения и Фьямметта, заявляющая, что долг мужчины — „добиваться благосклонности женщины, более знатной, нежели он“, и Эмилия, пространно рассуждающая о пользе безбрачия в 7 новелле III дня. Можно было бы продолжить и показать, что изумительное крещендо последнего дня развивается в идеальном соответствии с градацией целостей любви к человеку и к богу, которая приведена у Ришара де Сен-Виктора; что тонкая аллегорическая вязь первых трех баллат прилежно вышита по канве трактатов, освоенных уже в лирике Гвиттоне; что отношения меж-

ду рассудком и любовью, о которых говорится в новеллах V и VII дней, отражают взгляды, изложенные Фомой Аквинским (Комментарий к „Никомаховой этике“), впоследствии воспринятые Данте („Пир“, II, XIII), и т. д.

Стать основой ключевых тем, направляющими идеями такого многообразного и многокрасочного произведения, как „Декамерон“, могли лишь наиболее важные и существенные для средневекового мышления истины, лишь логически наиболее обоснованные воззрения, лишь проблемы, долго и упорно обсуждавшиеся и блестяще разрешенные в сознании писателя.

Эти истины, воззрения, проблемы нуждались в наглядном выражении — в изображении человеческой доблести и находчивости, вечно подвергающихся испытанию и проверке Судьбой, Любовью и Разумом — высшими, почти полубожественными силами. Подобным же образом, правда преследуя чисто практические, а не художественные цели, поступали и авторы трактатов, восхваляющие аскетизм, — от „Золотой легенды“ до „Speculum di vera penitencia“ („Зерцало истинного покаяния“*), — когда отводили большое место рассказам и притчам. Точно так же в „книгах добродетелей“ и в „книгах примеров“ за фасадом ученых рассуждений и моральных поучений открывается обширная и разнообразная первоматерия новеллистики. Аналогично в духе откровенно нравоучительных притч перерабатывались сборники Эзоповых басен. Наконец, сам Данте в „Божественной комедии“, обращаясь к читателям с нравственной и пророческой проповедью, точно так же постоянно снисходит до примеров и эпизодов, взятых из жизни. Именно это имеет в виду Боккаччо, когда в середине своего самого значительного рассуждения о поэтике пишет, вспоминая, вероятно, новеллы своего шедевра: „*Fabula est exemplaris seu demonstrativa sub figmento locutio, cuius amoto cortice, patet intentio fabulantis: et sic, si sub velamento fabuloso sapidum comperiatur aliquid, non erit supervacaneum fabulas edidisse...*“

(„Рассказ есть разъясняющее и содержащее пример повествование под видом выдумки; если снять эту кору, то обнажается намерение рассказчика; и, таким образом, если нечто мудрое сообщается под покровом повествования, то не будет бесполезным обнародовать эти рассказы...“), добавляя, что „*species tertia (fabularum) potius historie quam fabula similis est*“ („третий вид рассказа скорее

похож на историю, чем на рассказ“; „Генеалогия языческих богов“, XIV, 9).

Именно этим скрытым, но в то же время весьма ощутимым влиянием притч, получившим отражение и в идейном плане „Декамерона“, объясняется настойчивая склонность Боккаччо придавать своим рассказам видимость исторической достоверности, имеющую определенный смысл и значение, о чем будет сказано ниже (см. гл. VI). Этот прием, как и другие характерные для „Декамерона“, находит четкое теоретическое обоснование в прологе к IV дню и в послесловии; напоминание о нем вкладывается в уста Фьямметты в 5 новелле IX дня: „Если б я когда-либо, прежде или теперь, намеревалась уклониться от истины, то я всегда сумела бы сочинить повесть или же вывести действующих лиц под вымышленными именами, но так как уклонение от истины в описании событий неизбежно расхолаживает слушателей, то я именно по этим соображениям буду рассказывать так, как оно было „на самом деле“.

Сформулированная таким образом авторская позиция вытекает из самых действенных идейных и художественных предпосылок „Декамерона“ и определяет хронологические рамки происходящих в новеллах событий. Они почти всегда (на 100 новелл только 3 исключения) относятся к периоду, непосредственно предшествовавшему эпохе Боккаччо или тому, который уже можно связать с его именем. Это было грозное, но прекрасное время третьего и последующих крестовых походов, борьбы коммун, бурных событий на юге Италии и тех славных десятилетий в истории XIII—XIV веков, когда расцвело торговое могущество Флоренции и всей Италии. И если вторая половина этого периода воспринималась Боккаччо непосредственно через призму собственного опыта, то первая открывалась в достовернейших воспоминаниях и рассказах друзей, проживших богатую жизнь, таких, как Марино Болгаро, Коппо ди Боргезе Доменики, Пьетро Каниджано (ограничимся тремя именами, которые упоминаются в качестве устных источников „Декамерона“ : V, 6, 9; VIII, 10). Понидимому, кое-что он почерпнул и из народной поэзии — начиная от поэм о Барбароссе и кончая „плачами“ анонимного автора из Флоренции и историческими балладами Пьераччо Тедалди (ср., например, „Любовное видение“, XLI и Комментарий).

Это было время, когда формировалась собственно итальянская культура, когда обозначилось отделение и обособление общественно-политической жизни полуострова от общей истории империи, когда закладывались основы самого крупного в Италии королевства — Неаполитанского (к которому Боккаччо сохранил страстную юношескую привязанность), когда в полный голос заявила о себе новая литература и новая культура, когда, наконец, прочно утвердилось господство итальянских купцов в Средиземноморье и в Западной Европе. Это время стало легендарным и героическим прошлым, на смену которому пришло сияющее, счастливое настоящее, подобно тому как после ослепительного и знойного полдня приходит ровный жар послеполуденного благоденствия; наступила золотая осень Средневековья, пора, когда родился и жил Боккаччо, запечатлевший ее с таким душевным проникновением.

Период итальянской и европейской истории между XII и XIV веками и является благородным и величественным фоном для всех наиболее возвышенных и волнующих новелл „Декамерона“. Подвиги во имя веры, крестовые походы на Восток создают поразительное сказочное обрамление в новеллах о маркизе Монферратской и о мессере Торелло. Бурные внешние и внутренние войны, приведшие к укреплению английского и французского королевств, становятся основой для поразительно трагических сюжетов в новеллах о графе Антверпенском, о Джилетте из Нарбонны и об Алессандро Аголанти. Жестокие распри между коммунами, ставшие печальной страницей итальянской истории, оживают в описаниях грабежей и пожаров, освещающих зловещим светом новеллы о Гвидо из Кремоны и о мадонне Франческе. Вмешательства во внутренние дела коммуны чужеземных правителей, преследующих свои цели, отмечаются в новеллах о сере Шапелето и о Мартеллино. Панический ужас жителей приморских городов перед зверствами пиратов находит мрачный отзвук в новеллах о Ландольфо Руфоло, о Костанце, о Реституте; скорбь по поводу раздирающей Рим жестокой вражды двух кланов — Голонна и Орсини — окрашивает новеллу о Пьетро Боккамацца (которая сама по себе очень лирична). Бесконечный ряд войн и бурные перипетии, пережитые Сицилийским королевством под властью норманнов, Швабской, затем Арагонской и Арагонской династий, занявшие значительное место в истории Италии XII—XIV веков, ожива-

ют в повествовании новелл о Джербино, о Гисмонде, о Теодоро, о мадонне Беритоле, о Джанни из Прочиды, об Андреуччо из Перуджи, о Нонне де Пульчи, о короле Карле, о короле Пьеро и других.

В новеллах предстает целая галерея удивительно живых портретов исторических лиц той эпохи. Перед нами проходят Танкред, Вильгельм Второй, оба германских Фридриха и Манфред, оба Карла и Роберт Анжуйский, Педро и Федерико Арагонские и Руджеро де Лорна, Гвидо ди Монфорте и Джанни да Прочида, а также Кане делла Скала и Куррадо Маласпина, Филипп Кривой и „Молодой король“, папа Александр III и король Шотландии, папа Бонифаций и Саладин, король Иерусалимский, Гвидо ди Лузиньяно и Гвильельмо ди Монферрато, Аццо Феррарский и Гвипиджи да Камино... Эти персонажи всегда появляются в героических сценах и всегда на выигрышном фоне восторженно внимающей им толпы. Они изумляют ее благородными жестами и возвышенными фразами, которые небрежно роняют мимоходом (кажется, без нее не было ни их фраз, ни их великодушия). Они персонажи из эпосов, из героических поэм, из рыцарских романов и прекрасно вписываются в изысканную и восторженную атмосферу повествования последнего дня.

Рядом с ними Боккаччо, верный паладин поэзии и культуры, выводит замечательных людей, чья деятельность свидетельствует о великолепном духовном расцвете эпохи. В его новеллах появляются Гвильельмо Борсьери и маэстро Альберто из Болоньи, Чекко Анджольери* и Гвидо Кавальканти, Чимабуэ и Джотто, не говоря уже о менее значительных фигурах, таких, как Мико да Сиена и Карло Фиджованни, и постоянном, хотя и скрытом, присутствии Данте.

Таким образом, в воображении читателя „Декамерона“ постепенно складывается величественная и глубоко чело- вечная картина эпохи, имевшей решающее значение для дальнейшего культурного и исторического развития Ита- лии, картина, выдержанная в героических тонах и испол- ненная назидательности. Перед нами эпопея (изображение событий со стороны) о том времени, когда феодальный и рыцарский быт великолепно сочетался с кипящей, бьющей ключом жизнью торговых домов и цехов, а грандиозное звание империи рушилось, образуя многоцветную моза- ику королевств, графств и коммун. Та самая эпопея, об

отсутствии которой средневековые прошлого века, смотревшие на „Декамерон“ как на произведение чуть ли не возрожденческое, искренне сокрушались,— яркая и человечнейшая эпопея об осени итальянского Средневековья.

Но недавнее прошлое с его героическим, сказочным ореолом, с его великодушными героями, постоянно застывающими в благородных позах, воспроизводится Боккаччо отнюдь не в ностальгическом тоне, характерном для дантовских образов Гвидо Гверры, Марко Ломбардца или Каччагвиды. Боккаччо совершенно спокойно изображает рядом с миром королей и рыцарей, исполненным торжественности и величия, трудолюбивых, предприимчивых современников. Федерико дель Альбериги и Лизабетте из Мессины душевное благородство свойственно в не меньшей степени, чем Карлу Старшему или Гисмонде. Они не носят корону, но их человечность глубже и сильнее трогает нас, их великодушные не столь картинно, зато более искренне, хотя и оно выступает в возвышенном облачении назидательных примеров¹⁸; Джентиле де Каризенди по своим рыцарским качествам не уступает королю Пьеро; хлебник Чисти не менее изящный и благопристойный остро слов, чем Гвидо Кавальканти; понятие о дворянской чести у Андреолы столь же высокое, как и у маркизы Монферратской. И даже задний план — волнующие картины, на фоне которых изображены приключения и завоевания флорентийских купцов (то бурное и бескрайнее Средиземное море, изборозженное пиратскими судами, то Франция, ревниво и подозрительно относящаяся к предприимчивым флорентийцам, то Англия с ее ужасными холодами, немного таинственная северная страна на самом краю света), — воспроизводится с тем энтузиазмом и восхищением, что и далекий рыцарский мир с его романтическими картинками завоеванных земель, военных походов и полей сражений.

Именно потому, что Боккаччо получил образование и воспитание в средневековом духе, определившем его умственное и нравственное формирование, именно потому, что воображение писателя обращено к жизни прошлых веков, ему удается ощутить неразрывную преемственность между ушедшим миром рыцарей меча и шпаги и миром рыцарей разума и предприимчивости, между прежними героями — усыпанными драгоценностями и пребывающими в гордом одиночестве королями и принцами и героями нового времени, вышедшими из среды итальянского купечества, ко-

торое и создало за десятилетия торговой экспансии свою эпоху. Крестовые походы, образование независимых республик и свободных коммун, создание Неаполитанского королевства, ставшего посредником между Востоком и Западом, затяжные войны Франции и Англии — в некотором смысле события, предваряющие блестящий расцвет итальянского Средневековья на пороге его заката. Эти две великие исторические эпохи — предшествующих поколений и современников Боккаччо — получили отражение в его шедевре и были запечатлены в идеальном единстве.

Как мы видим, одни и те же идейные и художественные мотивы лежат и в основе композиции, и в основе самого повествования. Они создают величественную готическую архитектуру „Декамерона“, где неспешно и планомерно разворачиваются глубоко человеческие и наиболее типичные картины удивительной жизни Средневековья, схваченные взглядом художника (как это часто бывает в эпопеях или в произведениях, любовно воссоздающих какую-нибудь эпоху) как раз в тот момент, когда Средневековье уже клонилось к своему ослепительному закату.

Однако глубоко укоренившаяся в литературоведении, крепкая, как монолит, традиция заставляла ученых почти всегда видеть в „Декамероне“ идейный манифест новой эпохи, более того — неприятие и осмеяние средних веков. Они были сбиты с толку главным образом двумя литературоведческими псевдоконцепциями. Первая связана с антиклерикальной и антикатолической полемикой, которая уходит корнями в лютеранство и начиная с XIV века приобретает заметный вес, например в трудах Олимпии Морато и Поупа Бланта*. Вторая связана с утвердившимся в литературоведении XIX века (не изжитым и по сей день) противопоставлением Средневековья, погруженного в беспробудный мрак и суеверие, великому свету гуманизма. Ее разделяли самые крупные историки литературы прошлого века — Де Санктис, Кардуччи, Кине*, Сип-Виктор*, утверждавшие, что Средневековье — это отрицание человека и торжество трансцендентности, что гуманизм опрокинул все устоявшиеся представления и, отбросив бога, сделал объектом поклонения, возвел на алтарь Человека. Данте для этих историков был поэтом средневекового общества, погруженного в мир трансцендентных сущностей; Боккаччо же противопоставлялся ему как певец радости и наслаждения земной жизнью, которые

несла с собой новая культура¹⁰. За „Божественной комедией“ закономерно следовала „человеческая комедия“, или, точнее, „комедия чувства и плоти“, и на смену мистическому финалу в небесных сферах пришел шуточный эпилог в очаровательном кружке милых дам.

Ученые не замечали, что под грудой этих искусственных концепций исчезает грандиозный план „Декамерона“, что его сверкающие краски и эпические картины, его отважная и волнующая человечность тускнеют и произведение низводится до простого сборника из ста новелл, в которых излагаются истории, вдохновленные тяжеловесной полемикой. При таком насильственном перенесении „Декамерона“ в чистую, но совершенно чуждую ему атмосферу ренессансной поэзии освещение жизни в нем могло показаться слишком резким и откровенным, а его повествование — беспорядочным и вульгарным.

Но шедевр Боккаччо в основе своей — это типичная „человеческая комедия“, представленная в канонических для христианского и схоластического мировоззрения формах, и одновременно широкое и разноликое эпическое полотно, запечатлевшее итальянское общество в блестящую и пышную пору осени Средневековья. Именно поэтому „Декамерон“ не является антиподом „Божественной комедии“, а некоторым образом сближается с ней и как бы дополняет ее. Представление о Средневековье, составленное на основе лишь одного из этих произведений, будет неверным и односторонним. Разве не загадочная гармония, сочетающая тревожное устремление к потустороннему с изучением конкретной реальности, мистический экстаз с плотской жаждой жизни, гражданский и религиозный героизм со всемогущим инстинктом пола и собственности, отвлеченные философствования с бесстрашной прагматической практикой, — разве не это гармоническое единство придает обаяние удивительно сложной и многоликой эпохе, стоящей у истоков нашей культуры, нашей цивилизации. Дантовская поэма — это самая грандиозная систематизация всех средневековых познаний, грандиозный поэтический свод, „сумма“ идейно-нравственных воззрений средневекового общества и одновременно страстное предостережение всему человечеству, страстное пророчество поэта, исповедующего высокие идеалы своего времени. „Декамерон“ же — это изображение, или, лучше сказать, поэтическое освещение, в известной мере метафизическое, исто-

рни каждого отдельного человека и повседневной жизни земного человеческого мира. „Декамерон“ — тоже своеобразный свод знаний, „сумма“ трудной жизни, насыщенной приключениями и опасностями, когда ежедневно проверялись способности и достоинство человека, когда купцы и безликая масса бедного люда проявляли свою предприимчивость и неуемную энергию, храня в памяти великие эпические события предшествовавших веков и следуя по стопам их героев. „Сумма“ того мира, который, согласно схоластическим воззрениям, не менее реален и не менее действителен, чем мир трансцендентный, воспетый Данте²⁰.

¹ Полностью письмо Франческо Буондельмонте с обширным комментарием опубликовано в моей статье „La prima diffusione del Decamerone“ in „Studi di filologia italiana“, VIII, 1950, открывающей цикл статей под общим названием „Per il testo del Decamerone“.

² Описание этих рукописных копий „Декамерона“ с привлечением соответствующего фактографического материала содержится в первой, а также во второй статье указанного цикла „Testimonianze della tradizione volgata“ in „Studi di filologia italiana“, XI, 1953.

³ См.: „Per il testo del Decamerone“, op cit. Знакомство Петрарки с „Декамероном“ состоялось, по-видимому, еще в 1351 г. „Старческие письма“ Петрарки показывают, что он знал книгу достаточно хорошо: его суждения о Вступлении, о прологе к IV дню, о любовных мотивах, о юморе, об элегических и трагических новеллах отличаются глубиной и основательностью. Кроме того, перевод с итальянского на латынь новеллы о Гризельде — единственный у Петрарки перевод такого рода — лишний раз свидетельствует об исключительности его интереса к „Декамерону“.

⁴ См.: V. Branca „Linee di una storia della critica al Decamerone“, Roma, 1939, cap. I; V. Branca „Per il testo del Decamerone“.

⁵ См.: „Paradiso degli Alberti“ (ed. A. Wesselofsky, Bologna, 1867), в особенности новеллу Бонифация Уберти (III, p. 175 ss.) с ее многочисленными и откровенными заимствованиями из 7 новеллы X дня „Декамерона“, а также эпизод, в котором один из персонажей пересказывает новеллу о Бельколоре (II, p. 258). См. также IV и V главы Предисловия Веселовского и D. Guerrì „La corrente popolare del Rinascimento“, Firenze, 1931, p. 72. Что касается Саккетти, то он, кроме известной капюны на смерть Боккаччо, посвящает ему строки во Введении к сборнику „Триста новелл“, где он опирается на авторитет Боккаччо для защиты своего сочинения и упоминает о переводе „Декамерона“

на французский и английский языки. Примечателен также и получивший распространение взгляд на „Декамерон“ как на материал для переработок. Краткие сведения о позднейших переработках и подражаниях „Декамерону“ и о его судьбе в итальянской и европейских литературах можно найти в последней части моей монографии „Giovanni Boccaccio“ (Milano, Marzocchi, 1956).

⁶ Так, Пьеро ди Даниелло Фен вставил в последний день „Декамерона“ рассказ из сборника „Pescopone“, другие переписчики вплетали в „Декамерон“ новеллы Саккетти, Мазуччо, Леоардо Бруни и анонимных авторов.

⁷ Подобное замалчивание шедевра Боккаччо обнаруживается и в письмах того же Салутати (III, 25; IV, 12; XIV, 18); когда же он вынужден упомянуть о нем, то прибегает к туманной формулировке „librum illum Boccaccii“ — „та книга Боккаччо“ („Epistole aggiunte“, Roma, 1891, IV, p. 254).

⁸ См.: E. Rohde „Der griechische Roman“, Leipzig, 1900, p. 538 ss., а также А. Calderini, prefaz. а „Le avventure di Cherea e Calliroe“ Torino, 1913, p. 203 ss.

⁹ См.: V. Branca „Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teselda“, Firenze, 1936, а также Введение и комментарий в книге G. Boccaccio „Amorosa Visione“, ed. critica per cura di V. Branca, Firenze, 1944.

¹⁰ См. G. Billanovich „Restauri boccacceschi“, Roma, 1945; E. De Bruyne „Études d'esthétique médiévale“, Bruges, 1946 е „L'Esthétique du Moyen Age“, Louvain, 1947, E. R. Curtius „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“, Bern, 1954.

¹¹ См.: „Flores rhetorici“, III, VII, VIII, ed. Inguanez—Villard, Montecassino, 1938, E. Faral „Les arts poétiques du XII et du XIII siècle“, Paris, 1923, p. 86ss.

¹² Говоря о средневековой христианской эстетике от св. Августина и Боэция до Данте, мне бы не хотелось обременять повествование многочисленными ссылками и обоснованиями. Достаточно указать, кроме упомянутых выше работ де Брюйне и Курциуса, следующие: J. Maritain „Art et scolastique“, Paris, 1927, H. H. Glunz „Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters“, Bochum, 1937; M. De Wulf „L'esthétique du XIII siècle“ in „Art et beauté“, Louvain, 1943; J. Huizinga „Autunno del Medioevo“, Firenze, 1944; E. Gilson „L'esprit de la philosophie médiévale“, Paris, 1944, е „La philosophie au Moyen Age“, Paris, 1947; H. Pouillon „La beauté propriété transcendente chez les scolastiques“, in „Arch. d'hist. doct. et litt. du M. A.“, 1946; R. Montano „Estetica del Medioevo“ in „Delta“, N. S., 1952, е „L'Estetica nel pensiero cristiano“ in „Grande Antologia Filosofica“, Milano, 1955.

¹³ См.: F. Neri „Il Disegno ideale del Decameron“ in „Poesia e storia“, Torino, 1946.

¹⁴ См.: Uguccione da Pisa „Derivationes“ (inedite, le citazioni in „Studi danteschi“, IV, 1921, p. 26); Giovanni di Garlandia „Poetria... de arte prosaica metrica et rithmica“, a cura di G. Mari, Berlin, 1902 („Romanische Forschungen“, XIII, p. 926 ss.); Dante „De vulgari eloquentia“, II, IV, 6, Epistole, XIII, 28—32.

¹⁵ См.: Giovanni Getto „La cornice e la dinamica espressiva del Decameron“ in „Itinerari“, III, 1955.

¹⁶ „Amorosa Visione“, ed. cit., p. 569 ss.; а также V. Ciaffari „The conception of Fortune in the Decameron“ in „Italica“, dicembre, 1940; Jd., „Fortune in Dante's Fourteenth Century Commentators“, Cambridge mass., 1944, Jd., „The Function of Fortune in Dante Boccaccio and Machiavelli“ in „Italia“, XXIV, 1947, R. Ortiz „Fortuna labilis“, Bucarest, 1927.

¹⁷ См. мой комментарий к песням XXXVIII и след. в кн.: „L'Amorosa Visione“, ed. cit.

¹⁸ См.: A. Momigliano, Commento al „Decameron, 49 novelle“, Milano, 1924.

¹⁹ Эта концепция была подвергнута критическому разбору в моей работе „Linee di una storia della critica al Decameron“, op. cit. Вызывает удивление появление ее в блестящей, хотя и несколько импрессионистической, книге E. Auerbach „Mimesis“, Bern, 1946, specie cap. IX (русск. пер.: Э. Ауэрбах „Мимесис“, М., „Прогресс“, 1976.—Прим. ред.), где снова утверждается, что персонажи „Декамерона“ якобы находятся безраздельно во власти земной, плотской жизни, что трагические новеллы лишены убедительности, непосредственности и эмоциональности, что куртуазная любовь безжизненна и т. п.

²⁰ Кроме упомянутых в этой главе работ, см. также мое предисловие к большому иллюстрированному изданию: „Decameron“, Firenze, Saded-Sansoni, 1966. V. Branca „Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio“, Roma, 1958.

Функция „рамь“ в „Декамероне“ рассматривается также в работах: G. Getto «Vita di forme e forme di vita nel „Decameron“», Torino, 1958, p. I ss.; A. Prete «Ritmo esterno e tempi spirituali nella cornice del „Decameron“» in „Aevum“, XXVIII, 1964; P. Brochmeier „Lust und Herrschaft“, Stuttgart, 1972; L. P. Römhild «Osservazioni sul concetto e sul significato della cornice nel „Decameron“» in „Analecta Romana Instituti Danici“, VII, 1974; P. L. Cerisola «La questione della cornice del „Decameron“» in „Aevum“, XLIX, 1975.

О поздней готике и куртуазной атмосфере неаполитанского двора,

среде, формировавшей Боккаччо, см.: F. Bologna „I pittori alla Corte Angioina di Napoli“, Roma, 1969; G. Weise „Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien“, Halle, 1939, e „Elementi tardogotici nella letteratura italiana ecc.“ in „Riv. di lett. moderne e comparate“, X. 1957, e „L'Italia e il mondo gotico“, Firenze, 1957; F. Sabatini „La cultura a Napoli nell'età angioina“ in „Storia di Napoli“, 1975.

II. ВСТУПЛЕНИЕ К „ДЕКАМЕРОНУ“: ЕГО ОРГАНИЗУЮЩАЯ РОЛЬ И ИДЕЙНАЯ СВЯЗЬ С ОСНОВНЫМ СОДЕРЖАНИЕМ

Вступление к „Декамерону“ (пролог I дня) — величественная и страшная картина торжества чумы и смерти во Флоренции 1348 года — по сей день воспринимается прежде всего как образцовая с точки зрения риторики и живописности проза, как пример изобразительного мастерства Боккаччо. Начиная с Петрарки, первого наиболее искушенного читателя, восторженно отозвавшегося о великолепии этого отрывка ¹, с гуманистов, которые, забыв о своей сдержанной неприязни к „Декамерону“, выделяли и цитировали это искуснейшее описание ², и до отцов современного литературоведения Фосколо, Де Санктиса, Кардуччи и крупнейших ученых нашего времени ³, это отношение постепенно становилось прочной традицией, которая признается и утверждается с редкостным единодушием во взглядах, хотя и с разных эстетических позиций.

Такой подход к Вступлению неизбежно приводил к формалистическому и фрагментарному его прочтению, точно так же как аналогичная позиция исследователей, существовавшая до недавнего времени, заставляла их рассматривать каждую новеллу в отдельности, не принимая во внимание или отрицая целесообразность внутреннего единства „Декамерона“, которое не ускользнуло даже от гуманистов, не особенно его жаловавших. Использование литературоведами термина „рама“ ⁴, которая, по их мнению, лишь одна чисто механически соединяет разные истории, способствовало безапелляционному отторжению Вступления от новелл и сведению его роли к роли внешнего орнамента. Связь же по признаку контраста если и отмечалась, то лишь как противопоставление мрака страданий яркому свету радости, который излучают жизнь куртуазного кружка и все сто новелл, как противопоставление тьмы средневековья светлomu и радостному мироощущению новелл ⁵.

На контраст этот со всей определенностью указывает и сам Боккаччо („Страшное начало — это для вас все равно, что для путников высокая, крутая гора, за которой открывается роскошная, приветная долина, тем больше отрады являющая взорам путников, чем тяжелее достались им восхождение и спуск... Откровенно говоря, если б у меня была возможность более удобным путем, а не по крутой тропинке, привести вас к желанной цели, я бы охотно это сделал...“). Но в нем обычно видят только элементарный импрессионистический прием и считают, что он играет лишь эпизодическую роль. Оставалось и, в сущности, до сих пор остается незамеченным точное и вполне определенное назначение этих страниц, более того — их „обязательность“ для „Декамерона“, о которой ясно говорит Боккаччо („...если не начать с воспоминания, то будет непонятно...“). Причина в том, что слишком долгое время выпадало из поля зрения исследователей то идейное и художественное единство „Декамерона“, которое мы лишь недавно с радостным изумлением вновь открыли для себя.

Чтобы „человеческая комедия“ воспринималась как притча, нужно было представить описываемые поступки и образы в исключительном свете, придать им вневременное и всеобщее значение, выходящее за пределы отдельного жизненного эпизода и самостоятельного существования. Одновременно надо было преодолеть иносказательность, символику и аллегоричность, чтобы как можно крепче привязать эти притчи к реальности, к „истории“.

Подобно тому как Данте, стремясь придать универсальный и завершающий характер своей „Комедии“, отнес ее события к „середине пути нашей жизни“ и связал их со „святым годом“, то есть с началом нового века, Боккаччо намеренно приурочивает свою „человеческую комедию“ ко времени не только исключительному, но и общающему повествованию особую многозначительность. Он тоже обусловил время повествования субъективным и объективным моментами, отнеся его к апогею своей жизни и к страшным дням, когда люди оказались между жизнью и смертью, между небом и землей, когда воля Провидения проявляет себя самым непосредственным образом, когда наступает конец и грядет обновление мира, осужденного за свое преступное корыстолюбие, ввергнутого в пучину гибели той волчицей, которая „все алчбы в себе несет“ („...губительная чума... ее наслал на нас за грехи правый гнев божий, дабы мы их искупили...“).

„... как будто гнев божий не покарал бы грешников, куда бы они ни попрыгались...“).

Такое представление о человеческом мире находится в полном соответствии с главной идеей „Декамерона“ и с художественными воззрениями Боккаччо, которые и определили ее воплощение. Описание чумы не только выдержано в самых строгих традициях средневековой риторики, что делает его почти каноническим образцом такого рода описаний⁴, но благодаря напряженному ритму и мрачному колориту служит идеальным началом для произведения, созданного в стиле средневековой „комедии“.

Соответствуя, таким образом, требованиям архитектоники произведения, Вступление призвано выполнять в то же время свою основную и непосредственную роль, роль „увертюры“, органически связанной с дальнейшим повествованием и необходимой для его действительного развития. Это прелюдия, в которой едва заметно, но уже проступают в гармоническом единстве основные темы, проходящие затем через всю книгу, прелюдия, в которой едва слышно, но уже звучат мотивы, получившие дальнейшее развитие в новеллах разных дней.

Так, тема первой половины Вступления, „*horribilis et fetida*“ („вызывающая ужас и отвращение“), — пораженная чумой Флоренция — найдет отклик и громче зазвучит в изображении разлагающегося общества, разьедаемого пороками, и прежде всего жадностью, лицемерием и распущенностью (I день). Тема второй части Вступления, „*prospera desiderabilis et grata*“ („благополучная, желанная и приятная“), рисующая счастливую уединенную жизнь аристократического кружка рассказчиков среди окружающих их спокойных фьезоланских холмов, напомнит о себе громким прославлением человечности и доблести в чудесном саду добродетелей последнего дня „Декамерона“.

Духовный путь, который „*inchoat asperitatem alicuius rei sed eius materia prospere terminatur*“ („начинается с резкой неупорядоченности некой материи, а в конце счастливым образом приводится в порядок“), проходит едва ли не через одни и те же необходимые, обусловленные каноном этапы и во Вступлении, и в основном повествовании. Ключевые темы дней от II до VIII уже намечены и в картине всепокрушающего триумфа Судьбы, которая зловещим ангелом смерти пролетает над Флоренцией, и в едва ощутимом присутствии Любви, которая загадочным образом окрашивает встречу

семерых девушек и трех юношей, и в той силе Разума — проявлении высшей сообразности, — которая заставляет рассказчиков покинуть город и поселиться на очаровательном холме, полностью подчинив жизнь осмысленному порядку.

Подобно тому как „человеческая комедия“ будет разворачиваться в новеллах-притчах, воспроизводя — то с грустью, то с насмешкой, то с осуждением — великую купеческую эпопею предшествовавшей эпохи, символическая тема Вступления — изображение чумы — раскрывается в картинах жизни той же самой купеческой среды. Именно разгул „неумной волчицы“ — то есть алчности и других „самых безжалостных чувств“, попирающих священные узы дружбы и семьи, религиозную веру (это станет темой I дня), — вызывает „правый гнев божий“; он карает жадное накопительство последнего поколения флорентийских купцов (автор заклеит его в I новелле, показав бесчеловечность закона „торговой необходимости“, которому следует сер Шапелето). Это день Страшного суда над европейским купеческим авантюризмом, деградировавшим до уровня самого беззастенчивого корыстолюбия. А когда в новеллах последнего дня, где добродетели в духе поздней готики затмевают друг друга, грандиозная „человеческая комедия“ достигает своего апогея, мы видим, как дымка ностальгической грусти (она навеяна и словами последнего „короля“, напоминающего о чуме) обволакивает рассказчиков, воспевавших извечный миф об идеальном человеке, подчинившем себе Судьбу, Любовь и Разум благодаря тем доблестям, которые, казалось, принадлежат временам, безвозвратно ушедшим в прошлое.

Рассказчики как бы дают нам понять, что изобразить „человеческую комедию“ общества, склоняющегося к упадку, им удалось только потому, что они наслаждались „блаженным уединением“ в своем фьезоланском убежище и не поддались животному безумию, которое, казалось, охватило всю Флоренцию в эти страшные дни, потому что они выдержали испытание и оказались достойными навеки приблизиться к самому благородному кругу людей. В этом труднейшем испытании, посланном им Провидением (предвещающем некоторым образом разделение душ на Страшном суде), в этом мрачном и безжалостном чумном вихре, они не только сохранили в чистоте свою человечность и великодушие, но смогли укрепить их в себе. Люди вокруг них теряли человеческий облик, „ореол, озарявший законы божеские и

человеческие, померк“, все были во власти „самых безжалостных чувств“, из-за чего „многие мужчины и женщины бросили родной город, дома и жилища, родных и все имущество свое... Нечего и говорить, что горожане избегали друг друга, соседи не помогали друг другу, родственники редко, а иные и совсем не ходили друг к другу, если же виделись, то издали. Бедствие вселило в сердца мужчин и женщин столь великий страх, что брат покидал брата, дядя племянника, сестра брата, а бывали случаи, что и жена мужа, и, что может показаться совсем уже невероятным, родители избегали напещать детей своих и ходить за ними, как если б то не были родные их дети“; „...больных бросали соседи, родственники, друзья... заболевшие мужчины и женщины... могли рассчитывать лишь... на корыстолюбие слуг...“; „И никто, бывало, не почтит усопших ни слезами, ни свечой, ни проводками — какое там: умерший человек вызывал тогда столько же участия, сколько издохшая коза... Клали их [трупы] в ряд, словно тюки с товаром в корабельном трюме, потом посыпали землей...“.

Самые зловещие признаки возврата общества к тому жалкому состоянию, когда „человек человеку — волк“, самые крайние симптомы разложения Боккаччо видит не столько в распространении чумной заразы, вызывающей ужас и омерзение, не столько в запустении и разорении некогда процветавшей Флоренции и ее окрестностей, сколько в примерах бесчеловечности и попрания всех норм цивилизованного общества. Не материальный крах, а крушение нравственных и общественных основ вызвало к жизни скорбные заключительные строки первой половины Вступления. Три выразительные драматические фразы, как три волны, набегающие одна на другую, фразы, исполненные величия, проникнутые внутренним смятением, которое придает суровость и в то же время трепетность самым изысканным формам ритмической прозы. („Сколько... пышных дворцов... Сколько знатных родов... Сколько сильных мужчин...“)

Но, подобно тому как после нагромождающихся стенов неожиданно звучит спокойная речь („Продолжать описывать все эти ужасы слишком тяжело...“), всю эту бездну печали и отчаяния вдруг пронизывает светлый луч. Появление „во вторник утром в храме Санта Мариа Новелла“ „семерых молодых женщин“ и „трех молодых людей“ напоминает о существовании того огромного мира, который противопоставит этому обезумевшему и расстроеному обществу:

для них сохраняются во всей нерушимости и благородстве те пограничные человеческие связи, которые являются первейшим и исконным признаком цивилизованного общества („...связанные между собой дружбой, соседством, родством...“). Эти молодые люди питают отвращение к „безжалостному чувству“, которым охвачен весь их город („Если мы... склонны так думать, значит, как же мы безрассудны!“), и они ни за что не посмели бы покинуть Флоренцию, если бы до этого, повинаясь велению сердца, вопреки всему, и даже поведению своих родственников, они не исполнили свой долг по отношению к близким („...мы никого не покидаем; если уж на то пошло, так скорее мы можем считать, что мы всеми покинуты, ибо наши близкие или умерли, или бежали от смерти и бросили нас в беде, словно мы им чужие“). Высший принцип, которому они без колебаний следуют в своем поведении, — это добропорядочность („...похвальнее поступим мы, удаляясь отсюда достойно, нежели те, которые ведут себя здесь недостойно“; „Мое дело — жить честно, так, чтобы не в чем было себя упрекнуть, а там пусть говорят что хотят, — господь бог и справедливость за меня вступятся“). Среди мрака эгоизма и бесчеловечной жестокости им удалось сохранить в душе свет любви („...ни бедственная година, ни утрата друзей и родных, ни боязнь за себя не угасили и не охладили любовный пламень“).

Эти молодые люди, не позволившие смертоносному вихрю загасить в их груди пламя духовности, не утратившие веры в долг, благородство, любовь в тот момент, когда все моральные и общественные идеалы неумолимо рушатся, могут по праву считаться представителями всего человечества и быть судьями происходящего в мире, ибо они сохранили его высшие духовные ценности. И они, как избранные, покидают город и уединяются на фьезоланской вилле, в этом своеобразном ковчеге среди нового всемирного потопа.

И характер, и ритм жизни в этом „благом уединении“ — все являет собой полный контраст всеобщему разложению флорентийского общества, снедаемого алчностью и себялюбием. Слова „onestà“, „onesto“, „onestamente“ („достоинство“, „достойный“, „достойно“) звучат как девиз этого кружка, как некий пароль, особенно в речах „короля“ или „королевы“, когда они определяют ход жизни их куртуазного общества — начиная с высказываний Пампинии и Филомены и кончая торжественным выступлением последнего „короля“, которое блестяще стилизовано под одиннадцатислож-

ный стих: „...uscimmo di Firenze; il che, secondo il mio giudizio, noi onestamente abbiам fatto... niuno atto, niuna parola, niuna cosa né dalla vostra parte: né dalla nostra, ci ho conosciuta da biasimare: continua onestà, continua concordia, continua fraternal dimestichezza mi ci è paruta vedere e sentire“ („... оставили Флоренцию... мы вели себя благопристойно... никто из вас не совершил ни одного непохвального поступка, не сказал ни одного нехорошего слова и вообще ничего предосудительного не сделал. Если память мне не изменяет, все у нас с вами было благородно, жили мы с вами дружно, в тесном братском единении“; X, закл.)⁷.

Программные декларации Пампиней и Филомены, или, в известной мере, их пожелания, звучат в полный голос и приобретают особое значение в заключительной речи короля, который констатирует, что они претворились в жизнь. Подобен тому как „грехи“, вызвавшие чумное поветрие, впоследствии заявляют о себе вполне конкретно в „бесчеловечных намерениях“, в „жестокости“, в „разврате“, в „недостойном бесстыдстве“, в „недостойных, грубых песнях“, в „недостойных поступках“, в „бесчестном поведении“, в „скотстве“, в том, что люди „уподобляются диким зверям“, в „скотских намерениях“ — во всем том, что автор начинает подробно живописать, едва приступает к непосредственному рассказу о городе, охваченном чумной эпидемией.

Оказавшись на своей очаровательной вилле, молодые люди сразу же чувствуют потребность установить определенный порядок и определенные правила поведения („Однако все выходящее из границ длится недолго, а потому я... почитаю необходимым... сойтись на том, чтобы кто-нибудь у нас был за главного, которого мы все уважали бы, слушались как старшего...“). И это тогда, когда в их городе „ореол, озарявший законы божеские и человеческие, померк... оттого всякий что хотел, то и делал“.

В то время как флорентийское общество оказалось во власти вседозволенности и животных инстинктов, жизнь этих поборников благородства во всех своих проявлениях определяется принципами „самоограничения“, „порядка“, „меры“. Если в городе акты отчаяния и звериные крики, безудержная алчность и разнузданные вакханалии, то здесь, на фьезоланском холме, все действия и поступки как будто подчинены какой-то скрытой гармонии и совершаются с танцевальной грацией. Перед нами некий образ идеального человеческого общества, в котором благородство, взаимное

согласие, любовь становятся высшим законом, так как они отвечают самым глубоким и естественным человеческим побуждениям. Этот образ идеальной жизни совершенно необходим, он предпослан „человеческой комедии“ с ее притчами и вечными истинами. Только потому, что рассказчики совершенно оторваны от событий бренного мира, они, находясь в идеальной атмосфере, вне времени и пространства, могут создавать свои истории, обращенные к человечеству. Подобно тому как сам Боккаччо смог отдалиться созерцанию и приступить к художественному изображению жизни обычного человека („человеческой комедии“) лишь после того, как закончилось его странствование по бурному морю пенетовых страстей и душевной смуты и когда он наконец достиг тихого берега духовной и нравственной зрелости (Вступление: „...мне довелось претерпеть лютейшую муку... из-за моей же горячности, чрезмерности, коей порождалась неутоленной страстью... ныне, когда боль прошла, воспоминания о ней (о любви) мне отрадны“).

Только потому, что его рассказчики — персонажи в высшей степени отвлеченные, они могут возвышенно рассуждать о сильных страстях и героической доблести независимо от конкретной сути изображаемых эпизодов и событий. В какой-то степени они представляют (о чем говорят уже их имена) типы, становящиеся нарицательными, когда речь идет о Судьбе, Разуме и прежде всего о любовной страсти. Эти имена пришли из самых разных произведений, начиная от высокой латинской поэзии и кончая наиболее близкими Боккаччо сочинениями его времени: от Вергилия (Элисса) и хрестоматийной средневековой поэмы (Панфило) до стихов нового сладостного стиля и Данте (Нейфила), до Петрарки (Лауретта) и далее вплоть до юношеских произведений самого Боккаччо, герои которых смело продолжают свою жизнь в „Декамероне“ (Филомена и Филострато из „Филострато“, Фьямметта из „Филоколо“, „Комедии флорентийских нимф“ и „Элегии мадонны Фьямметты“, Эмилия из „Тезиды“ и Пампинья и Дионео из „Амето“).

Во Вступлении, этой увертюре к „Декамерону“, затрагиваются многие мотивы (мы пока остановились лишь на некоторых из них), которые в дальнейшем получают широкое развитие в „человеческой комедии“. Но уже здесь они звучат в необычайном ритме и в совершенно новом стилистическом ключе, отвечающем своеобразию повествования в самих новеллах, — и это несмотря на глубокое различие по содержа-

нию и манере изложения вступительной части и новелл с их разнообразной формой.

Уже во Вступлении проявляется — и, вероятно, именно здесь наиболее сильно — особая способность Боккаччо соединять разнородные повествовательные элементы, его мастерство контаминации, доходящее порой до искусного и дерзкого плагиата, мастерство, наложившее свой отпечаток на все его повествовательные произведения — от „Филоколо“ до „Генеалогии языческих богов“. Но в юношеских сочинениях писателю еще не хватает легкости и уверенности, а в поздних он как бы испытывает неловкость и маскирует свои заимствования. И лишь в „Декамероне“ этот особый талант Боккаччо проявляется в полную силу, с поразительным блеском, с безупречной строгостью и редкостным чувством меры. Он определяет развитие художественного вымысла и особенности стиля, преобразует весь первоначально разрозненный повествовательный материал, который обретает удивительное единство, скрепленное ключевыми темами. Он сплавляет воедино различные по своим истокам стилистические манеры и придает этому сплаву абсолютно новую форму. Процесс превращения разнородных и обособленных элементов в нечто цельное и общезначимое лежит в основе создания художественного мира „Декамерона“, где схоластическую схему идеальной архитектоники нисколько не нарушают лирические баллады в конце каждого дня⁸.

Уже во Вступлении такой синтез воспринимается как новая осознанная стилистическая манера. Она проявляется и в искусном и совершенно необычном соединении принципов и приемов, выработанных классической и средневековой риторикой (как на латинском языке, так и на народных); в соединении латинских, среднелатинских и романских образцов; повествовательного ритма прозы Тита Ливия, Цицерона и средневековых риториков (dictatores); в соединении описания, сюжетного рассказа и морализирования; реалистических картин и элементов аллегории и символики; персонажей исторических, вымышленных и образов, вызывающих определенные ассоциации (вплоть до того, что рассказчикам присваиваются имена литературных героев и встреченных в жизни людей, имена античные и средневековые).

Сюжетная запутанность и перегруженность „Филоколо“, литературность и подчеркнутая изысканность „Тезейды“, „Комедии флорентийских нимф“ и „Любовного видения“, одноплановость и ограниченность мира „Филострато“ и „Фьям-

метты", хрупкое изящество „Фьезоланских нимф“ и некоторых лирических произведений — все это уже во Вступлении к „Декамерону“ уступает место ощущению безбрежности жизни и жадному интересу ко всему, чем живет человек, четкости и широте изображения, могучему полету творческой фантазии — тому, что ранее было совершенно не свойственно Боккаччо. Размышления о пережитом во Вступлении, отмеченные неожиданной для Боккаччо глубиной постижения своего душевного опыта; возникновение пейзажа как идеального фона развертывающегося повествования (такую роль пейзаж стал играть у всех итальянских писателей — от Полициано вплоть до Фосколо и Д'Аннуцио); провиденциальное толкование истории и всех ее событий; завуалированное изложение принципов своей поэтики (к этому он будет возвращаться вновь и вновь по разным поводам); драматическое описание чумы (ее триумф показан в движении, а не статично, как у Тинторетто или Гойи) и описание поведения множества людей, застигнутых ею; изображение возвышенной мудрости и благородной гуманности десяти рассказчиков; утверждение нравственных и гражданских понятий и принципов; исполненная изящества и в то же время глубокого смысла картина жизни на фьезоланском холме — все это создает во Вступлении новый мир, динамичный и необыкновенный, впервые появляющийся в творчестве Боккаччо, „одного из самых совершенных людей, каких только знала поэзия“ (Момильяно*).

Этот мир не находится в прямом родстве (разве только в плане историко-культурном) ни с миром юпошеских сочинений Боккаччо, ни с миром средневековой и современной ему прозы. Его безбрежность и многоликость, жизненная конкретность и огромный идейный смысл делают его необходимой прелюдией к новому поразительному шедевру, который после Апулея определил дальнейший ход развития европейской прозы вплоть до Сервантеса.

¹ Об отношении Петрарки к „Декамерону“ см.: V. Branca „Per il testo del Decameron“, op. cit. in „Studi di filologia italiana“, VIII, 1950; G. Martellotti „Momenti narrativi in Francesco Petrarca“ in „Studi Petrarqueschi“, IV, 1951.

² О замалчивании „Декамерона“ гуманистами см.: V. Branca „Linee di una storia della critica al Decameron“, Roma, 1939, e „Per il testo di Decameron“, op. cit.

³ См.: U. Foscolo „Opere“, Ed. Naz., X, Firenze, 1953, p. 353→354; F. De Sanctis „Storia della letteratura italiana“, Bari, 1912, I, p. 328; G. Carducci „Opere“, Ed. Naz., XI, Bologna, 1936, p. 330; R. Fornaciari „Novelle scelte del Decameron“, Firenze, 1888, p. XXVIII e 19; L. Russo „Lecture critiche del Decameron“, Bari, 1956, p. 42 ss.

⁴ История этой концепции и самого понятия „рамы“ содержится в статье: V. Cian „L'organismo del Decameron“ in „Scritti minori“, Torino, 1936, II, p. 129 ss.

⁵ См.: „Storia della letteratura italiana“, Milano, 1953, p. 85.

⁶ См.: G. Getto „Immagini e problemi di letteratura italiana“, Milano, 1966.

⁷ Словом „достойный“ (onesto) определяются поступки и речи рассказчиков на протяжении всего повествования. См.: I, 10; I, закл.; II, закл.; III, закл.; IV, вступл.; V, закл.; VI, 8; VI, закл.; VII, закл.; VIII, 1; IX, закл.; X, закл.; послесловие.

⁸ См.: G. R. Silber „The Influence of Dante and Petrarch on certain of Boccaccio Lyrics“, Menasha Wis., 1940, p. 69 ss.; G. Boccaccio „Rime“ в cura di V. Branca, p. XXXIII ss.

III. СТРУКТУРА ПРОЗЫ: ВЛИЯНИЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ РИТОРИКИ, РИТМ И ОБРАЗЫ „ДЕКАМЕРОНА“

Средневековое видение жизни и средневековая поэтика, лежащие в основе идейного плана „Декамерона“ и определяющие развитие его ключевых тем, полностью обнаруживают свое общекультурное и художественное значение только тогда, когда мы выявляем их компоненты, создающие устойчивую пленительную гармонию, и терпеливо и тщательно анализируем их, когда в грандиозной пламенеющей „архитектуре“ книги мы различаем основные нервы, чудесную палитру красок, высочайшую технику художника, скрытую от поверхностного взгляда.

Отпечаток мощной, пропущенной страстными исканиями культуры предшествующих веков отчетливо ощущается уже в самой структуре прозы писателя, в лингвостилистических приемах, помогающих выразить образы его фантазии, его разнообразный и радужный мир.

Проза „Декамерона“ — чрезвычайно тонкая и нежная словесная ткань. В ней чувствуются личные пристрастия Боккаччо, его восприятие и истолкование канонов и правил самой аристократической и утонченной прозы тех веков. Эта ткань только теперь, после критической реконструкции текста (испорченного с самого начала свободным отношением к нему восторженных почитателей), раскрыла всю свою сложную великолепную основу, свою скрытую искуснейшую канву¹.

Проза „Декамерона“, вопреки традиционным, но довольно туманным утверждениям, лишь в очень слабой степени связана непосредственно с античными образцами. По существу, она испытала лишь некоторое влияние одного прозаика — Тита Ливия, который был кумиром наших великих риториков XIII века и оказывал воздействие на всю словесность того времени. Вопреки утверждениям Де Санктиса и ученых последующих поколений в ней не ощущается влияния Цицерона, которого Петрарка, а вслед за ним и все

ранние гуманисты провозгласили своим Учителем. Из латинской литературы золотого века в основном проза Тита Ливия, того, кто „никогда не ошибается“, с ее ритмом и выразительными средствами, стала образцом для книги Боккаччо: как раз в годы создания „Декамерона“ он трудился над переводом сочинения Тита Ливия „От основания города“².

Но как показали недавние исследования первых литературных памятников во Франции, Германии и Италии (здесь необходимо вспомнить таких ученых, как Фараль*, Курциус, Пароди* и Скьяффини*), образцы формы, идеалы нашей художественной прозы на ее раннем этапе следует искать главным образом в литературе и риторике непосредственно предшествующих веков, хотя, конечно, нельзя забывать об общем воздействии римской культуры, которое всегда ощущается в средневековой словесности³.

Весь творческий путь Боккаччо вплоть до создания „Декамерона“ и встречи с Петраркой, столь важной для развития европейской культуры, определяется его ученичеством у средневековых авторов.

Риторика, которую „dictatores“ устами Бонкомпаньо да Синья прославляли как королеву „свободных искусств“, достойную обитать во дворце философии и раскрывать величайшие тайны, была в эти годы в гораздо большей мере, чем вымышленная, мифическая Фьямметта, великой любовью Боккаччо.

Мы чувствуем, как в своих первых произведениях писатель стремится овладеть искусством риторики — „ремеслом (выражаясь словами великого ученого), которое соседствует с гениальностью“, ремеслом, которое в средние века имеет такое же важное значение, как в любую другую эпоху“⁴. Паоло да Перуджа* и Диониджи да Борго Сан Сеполькро*, самые авторитетные мастера во времена его неаполитанского „ученичества“, приобщали Боккаччо к тайнам ритмизованной прозы. На его столе рядом с классиками эпохи великолепного, хотя и вычурного декаданса римской литературы (от Валерия Максима* до Апулея и св. Августина) лежали книги великих прозаиков и риторов средневековья: Боэция*, Фульгенция*, Беды*, Илария из Пуатье*, Якова Варагинского, „Speculum humanae salvationis“ („Зерцало спасения человеческого“*), „Риторика“ Брунетто Латини* и послания Данте. Трудное искусство „сочинять“, умелое использование „курсуса“ вдохновляли Боккаччо в его первых прозаических

опытах, как вдохновляет великолепный мираж⁵. В посланиях, написанных около 1339 года на „темной, нуждающейся в глоссарии“ латыни, чувствуется терпеливое изучение риторики, приведшее к своеобразной стилистической мозаике, сочетающей приемы Апулея*, св. Августина, Боэция, „*Hispanica fatima*“ („Ирландских речений“*), двитовских посланий и доведенной до блеска точнейшим схоластическим наблюдением клаузул, особенно тех, что рекомендуют учебники риторики (*artes dictandi*), клаузул „элегических“ и клаузул рифмованных⁶. Прозу „Филоколо“ характеризует „стилистическое излишество“, „накрахмаленное кружево“ риторического искусства и пристрастие к наиболее распространенному и выразительному „курсу велокс“*, не лишнему утонченности, свойственной прозе Илария⁷. Аналогичное пристрастие к этому „курсу“, поиски искусственной симметрии и музыкальных каденций, указывающие на овладение техникой ритмизованной прозы, присущи еще в большей степени стилю „Комедии флорентийских нимф“ и „Фьямметты“⁸.

Настойчивое и упорное освоение риторики, это ученичество, продолжавшееся на протяжении всей молодости Боккаччо⁹ и определившее стиль его сочинений вплоть до „Декамерона“, конечно, не прекратилось, когда он приступил к созданию своего шедевра. „Декамерон“ стал книгой, увенчавшей первый период творчества писателя, завершившей все его повествовательные произведения, книгой, где в последний раз вновь возникли и навечно запечатлелись образы, напоминающие о его бурной молодости.

Но подобно тому как исполненный страстей внутренний мир художника обрел в „Декамероне“ ясность и гармонию, а увлечение предшествующей культурой, прежде бессистемное и неразборчивое, стало более спокойным и осознанным, так и указания средневековой риторики стали восприниматься писателем совершенно иначе. Теперь он уже не следует им слепо, с благоговением зачарованного ученика, а воспринимает их и использует с уверенностью и свободой великого художника.

Знаменитые риторы Средневековья постепенно стали придавать своим приемам в основном декоративную функцию. Это утверждал Кассиодор¹⁰: „*Dictio semper agrestis est quae aut sensibus electis per moram non comitur aut verborum minime proprietatibus explicatur. Loqui nobis communiter datum est: solus ornatus est qui discernit indoctos*“ („Печь,

которая не вдохновляется возвышенными чувствами или употребляет малоподходящие слова,— всегда неумелая. Способность говорить дана всем, и только красота речи отличает ученых от неученых“) ¹⁰. Впоследствии об этом говорил Альберико да Монтекассино и, наконец, Бонкомпаньо да Синья, который вновь подтвердил: „Dictatoris officium est materias sibi exhibitas vel a se aliquando inventas congruo latino et appositione ornare“ („Обязанность оратора изложить на подобающем латинском языке предложенную ему или избранную им самим тему и украсить свою речь“) ¹¹.

В „Декамероне“ Боккаччо преодолевает эту концепцию средневековых риториков, которой следовал в своих малых произведениях. Он освобождается от чисто схоластического духа, пронизывавшего риторику его самых авторитетных и любимых учителей — Кассиодора и Бонкомпаньо да Синья ¹². Он признает силу и ценность их скрупулезных рекомендаций, свидетельствующих об утонченности культуры этих авторов, но понимает, что их наука — это „ремесло, соседствующее с гениальностью“. Риторические приемы — не драгоценные самоцветы, которые надо вставлять в прозу, как в оправу, чтобы облагородить ее. Их можно и следует использовать как выразительные средства, помогающие воплотить вымысел, использовать свободно — даже в эпизодах, весьма далеких от примеров, иллюстрирующих их декоративную и облагораживающую роль.

Боккаччо строго придерживается риторических образцов только во Вступлении и в замысловатых завитках „рамы“ — то есть на тех страницах, которые непосредственно восходят к литературным и книжным источникам, канонам знаменитого Джона из Гарледа ¹³. Уже в первых фразах пролога к „Декамерону“ — если обратиться к критическому изданию текста — настойчиво звучит излюбленный писателем „курсус планус“*, соответствующий спокойному, созерцательному началу.

„Umana cosa è aver compassione dégli afflitti (*planus*); e come che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimamente richésto (*planus*) li quali già hanno di conforto avúto mestière (*planus*) e hannol trováto in alcúni (*planus*): fra' quali, se alcuno mai n'èbbe bisógno (*planus*) o gli fu caro o già ne ricevètte piacére (*planus*), io sono úno di quégli (*planus*)“. („Соболезновать страждущим — черта истинно человеческая, и хотя это должно быть свойственно каждому из нас, однако ж в первую очередь мы вправе требовать учас-

тля от тех, кто сам его чаял и в ком-либо его находил. Я как раз принадлежу к числу людей, испытывающих в нем потребность, к числу людей, кому оно дорого, кого оно радует“).

На первых страницах книги „курсус планус“ используется систематически и методично — в отличие от новелл, где его употребление, за исключением новелл X дня, эпизодично, свободно и на слух кажется почти случайным¹¹.

Симметричное построение фраз и точнейшие клаузулы придают величественную строгость началу трагического описания чумы. Его зачин — торжественное, декларативное „Dico“ („Скажу), к нему охотно прибегают Бруцетто Латини в своей „Риторике“, Данте и рассказчики многих новелл „Декамерона“: „Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera Incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di milletrecento quarantotto, quando nell'egregia città di Fiorenza, oltre ad ogn'altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza...“ („Итак, *скажу*) со времен спасительного вочеловеченья сына божия прошло уже тысяча триста сорок восемь лет, когда славную Флоренцию, лучший город во всей Италии, посетила губительная чума...“)¹². Следует обратить внимание на „курсус велокс“ в конце.

Но в новеллах тщательно выверенная схоластическая стиливая структура такого рода встречается главным образом в изящно-замысловатых вступительных фразах, рассуждениях или моральных поучениях, достаточно вспомнить вступление к чрезвычайно живо написанной, но очень мрачной новелле о сере Чеппарелло, где Боккаччо употребил два параллельных „курсус велокс“:

„Manifesta cosa è che, si come le cose temporali tutte sono transitorie e mortali, così in sé e fuor di sé esser piene di noia, d'angoscia e di fatica, e ad infiniti pericoli soggiacere (*vel.*); alle quali senza niuno fallo né potremmo noi, che viviamo mescolati in esse e che siamo parte d'esse, durare né ripararci, se spezial grazia di Dio forza e avvedimento non ci prestasse (*vel.*). La quale a noi e in noi non è da credere che per alcuno nostro merito discenda...“ („Как известно, все временное преходяще и смертно; и оно само, и то, что его окружает, полно грусти, печали и тяготы и всечасным подвергается опасностям, которые нас неминуемо подстерегли бы и которых мы, в сей временной жизни пребывающие и составляющие ее часть, не властны были бы предотвратить и избежать, когда бы господь по великой своей милости не

посылал нам сил и не наделил нас прозорливостью. Не следует думать, будто милость эту мы заслужили...”).

Точнейшая структура Вступления воспроизводится, хотя и с меньшей гибкостью, только в серьезных и пространственных речах рассказчиков, в них как бы отражается внутренняя уравновешенность и аристократичность маленького общества и встают картины их изящной и благородной жизни.

Точно так же симметрия и финальные клаузулы, достигнутые привычными приемами средневековой стилистики (диверсии, разъединения, усечения и т. д.), занимают важнейшее место главным образом на торжественных страницах „уввертуры“, где ощутима типично средневековая модель — проза Павла Диакона.

„E nel vero, se io potuto avessi onestamente per altra parte menarvi a quello che io desidero che per così aspro sentiero come fia questo, io l'avei volentier fatto (Intr. 7)“. („Откровенно говоря, если б у меня была возможность более удобным путем, а не по крутой тропинке, привести вас к желанной цели, я бы охотно это сделал...“)

Те же стилистические фигуры заметны и в речи Пампиней, в ней инверсия и резкие разъединения подчеркивают психологическое состояние тоски и страха. Эти приемы как будто замедляют ее речь, и она задерживается на самых страшных впечатлениях, которые, нагнетаясь, вызывают всплеску ужаса, передаваемого глаголом, оторванным от связанных с ним членов предложения и заключающим фразу¹⁴.

„E se alle nostre case torniamo, non so se a voi così come a me addiviene: io, di molta famiglia, niuna altra persona in quella se non la mia fante trovando, impaurisco e quasi tutti i capelli addosso mi sento arricciare; e parmi, dovunque io vado o dimoro per quella, l'ombre di coloro che sono trapassati vedere, e non con quegli visi che io soleva, ma con una vista orribile, non so donde in loro nuovamente venuta, spaventarmi (Intr. 59)“. („Наверно, это и с вами бывало: я прихожу домой, вижу, что от моей большой семьи никого не осталось — во всем доме одна-единственная служанка, и чувствую, как у меня от ужаса волосы становятся дыбом. И куда бы я ни пошла и где бы ни остановилась, всюду мне мерещатся призраки умерших, но я уже не узнаю знакомые черты: покойники по непонятной для меня причине приняли новое, ужасное, пугающее обличье“.)

В сложной эвритмической структуре подобных монологов хорошо изученная и освоенная писателем риторика само-

го высокого уровня часто, по определению Скьяффини, „переходит в поэзию“. Действительно, в приведенном монологе есть инверсии, разъединения, усечения, убавления, и использованы они очень искусно. Но мы замечаем их не сразу, а лишь тогда, когда осознаем, что мрачное впечатление возникает у нас не столько от смысла фразы, сколько от ее ритма, от стилистических фигур, умело и почти естественно скрытых от поверхностного взгляда. Этот талант художника, который открывает для себя внешне незаметные приемы прославленной риторики и, следуя им, добивается неожиданного, поразительного эффекта, полностью проявляется в словесной структуре самих новелл. Только глубоко исследуя их сжатую прозу, тающую многочисленные неожиданности, прозу торжественную и волнуемую, звучащую в очень разных тональностях — от героической до гротескной, — мы постигаем удивительные особенности его творчества. Обрабатывая стершуюся от времени филигрань, Боккаччо создает картины самые фантастические и в то же время самые реальные — изображающие человека во всех его проявлениях. Он стремится углубить образы, возникшие в его воображении, с помощью тонких фонических средств. Он ожесточенно сражается с языком и складывает искусную мозаику из разных частей речи, добиваясь наиболее выразительного порядка слов, подчиняющегося требованиям не логики, а поэзии.

Боккаччо, как показывают его юношеские произведения, был очарован многоцветной, ослепительной прозой, создававшей возвышенные иллюзии. Он склонялся над сочинениями, которые в предшествующие века закрепили традиции самого высокого, самого изысканного, самого прославленного стиля, — стиля исидорианского¹⁷. Он с жадностью прочел сочинения Августина, его „Проповеди“, представлявшие собой благодаря заимствованной у Апулея риторике библейно-искусных словесных приемов. Он так увлекся этими проповедями, что переписал оттуда отрывок, восхваляющий мир на Земле, и использовал его в своем послании „Sacre famis“ („Священной исполненной жажды“): По-видимому, он получил от Паоло да Перуджа сочинение Исидора Севильского* „Синонимы“, в котором содержались священные заповеди, предписывающие, какой должна быть техника прозаических произведений¹⁸.

Аллитерация, так называемая „этимологическая фигура“, игра слов, каламбуры, постоянный повтор одного и того же

слова — все эти приемы считались самыми элементарными и необходимыми при создании высокой, изысканной прозы. Примеры из сочинений Августина приводились как высший образец этой благороднейшей формы словесности. Следуя предложенным приемам, Боккаччо окружает Гисмонду печальными служанками, которые „*da compassion vinte tutte piagnevano e lei pietosamente della cagion del suo pianto domandavano invano, e molto più, come meglio sapevano e potevano*“ („...плакали от жалости, движимые состраданием, допытывались у нее, отчего она плачет, и, сколько могли и умели, пытались ее утешить“). Изобразив надежду, вспыхнувшую в сердце Костанцы, он неопределенно варьирует имя Карапрезы, означающее доброе предзнаменование (V, 2). В замечательной I новелле V дня он подчеркивает этимологию имени Чимоне. Неясную, двусмысленную мораль жены Ферондо, исповедующейся аббату-соблазнителью, он выражает запутанной каламбурной фразой: „...*mi lascierei innanzi morire che io cosa dicessi ad altrui che voi mi diceste che io non dicessi*“ („...я скорее умру, чем проговорюсь, раз вы велите мне молчать“). (III, 8); и передает любовный пыл, овладевший сердцем старого короля Карла, настойчиво повторяя роковое слово, звучное и обманчивое: „...*per amor di cui la sorella ... ancora amava, si nell'amorose rapie s'invescò*“ („...любовь к которой он перенес и на сходящую с нею сестру, и в конце концов так запутался в любовных сетях...“) (X, 6).

Но иногда это тонкое, столь ценное в средние века искусство риторики теряет в „Декамероне“ свое чопорное, книжное благородство и используется в самых вольных и не слишком пристойных ситуациях. Грубовато обыгрывают этимологические фигуры варлунгский священник, напористо убеждающий Бельколоре: „*Io voglio che tu sappi ch' egli /questo tabarro/ è di duagio infino in treagio e hacci di quegli nel popolo nostro che il tengon di quatragio*“ („К твоему сведению, она из дуэйского сукна, плотного-расплотного, нет, пожалуй, двуплотного или триплотного, а местные жители даже уверяют, что четырехплотного“) (VIII, 2); и Буффальмакко, поддразнивающий доктора Симоне: „...*voi non apparaste mica l'abici in su la mela... anzi l'apparaste bene in sul mellone*“ („...когда вы учились, успехи у вас, уж верно, были тихие, а уши, если не ошибаюсь, всегда холодные“) (VIII, 9). Аллитерация подчеркивает жадность Каландрино, придавая бурлескный тон описанию страны изобилия:

„Cotesto è buon paese: ...che si fa de'carponi che cuocon coloro?“ „Ах, какой благодатный край! А скажи на милость, куда же идут каплуны?“ (VIII, 3, 10), а игрой слов пользуется Джотто, подпуская шпильку своему попучкику Форезе да Рабатта: „...credi tu che egli credesse che tu fossi il migliore dipintor del mondo, come tu se'?“ — „...credo che egli il crede debbe allora che, guardando voi, egli crederebbe che voi sapeste l'abici“ („...как ты думаешь: поверил бы он, что ты — лучший живописец в мире?“ — „...поверил бы в том случае, если бы, взглянув на вас, поверил бы, что вы умеете читать по складам“) (VI, 5). Обрывки двусмысленного и „лживого“ гротескного красноречия звучат в устах „великого оратора“, не уступающего самому Цицерону или, быть может, Квинтиллиану*, — в устах брата Луки (VI, 10), а бурлескно-высокопарные вариации риторических приемов, гротескно пародирующие ораторское искусство в кривом зеркале комического повествования, украшают речи Мазо дель Саджо и Бруно (VIII, 3 и XV, 9).

От мастеров исидорнанского стиля Боккаччо воспринял самые сложные каноны величавой структуры синтаксического периода: параллельные конструкции с повторяющейся три-четыре раза анафорой, рифмы, созвучия, особенно в финальных клаузулах. Торжественный ритм звучит в самых возвышенных сценах героических новелл: в трагической, почти проповеднической речи Гисмонды (IV, 1): в анафорическом финале, структура которого основана на трех рифмующихся герундиях, новеллы о короле Карле (X, 6); в заключении одной из самых риторических и знаменитых новелл X дня — новеллы о Тите и Гисиппе. По своей структуре это красноречивое заключение напоминает Вступление и является поистине образцовым: в нем чередуются группы из трех предложений с анафорой и созвучными окончаниями, переплетаются прилагательные и существительные, подчиняющиеся почитаемому правилу тройного перечисления, выделяются ритмические параллелизмы, часто связанные курсусом.

„Quale amore, qual ricchezza, qual parentado avrèbbe il fervore (*planus*), le lagrime e'sospiri (*velox*) di Tito con tanta efficacia fatti a Gisippo nel cuore sentire (*planus*), che egli per ciò la bella spósa gentile (*planus*) e amata da lui, avesse fatta divenir di Tito, se non costei? Quali leggi, quáli minacce (*planus*), quál paúre (*planus*), le giovenili braccia di Gisippo ne'luóghi solitari (*trispondaicus*), ne'luóghi oscúri (*planus*)

nel letto proprio avrebbe fatto astenere dagli abbracciamenti della bella giovane, forse talvolta invitatrice, se non costei? Quali stati, quai meriti, quai avanzi (*planus*), avrebbon fatto Gisippo non curar di perdere i suoi parenti e quei di Sofronia (*planus*), non curar de' dionesti mormorii del popolazzo, non curar delle beffe e degli scherni per sodisfare all'amico (*planus*), se non costei? E d'altra parte, chi avrebbe Tito, senza alcuna deliberazione, possendosi egli onestamente ingnere di vedere (*velox*), fatto prontissimo a procurar la propria morte, per levar Gisippo dalla croce la quale egli stesso si procacciava (*velox*), se non costei? Chi avrebbe Tito, senza alcuna dilazione (*trispondaicus*), fatto liberalissimo a comunicare il suo ampissimo patrimonio (*velox*), con Gisippo, al quale la fortuna il suo aveva tolto, se non costei? Chi avrebbe Tito, senza alcuna suspizione (*trispondaicus*), fatto ferventissimo a concedere la propria sorella a Gisippo (*planus*), il quale vedeva poverissimo e in estrema miseria posto, se non costei? Disiderino adunque gli uomini (*tardus*) la moltitudine de' consorti (*velox*), le turbe de' fratelli (*trispondaicus*) e la gran quantita de' figliuoli e con gli lor denari il numero de' servidori s'accrescano (*tardus*); e non guardino, qualunque s'è l'un di questi, ogni menomo suo pericolo più temere (*velox*), che sollicitudine aver di tor via (*planus*) i grandi del padre (*planus*) o del fratell' o del signore (*trispondaicus*), dove tutto il contrario far si ved' all'amico (*planus*)".

„По чьему еще внушению, как не по внушению дружбы, а вовсе не по внушению любви, корысти или же родственных чувств, страстный пыл Тита, слезы его и вздохи так больно отозвались в душе Гисиппа, что он отказался ради него от красивой, знатной, любимой невесты? Что еще, как не дружба, а вовсе не законы, не угрозы и не страх, удержало молодые руки Гисиппа в местах уединенных, в местах укромных, на его собственном ложе, от того, чтобы заключить в объятия прелестную девушку, быть может, его на это иной раз и вызывавшую? Что еще, как не дружба, а вовсе не возвышение, не награды и не льготы, убедило Гисиппа не жалеть о разрыве со своими родными и с родными Софронии, не обращать внимания на бесславящий ропот черни, не обращать внимания на издевательства и насмешки, убедило все претерпеть ради друга? А что подвигнуло Тита, который с успехом мог сделать вид, что знать не знает Гисиппа, идти, не рассуждая, навстречу собственной гибели, лишь бы избавиться его от распятыя, хотя он сам этого добивался? Что еще,

как не дружба, заставило Тита безотлагательно принять великодушное решение разделить громадное свое состояние с Гисиппом, которого судьба обездолила? Что еще, как не дружба, заставило Тита отдать, не колеблясь, свою сестру за Гисиппа, хотя тот обеднел и впал в ужасающую нищету?

Пусть же люди стремятся к тому, чтобы у них была многочисленная родня, видимо-невидимо братьев, куча детей, пусть же они нанимают все больше и больше слуг и пусть не замечают, что каждый из них дрожит от страха при малейшей опасности и палец о палец не ударит, чтобы отвести от отца, от брата, от господина опасность подлинно грозную; истинный же друг поступает как раз наоборот“.)

Отрывок проникнут духом торжественности. Такое впечатление создается благодаря использованию трех или четырех рядов параллелизмов — излюбленного стилистического приема Исидора Севильского, приема, восходящего к прозе св. Киприана* и еще более к „Проповедям“ Августина, талантливейшего ученика риториков школы Апулея⁴⁸.

Но тонкий, изящный исидорианский стиль, предназначенный для самой благородной прозы, становится в „Декамероне“ причудливым и гротескным. Так, например, комически изображая „плутовской“ персонаж — слугу брата Луки (VI, 10), Боккаччо начинает его описание в ритме, основанном на тройном перечислении прозвищ этого слуги, градация усиливает выразительность его портрета: „...il quale alcuni chiamavano Guccio Balena e altri Guccio Imbratta, e chi gli diceva Guccio Porco...“ („...слугу брата Луки одни называли „Гуччо Кит“, другие — „Гуччо Грязнуля“, а иные — „Гуччо Свинья“...“).

Многоголосая выразительная плебейская симфония, связанная с этой резко очерченной фигурой, завершается гротескным речитативом из трех каденций, состоящих из трех рифмованных прилагательных: „...egli è tardo sugliardo e bugiardo; negligente disubidente maldicente; trascurato smemorato e scostumato“ („...он козун, пачкун и лгун; он неисполнителен, нерачителен и непочтителен; он лентяй, он разгильдяй, он негодяй“).

Кажется, что та же мелодия звучит, хотя и менее подчеркнута, в рифмованном и ассонированном описании толстой и неопрятной служанки Нуты, дамы сердца этого вульгарного, ничтожного Фальстафа: „...grassa e grossa e piccola e mal fatta... tutta sudata unta e affumicata“

(...грязную, грузную, приземистую, безобразную бабу... в поту, в сале и в саже...“).

Здесь слышится ритм оперы-буфф, которому Боккаччо подчиняет изысканный исидорианский стиль, он ощущается и в цепочке прилагательных, придающих карикатурную завершенность непревзойденным образам дураков, нарицательных в новеллах „Декамерона“. С помощью этой цепочки прилагательных подчеркивается неуклюжее ребячество Ферондо, которого отправили в чистилище предприимчивый аббат и собственная жена, наделенная чересчур нежным сердцем: „...*moglie mia cascata melata dolciata*“ („...жене, сырной, медовой, сытовой“.— *Пер. А. Веселовского*) (III, 8). Аналогичный прием иронически оттеняет ужимки ленивой высокомерной дуры: „...*spiacevole, sazievole e stizzosa ch'alcun'altra, che a sua guisa niuna cosa...*“ („...неприятнее, надоедливее и взбалмошнее ее не было никого на свете, и ничем нельзя было ей угодить“) (VI, 8), и гротескно выделяет фигуру бедного Каландрино в тот момент, когда рухнули его надежды среди вываленных на пол камней и когда он в бешенстве перевернул все вверх дном в своем бедном домишке: „...*tutto sudato, rosso e affannato / si fece alla finestra e pregogli / che suso a lui dovessero andare*“ („...побагровевший, взмыленный и озверевший, приблизился к окну и попросил друзей подняться“) (VIII, 3).

Именно в приведенных примерах паряду с параллелизмами, которые подчеркиваются рифмами и ассонансами, становится заметной техника, таящая в себе особые выразительные возможности и создающая различные стилистические эффекты. Это смелая и высокая техника, известная средневековой риторике: техника версифицированной ритмизованной прозы.

Традиция ее возникла уже в античной литературе, в дальнейшем ее разрабатывали св. Киприан и св. Августин и окончательно закрепил Исидор Севильский в каноническом тексте „Монологов“ Августина²⁰. Отсюда эта техника вошла в литературу и риторику Средневековья. Ее совершенствуют начиная с XI века; применяют все шире и шире, и в конце XII — начале XIII века она достигает апогея. Джон из Гарленда считает, что ритмизованная проза — это вершина всех стилей, и четко определяет ее характер: „*In stilo ysidoriano, quo utitur Augustinus in libro „Soliloquiorum“, distinguuntur clausule similem habentes finem secundum leonitatem et / vel / consanantiam: et videntur esse clausule*

paes in syllabis, quamvis non sint“ („В исидорнанском стиле, которым пользуется Августин в своей книге „Монологи“, есть клаузулы (т. е. части периода.— В. Б.), имеющие одинаковые окончания (т. е. рифмы.— В. Б.) или созвучия, и создается впечатление, что в этих клаузулах одинаковое количество слогов, хотя на самом деле этого нет“). И добавляет „Iste stilus valde motivus est ad pietatem e ad lefitiam et ad intelligentiam“ („Этот стиль весьма побуждает к состраданию, к веселию и к разумному рассуждению“²¹).

Совершенно ясно, что эта техника прозы тесно связана с курсусом и другими стилистическими приемами, разработанными Иларием и Исидором (о которых мы уже говорили).

Писателям, изыскивавшим гармонические клаузулы, увлекавшимся созданием параллелизмов и созвучий между разными частями периода, нетрудно было перейти к блестящей прозе, украшенной рифмами. Постепенно прозаики, рассуждая о своих возвышенных и утонченных произведениях, слово „строка“ стали заменять словом „стих“²². Это обозначение вошло в язык и сохранилось до времени Боккаччо (введение к IV дню). В XII веке версифицированная проза распространилась на документы общественной и частной жизни, на письма, проповеди, богословские трактаты. Но особенно благодатной почвой для нее оказались сочинения исторические и агиографические²³. Как показали исследования и классификация Понселе, в этих произведениях повествовательного характера ритмизованная проза, является ли она постоянной формой изложения (например, в „Speculum ecclesiae“—„Зерцале церкви“* и в „Speculum humanae salvationis“—„Зерцале спасения человеческого“) или лишь средством подчеркнуть особо важные моменты (например, в „Legenda aurea“—„Золотой легенде“), постепенно превращается в основной прием²⁴. В XIII веке из латинских сочинений она проникает в произведения на народных языках. Во Франции об этом свидетельствуют переводы Жана Голена и агиографические сочинения самых отдаленных веков, в Италии — послания Гвиттоне д'Ареццо, трактаты Франческо да Барберино*, не говоря уже о более ранних сочинениях францисканских писателей и, быть может, даже о „Кантике брата Солнце“²⁵. Именно в Италии, начиная с Альберико да Монтекассино, о ритмизованной прозе стали писать в учебных трактатах²⁶.

Традиция и техника этой аристократической прозы оказали глубокое воздействие на формирование творчества Бок-

качко, развивали его художественное мастерство. Прекрасные классические образцы этой прозы он находил у наиболее почитаемых им авторов: св. Августина, Исидора Севильского, Беды Достопочтенного, Бернарда Клервосского*. Ее правила, ее великолепные клаузулы повторялись в замечательных, усердно изучаемых риториках таких авторов, как Джон из Гарленда, и раторов из монастыря Монтекассино, с которыми Боккаччо, как мы знаем из его посланий, был особенно тесно связан²⁷. Упорно добиваясь создания высокой повествовательной прозы — это стремление мучило его на протяжении всего первого периода писательской жизни, — Боккаччо открыл, что именно техника ритмизованной прозы придавала особый колорит тем произведениям, которые больше всего соответствовали его идеалу повествовательной прозы, то есть сочинениям историческим и агнографическим. Он пришел к этому, листая страницы „Золотой легенды“, любимого им труда Павла Диакона, которому подражал, и „Alphabetum parrationum“ („Азов повествования“)^{28*}. Эту же технику он находил и у авторов, писавших на итальянском языке: у Гвиттоне д'Ареццо (образцы его риторики воспроизведены в 5 новелле III дня) и особенно у главного своего учителя — Данте, который наряду с изучением гармонии стиха в трактате „О народном красноречии“ создал благородную и сдержанную прозу „Новой жизни“ и „Лира“, где господствуют ритмы, уже встречавшиеся у других авторов, иногда близкие к стихотворным²⁹.

Когда Боккаччо задумал свое самое смелое и в известном смысле завершающее произведение в прозе, свою „человеческую комедию“, он, естественно, обратился к наиболее авторитетной традиции повествования, следуя ее урокам возвышенного и изящного письма.

В „Декамероне“ вкраплено множество одиннадцатисложников и других стихов более простых размеров. И хотя в общепринятом, исказившем автограф тексте произведения они еще менее заметны, чем курсус и другие приемы риторики, стихи придают его блистательной прозе характер высшего образца изощренной средневековой риторики. И это как раз в тот момент, когда риторика переходит из латинских сочинений в итальянские и ее чарующая зрелость, ее пышная золотая осень, начинает клониться к увяданию.

Стихи, а вернее, ритмы, подчиняются общей партитуре и всей ритмико-синтаксической структуре текста, где слива-

ются прозаические каденции с поэтическими. Но благодаря строгой традиции они сохраняют свой отчетливый характер, особенно у Боккаччо, который долгое время оттачивал свой поэтический стиль. Рифмованные и имеющие строфическую структуру секвенции встречаются в его прозе часто, поэтому попытка рассматривать этот высший образец версифицированной прозы как явление эпизодическое обречена на провал.

Быть может, среди создателей этой прозы не было ни одного писателя после св. Августина, который бы, как Боккаччо, ясно осознав ее поэтические возможности, ее стилистические эффекты, со смелостью и свободой, свойственной великому художнику, расширил ее клавиатуру.

Он прочел у Джона из Гарленда, что версифицированный стиль „valde motivus ad pietatem et ad letitiam et ad intelligentiam“ („побуждает к состраданию, к веселю, разумному мышлению“). Отбросив дополнительные соображения о чисто декоративной функции этого стиля, придающего внешнее достоинство изложению, он использовал его эффекты и выразительные средства, подчинив их требованиям страстного, разнообразного повествования, гармоничному изображению живых, грандиозных картин, воплотивших его художественный замысел.

Особенно сложны в архитектонике „Декамерона“ переходы от „рамы“ к новеллам, или, точнее, от прелюдий, где варьируются некоторые духовные и моральные проблемы, к собственно повествованию. Здесь иногда как бы ощущается шов между двумя разными композиционными планами произведения. Почти механический скачок в ряде случаев подчеркивает, что непрерывность вымысла нарушилась и связь сохраняется только благодаря повторяющимся застывшим формулам (например, торжественному, риторическому „Скажу...“, общим клишированным указаниям, пространственным и временным; условным зачинам новелл: „Итак, вы должны знать“, „Жил-был“ и т. д.). Но не так уж редки и более удачные переходы, когда „пустоты“ в повествовательном ритме, „тупики“ благополучно минуются благодаря легким и выразительным одиннадцатисложникам: слышится как бы оркестровое вступление, музыкальная прелюдия, которая вводит читателей в поэтическую атмосферу новелл.

Кажется, что Диноэо действительно хочет отделить от первых трех, более назидательных, новелл свой насмешливый и непристойный рассказ, когда он начинает смелую но-

веллу о луниджанских монахах двумя одиннадцатисложниками, или, точнее, рядом медленных ритмических фигур, характерных для версифицированной прозы (например, Франческо да Барберино) и расчлененных на пятисложники и шестисложники:

„Fu in Lunigiana / paese non molto
da questo lontano / un monistero...“

(„Неподалеку отсюда, в Луниджане, находится монастырь...“) (I, 4).

Или что Лауретта, желая рассеять недоумение, быть может появившееся на лицах слушателей после того, как она объявила тему своего рассказа, которая могла показаться трагической („Как один человек был заживо погребен, как... признали его... за воскресшего“), сознательно начинает свою новеллу секвенцией из девяти одиннадцатисложников и других стихов, образующих строфическую структуру, где конечный стих „сдруччоло“* вспыхивает то здесь, то там как веселый и лукавый огонек:

„Fu adunque in Toscana una badia,
e ancora è,
posta, sì come noi ne veggiam molte,
in un luogo non troppo frequentato
dagli uomini,
nella quale fu fatto abate un monaco
il quale in ogni cosa era santissimo
fuori che nell'opera delle femmine:
e questo sapeva
sì cautamente fare
che quasi niuno
non che il sapesse ma né suspicava“

(„Итак, в Тоскане была и есть обитель, расположенная, как это мы часто наблюдаем, в местах довольно пустынных, настоятелем же этой обители был некий монах, человек во всех отношениях праведный, если не считать его пристрастия к женскому полу. Действовал он, однако, так осторожно, что почти никто не то что об этом не знал, но даже не подозревал...“) (III, 8).

Деревенскую шутку, которую сыграли с Каландрино, слишком любившим своего борова, — эту грубоватую проделку Бруно и Буффальмакко, рассказанную очень живо и насмешливо, или пародию на ученую прозопопею доктора Симоне, предваряет ироническое начало удачно скомпонованных увертюр:

„Chi Calandrino Bruno e Buffalmacco
fossero non bisogna che io vi mostri,
che assai l'avete di sopra udito“

(„Мне незачем пояснять вам, кто такие Каландрино, Бруно и Буффальмакко,— вы уже довольно о них наслышаны...“) (VIII, 6).

В другом случае шутливое начало подчеркнуто карикатурными отголосками редких и богатых рифм, чрезвычайной подвижностью ударений и меняющимися стихотворными размерами:

„Si come noi veggiamo tutto il dì,
i nostri cittadini da Bologna
ci tornano qual giudice e qual medico
e qual notaio, co' panni lunghi e larghi
e con gli scarlatti e co' vai
e con altre assai
apparenze grandissime“⁸⁰

(„Мы с вами каждый день видим такую картину: наши сограждане возвращаются из Болоньи кто — судьей, кто — лекарем, кто — нотариусом, разряженные и разубранные, в пурпурных, подбитых беличьим мехом, длинных и широких мантиях...“) (VIII, 9).

И не только эти прелюдии, словно звучащие в опере-буфф, начинаются с ускользающих от поверхностного восприятия, но точнейших версифицированных строк. Туманный, волшебный мир любовных грез юношей и девушек, мечтающих о далекой Мелизанде или о недосыгаемом сказочном принце, тоже раскрывается под звуки плавных одиннадцатисложных стихов:

„Voi dovete sapere che in Parigi
fu già un gentile uomo fiorentino,
il quale per povertà divenuto...“

(„Надобно вам знать, что в Париже некогда жил флорентийский дворянин, и вот этот самый дворянин, пообедав, порешил заняться торговлей...“) (VII, 7).

В стихотворном ритме начинается история, рассказанная в самой стильновистской по тону новелле „Декамерона“ — новелле о Лодовико, который, услышав молву о красоте донны Беатриче, страстно в нее влюбился. В таком же тоне и в таком же ритме начинается и прелестная сказка о Лизе, заблуждающейся от безнадежной любви к королю Педро Арагонскому:

„Nel tempo che i Franceschi di Sicilia
furon cacciati, era in Palermo un nostro
fiorentino speciale...
Ed essendo il Re Pietro di Raon
signore dell'isola divenuto,
faceva in Palermo maravigliosa
festa co' suoi baroni“

(„После того как французы были изгнаны из Сицилии, в Палермо проживал наш флорентиец, аптекарь... Когда король Педро Арагонский стал правителем острова, то он со своими сподвижниками устроил в Палермо пышные празднества...“)
(X, 7).

Кажется, что это стихи, заимствованные из напевных повествований народных певцов, они произносятся будто в тайном ожидании чудесных происшествий, они пестрят именами, событиями, необыкновенными словами, которые автор бросает с рассчитанной щедростью.

Быть может, легкая грусть — воспоминание о блестящем и сказочном мире юности, озарившем своими отблесками первые поэтические и прозаические опыты писателя³¹, — вдохновила его на то, чтобы возвышенную торжественную интонацию ритмизованной прозы придать голосам рассказчиков и сделать их выразительнее, когда они берут первые, самые трудные ноты. Быть может, нежные, пленительные аккорды виолы, призывающие слушателей собраться и насладиться великолепными сверкающими октавами, прозвучали далеким переливающимся отголоском в мечтательном ритме завораживающих прелюдий.

Подобные музыкальные аккорды брали народные певцы, когда замолкали их стихи, словно для того, чтобы продлить в душе слушателей чудесные впечатления или чтобы замкнуть их в круг незабываемых воспоминаний. Вот так и Боккаччо часто увенчивает свои новеллы или самый важный момент действия каденцией, завершающейся стихом. Облегченный вздох, что слышится во всей первой части пролога, исход человека, который действительно „встал на берег, выйдя из морской пучины“* — от бурных переживаний молодости пришел к спокойному созерцанию страстей, — звучит в финальном одиннадцатисложном стихе с его отрешенностью, напоминающем чистотой и прозрачностью поэзию Петрарки:

...dilettevole il sento esser rimaso“

(...воспоминания о ней мне отрадны“).

Так, легкая тень грусти, падающая на сдержанное аристократическое веселье, освещавшее гармоничную жизнь рассказчиков, чувствуется в прощальных словах последнего короля, выдержанных в стихотворном ритме:

„continua onestà, continua concordia
continua fraternal dimestichezza
mi ci è paruta vedere e sentire“

(„Если память мне не изменяет, все у нас с вами было благородно, жили мы с вами дружно, в тесном братском единении...“) (X, Закл.).

И сколько на лучших страницах новелл „Декамерона“ примеров запоминающихся заключительных стихов! Иногда это слова, которые завершают новеллу и обретают ритм сентенции или пословицы:

„E così rimase lo 'ngannatore
a piè dello 'ngannato“

(„Так-то вот обманщик не ушел от обманутого“) (II, 9).

„Per la qual cosa, donne mie care,
mi pare...
cavaicava la capra inverso il chino“

(„Так вот, милые мои дамы, я убежден, что... Бернабо вполне мог бы опростоволоситься“) (II, 10).

Иногда, как в новелле о приключениях Андреуччо из Перуджи и удачливого лошадики, которые после стольких страшных происшествий благополучно заканчиваются, это строфа стихотворных прений*, веселое напоминание о том, что произошло:

„...[parve] che costui incontanente
si dovesse di Napoli parlare:
la qual cosa egli fece prestamente
e a Perugia tornossi,
avendo il suo investito in uno anello
dove per comperare cavalli era...“

(„...[хозяин посоветовал ему] немедленно покинуть Неаполь, какового совета Андреуччо тотчас послушался, а возвратившись в Перуджу, продал перстень и поехал на вырученные деньги покупать лошадей“) (II, 5).

Иногда, как в новелле о Настаджо дельи Онести, это последняя фраза новеллы, преобразующая зловещий отблеск „адской охоты“, соответствующий духу рассказа, в розовый цвет сказки:

„...e fatte le sue nozze
con lei più tempo lietamente visse“

(...Настаждо обручился и повенчался со своей возлюбленной, и зажили они весело“) (V, 8³²).

В повествовательном регистре народных поэм и в новеллистике подчеркивание, вернее, ритмическая музыкальная светотень, выполняет точно такую же функцию в решающие моменты развития сюжета — то есть когда вырисовывается новый эпизод, возникают новые обстоятельства, наступает кульминация действия. Это в известном смысле перенесение в литературную или музыкальную форму замедленной или изумленной интонации, которая окрашивает в драматических местах голос рассказчика-исполнителя, вносит в него горячее чувство и страсть.

Вот перед читателем динамичный рассказ о приключениях Ландольфо Руфоло (II, 4) — игрушки в руках Судьбы, о его плавании по бурному и коварному Средиземному морю; в рассказе четыре эпизода — четыре поворота судьбы, и в каждом эпизоде четыре пары одиннадцатисложников:

„E già nell'Arcipelago venuto
levandosi la sera uno scilocco“

(„Вечером, когда он уже находился вблизи архипелага, вдруг поднялся сирокко...“) —
в момент, когда судно входит в роковой залив;

„...fosse e il mare grossissimo e gonfiato
notando quegli che notar sapevano“

(...а море кипело и бушевало... кто только умел плавать, пустились вплавь...“) —
в момент крушения пиратского корабля;

„...il tirò in terra e quivi con fatica
le mani dalla cassa sviluppategli“

(...вместе с ящиком вытащила на берег, а затем, с трудом расцепив Ландольфовы руки...“) —
в момент счастливого спасения героя вместе с сокровищем, о котором он еще не знает;

„Ma sì come colui che in piccol tempo
fieramente era stato balestrato“

(„Но так как Ландольфо за короткое время дважды подвергался ударам судьбы...“) — в заключении новеллы, где говорится, как поумнел безрассудный Ландольфо.

Вот новелла, сюжет которой заимствован у Апулея, — рассказ о Перонелле (VII, 2), о ее находчивости и хитрости; в момент кульминации — сцена, когда любовники застигнуты, — а также в момент неожиданной и двусмысленной развязки повествование обретает версифицированную форму, появляется два ряда стихов:

„Ma pur tra l'altre avvenne una mattina
che essendo il buono uomo fuori uscito...“

(„Но вот в одно прекрасное утро почтенный супруг удалился...“);

„...in quella guisa che negli ampi campi
gli srenati cavalli e d'amor caldi
le cavalle di Partia assaliscono...“

(„...и, обойдясь с нею так, как поступали в широких полях разнузданные горячие жеребцы, бросавшиеся на парфянских кобылиц...“).

И вот, наконец, варлунгский священник; после вспышки чувственной страсти он грустно раздумывает о своей нищете и замышляет мелкие хитрости, не выходящие за рамки его каждодневной жизни. Вся эта смена мотивов отражается в нескольких одиннадцатисложниках:

„e cominciò a pensare in che modo
riavere lo potesse senza costo...“

„perciò che il dì seguente essendo festa
egli mandò un fanciullo...
in casa questa Monna Belcolore“

(„...Он стал думать, как бы это выцарапать ее, не заплатив ни гроша... На другой же день, — то был день праздничный — он послал соседского мальчика к монне Бельколоре...“) (VIII, 2).

Оттенки голоса переходят из одной тональности в другую и становятся особенно выразительными, когда они должны создать атмосферу неуверенности, ожидания какого-нибудь решающего события или когда они усиливают строго рассчитанную эмоциональную гамму, выделяют заключительное или роковое действие, которое должно нас потрясти.

Так, после быстрой, почти кинематографической, смены

различных кадров, выдержанных в плутовском жанре, ночные приключения Андреуччо заканчиваются внезапным тяжелым падением гробовой плиты над головой этого бедняги, с которым дважды сыграли злую шутку:

„...preso tempo tirarón via il puntello
che il coperchio dell'arca sostenea,
e fuggendosi, lui dentro dall'arca
lasciarón racchiuso“

(„...улучив минутку, выдернули подпорку, которая поддерживала плиту, и дали тягу, Андреуччо же оставили заживо погребенным“) (II, 5).

Следующий за тремя одиннадцатисложниками септенарий звучит как роковой удар плиты.

Так, смятенную Костанцу, узнавшую, что осталась в живых, хотя искала смерти, утешают заботы Карапрезы, чья речь (несмотря на необычные варварские имена и названия) звучит напевно и украшена рифмами:

•A cui la buona femina rispose:
„Figliuola mia
tu se' vicina a Susa, in Barberia“»

(«„Ты, дочка, находишься в Берберии, неподалеку от Сузы“, — отвечала женщина») (V, 2).

Так, в сцене дурацкого ожидания, закончившейся тем, что Эгано, хотевшего покарать обидчика, самого побивают, ощущение нарочитой замедленности лукавого рассказа возникает благодаря меняющемуся ритму трех стихов, связанных одной рифмой:

„...e andossene nel giardino
e a piè d'un pino
cominciò ad attendere Anichino“

(„...пошел в сад и стал ждать под сосной Аникино“) (VII, 7).

Иногда довольно одного одиннадцатисложника, чтобы создать напряженную атмосферу ожидания. Так, перед скромной хижинной и оборванной, растрепанной девушкой останавливается блестящая кавалькада рыцарей и дам, сверкающих, как сказочные герои, и внезапно раздается голос самого блестящего из них:

„Griselda, vuoi mi tu per tuo marito?“»

(„Гризельда! Хочешь быть моею женою?“) (X, 10).

Тревожная интонация, возникающая благодаря стихотворным ритмам, усиливает настойчивость и в то же время неуверенность, звучащие в вопросах и просьбах, которые выражают последнюю надежду героев. Так, в последний раз просит бедный слабосильный пизанский судья молодую жену, которая решила остаться у веселого, здорового Панино:

„Guarda cio che tu di', guatami bene;
se tu ti vorrai bene ricordare,
tu vedrai bene che io sono il tuo...“

(„Да что с тобой!.. Присмотрись ко мне получше, напряги свою память — и ты убедишься, что я точно твой Ричардо да Киндзика...“) (II, 10).

Мать так же умоляет сына, умирающего от любви:

„Caccia via la vergogna e la paura
e dimmi se io posso intorno al tuo
amore adoperare alcuna cosa...“

(„Превозмоги стыд и страх и скажи, не могу ли я в чем-либо содействовать твоей любви“...) (II, 8).

С тайной надеждой слезно просит юный Манарди, сгорающий от „любовного огня“, свою избранницу Катерину, которую тщательно охраняют, пойти на детскую хитрость:

„Caterina mia dolce, io non so alcuna
via vedere, se tu già non dormissi
o potessi venire in sul verone
che è presso al giardino di tuo padre“

(„Милая Катерина! Я знаю только один способ: что, если бы ты легла спать на балконе, который выходит к вам в сад?“) (V, 4).

Быть может, во всех этих случаях сказалось влияние прочной средневековой традиции и риторики: авторы исторических и особенно агнографических сочинений любили рифмовать слова, в той или иной мере напоминающие молитву³⁴. В „Декамероне“, помимо бурлескных заклинаний и заговоров в новеллах о Джанни Лоттеринги и доне Джанни, самая пространная секвенция в ритме требы на итальянском языке вложена в уста Ринальдо д'Эсти, когда он вспоминает свои молитвы и свою чисто народную веру в покровителя всех путников — св. Юлиана:

„...nondimeno ho sempre avuto in costume
camminando, di dir

in mattina, quando esco dell'albergo,
un paternostro e una avemaria
per l'anima del padre e della madre
di San Giuliano; dopo il quale io priego
Iddio e lui che la seguente notte
mi deano buono albergo"³⁶

(„...со всем тем обычай мой таков: утречком, когда я съезжаю с постоялого двора, я непременно читаю за упокой души родителей святого Юлиана Странноприимца „Отче наш“ и „Богородицу“, а потом уже молю бога и святого Юлиана о том, чтобы на следующую ночь они даровали мне добрый ночлег“) (II, 2).

Можно предположить, что в точности и гибкости, с которыми Боккаччо использует технику версифицированной прозы, придавая ей специфические повествовательные функции, в его умении писать в ритме, свойственном живой, почти разговорной манере, сказывается его опыт стихотворного повествователя. Этот опыт имел для него решающее значение: стихотворное повествование настолько соответствовало его творческому воображению, что, кроме самых ярких образцов этого жанра — „Филострато“, „Тезейды“, „Фьезоланских нимф“, — оно воплотилось и в форме такой аллегорической поэмы, как „Любовное видение“. Даже дантовские терцины, начиная с „Дня охоты“, как будто тяготеют к главному ритму октавы³⁶ (где одиннадцатисложники связаны частыми enjambements, которые их замедляют, и где непрерывность ритма нарушается частыми и смелыми переборами) и сближаются по своему разговорному тону с прозой³⁷. Таким образом, в многочисленных повествовательных произведениях Боккаччо, занимающих в его творчестве ведущее место, стихи и проза не противопоставляются друг другу, как разнородные явления, а выражают с едва заметным различием единое художественное видение. Между ними нет четкой постоянной грани: Боккаччо со свойственным ему талантом смело переходит от одной формы словесности к другой, сохраняя их внутреннюю связь и взаимодействие. Это позволяет ему искусно сочетать высокую технику *dicatares* предшествующих веков с более скромной, но живой традицией повествовательных поэм.

Помимо исследования повествовательного ритма, самого сложного и совершенного элемента прозы „Декамерона“, следует особо остановиться на выразительности некоторых ее скрытых филиграней, на удивительных, созданных автор-

ским воображением, каденциях, состоящих из каденций ритмических. Именно в связи с этим можно сказать, что Боккаччо сделал настоящее открытие. Как великий художник он благодаря могучему воображению оживил необычайные, тающие в себе бесконечные выразительные возможности, мотивы и приемы риторики, которые за десять веков господства средневековых риториков, пришедших на смену североафриканским мастерам искусства красноречия, риторика освятила и превратила в неподвижные, окостеневшие формулы.

Его неповторимые экспрессивные интонации, начиная с обыденных комических, непристойных и кончая торжественными, героическими, почти эпическими, большей частью порождены мотивами и сюжетами, раскрывающими человеческие чувства, разнообразный, трепетный, человечнейший мир „Декамерона“.

Можно сказать, что нет ни одного иронического или карикатурного изображения эпизодов человеческой жизни, которое благодаря умелому использованию стиха не стало бы более глубоким и одновременно более свободным от излишней тяжести гротескных или бурлескных образов.

Мы уже приводили характеристики Гуччо Грязнули, Каландрино, Чески да Челатико, характеристики с резкими, преувеличенными чертами, которые подчеркиваются ритмизованными, рифмующимися прилагательными. Галерею этих карикатурных зарисовок могут пополнить и многие другие незабываемые фигуры „низкого“, комического плана „Декамерона“.

Изображение того же Гуччо Грязнули в насмешливо-идиллическом тоне:

„...era più vago di stare in cucina
che sopra i verdi rami l'usignolo“

(...Гуччо Грязнулю сильней манила к себе кухня, чем соловушку зеленая ветвь...!) (VI, 10).

Портрет Бельколоре в деревенском жанре, написанный широкими многоцветными мазками:

„...piacevole e fresca foressozza
brunazza e ben tarchiata e atta a meglio
sapere macinar che alcuna altra...“

(...прехорошенькая, смуглая крестьяночка, свежая, в теле, как нельзя лучше приспособленная для накачивания!) (VIII, 2).

Карикатура на предусмотрительного мужа, озверевшего от ревности (набросок уже был намечен в сонетах Боккаччо)³⁸:

„...quasi tutta la sua sollicitudine
aveva posta in guardar ben costei
né mai addormentato si sarebbe
se lei primicramente
non avesse sentita entrar nel letto“

(„...теперь у него только и заботы было, что караулить жену, и засыпал он лишь после того, как убеждался, что она тоже легла...“) (VII, 8).

Портрет служанки — изображение самое комическое в „Декамероне“, откровенно шуточное, выдержанное, так сказать, в эническом стиле, изображение, свидетельствующее о гениальности Боккаччо, о его близости к Леонардо или, точнее, к Брейгелю* и восходящее к средневековой традиции „поношения“ женщин^{39*}:

„Aveva questa donna una sua fanle
la qual non era però troppo giovane
ma ella aveva il più brutto viso
e il più contraffatto che si vedesse...
ella aveva il naso schiacciato forte_e
la bocca torta_e
le labbra grosse e i denti mal composti
e grandi,
e sentiva del guercio...
E oltre a tutto questo era sciancata
ed un poco monca dal lato destro
e il suo nome era Ciuta_e
perché così cagnazzo viso aveva
da ogn'uom era chiamata Ciutazza“

(„У вдовы была служанка — не первой молодости и вдобавок на редкость уродливая и безобразная: нос у нее был приплюснутый, рот кривой, губы толстые, зубы редкие и большие; она слегка косила... и к довершению всего она была хромая и слегка кривобокая; за зеленый цвет лица все звали ее Зеленушкой“) (VIII, 4).

Переплетение различных стихов, рифм, необычных или гротескных ассонансов, как в истинно реалистической поэзии, ритм, что все более замедляется, определяют постепенное крещендо нарастающих безобразных деталей, пока его не приглушит септенарий. Расчленяя на слоги имя персонажа, он как будто заключает причудливое изображение, на самом же деле он подготавливает последний удар, финаль-

ную паузу после двух пейоративных звонких согласных, когда раздастся веселый смех.

Умение пробуждать фантазию не только с помощью смысла слов, но и с помощью ритма и рифм обогащает изобразительное искусство Боккаччо, живое и насмешливое, самыми неожиданными выразительными оттенками. Его способность раскрывать человеческую душу, изображая наиболее характерные черты физического облика людей, усиливается благодаря этим неожиданным звуковым средствам. Они, как и зрительные образы, углубляют и оживляют сцены и действия персонажей, подчеркивая их лукавую иронию.

Луска, одна из самых циничных представительниц ораторского искусства сводней, подхлестывает нерешительного Пирра, очарованного ее красивой хозяйкой, язвительной иронией, которую сегодня назвали бы классовым чувством:

„speri tu, se tu avessi o bella moglie
o madre o figliuola o sorella...
ch'egli /il padrone/ andasse la lealtà ritrovando
che tu servar vuoi a lui della sua donna?
Sciocco se', se tu 'l credi; abbi di certo,
se le lusinghe e' prieghi non bastassono
— che che ne dovesse a te parere —
e' vi si adoperrebbe la forza“

(„Или ты воображаешь, что если б у тебя была красивая жена, мать, дочь, сестра... то он (хозяин. — В. Б.) не перешагнул бы через верность, которую ты намерен соблюсти по отношению к нему, отказавшись от его жены? Если ты так думаешь, то ты болван. Можешь мне поверить: не помогли бы тебе ни ласки, ни просьбы — он бы на тебя не посмотрел, а применил бы силу“) (VII, 9).

Микеле Скальца, утонченный насмешник из бесшабашной компании флорентийских весельчаков, проводит четкую грань между своим изысканным, аристократическим остроумием и страстью к грубым спорам его товарищей. Иронически звучит его реплика, произнесенная тоном скупающего изящного бездельника:

„Andate, goccioni che voi sietel
Voi non sapete ciò che voi vi ditel
I più gentili uomini e i più antichi
non che di Firenze
ma di tutto il mondo
e di Maremma, sono i Baronci“

(„Экое же вы дурачье! — сказал он. — И что вы только мелете? Самый славный и самый древний род — не только на

всем свете, но даже на всем побережье — то род Барончи...“) (VI, 6).

Долгим вечером в задымленной таверне насмешливые флорентийские купцы весело делятся друг с другом своим донжуанским опытом, и их по-купчески развязный тон слышится в ритме их речи, украшенной избитыми поговорками:

„Ma questo so lo bene:
che quando qui mi viene
alle mani alcuna giovinetta...
prendo di questa qua quello piacere
che io posso“.

L'altro rispose: „E io fo li simigliante:
perciò che se io credo che la mia
donna alcuna sua ventura procacci,
ella il fa, e se io nol credo, si 'l fa:
e perciò a fare a far sia quale
asino dà in parete, tal riceve...“

(„Я знаю одно: если мне тут пригланется какая-нибудь девица... уж с ней натешусь в свое удовольствие“. А другой купец: „Я тоже могу себе представить, как развлекается сейчас моя супружница! А если даже я этого себе и не представлю, она-то ведь все равно развлекается. Будем же и мы развлекаться: как аукнется, так и откликнется“).

В конце концов Амброджоло заключает:

„abbi questo per certo:
che colei sola è casta
la quale o non fu mai
da alcuno pregata
o se pregò non fu esaudita“

(„Можешь мне поверить: та женщина непорочна, у которой никто никогда не просил, или же та, чьи просьбы не были услышаны“) (II, 9).

Подобное же легкое и лукавое преувеличение в духе оперы-буфф создают яркие детали, которые в гротескных и двусмысленных сценах воплощаются в форме версифицированных каденций. Они звучат в сцене, когда Буффальмакко, немилосердно треща языком, ошеломив и околдовал доктора Симоне своей образной и двусмысленной речью, обещает доставить его к графине Какавинчилиа (то есть в прямом смысле в черную яму) и завершает описание любовных радостей, которые ожидают бедного врача, красноречивым восклицанием:

„A così gran donna adunque
— lasciata star quella da Cacavincigli —

se 'l pensier non c'inganna,
vi metterem nelle dolci braccia“

(„Вам придется оставить вашу даму сердца из Какавинчилинь, мы же толкнем вас в сладостные объятия этой знатной дамы — думаем, что в своих чаяниях мы не обманемся“) (VIII, 9).

Точно так же в сцене, где мессер Лицио зовет жену посмотреть на их дочь Катерину, поймавшую соловья⁴⁰, его мягкая ирония по отношению к самому себе и к дочери возникает благодаря скрытой музыке легких каденций, достигающих кульминации в центральных одиннадцатисложниках, тональность которых определяется напевным концом с его двусмысленным значением:

„[lasciami] vedere come l'usignolo ha fatto
questa notte dormire
la Caterina!“

Mentre queste parole si dicevano
la Caterina lasciò l'usignolo“

(«„Дай-ка я погляжу, каково нынче Катерине спится под пенью соловья...“ Во время этого разговора Катерина выпустила соловья...») (V, 4).

Ритм версифицированной прозы подчеркивает в этой хорошо скомпонованной сцене свежесть ранней юности и смягчает действия и образы, которые сами по себе могли бы показаться смелыми и почти непристойными. Он пронизывает самые разнообразные вариации многоцветного повествования Боккаччо и играет роль изящного и легкого музыкального сопровождения, которое облагораживает любовные мотивы и придает им гармоничность⁴¹.

Естественно, что изящной словесной музыке особенно подчиняется „рама“: изображение утонченной, аристократической жизни, атмосферы, способствующей развитию замысла „Декамерона“. Изящной соразмерности всех движений и действий, будто в танце подчиняющихся нежным звукам музыки, соответствуют чарующие каденции прозы, которые слагаются в замкнутую прозрачную гармонию одиннадцатисложников, расцвечивающих эти страницы „Декамерона“. Иногда музыка ощущается в сдержанных распорядках избранных на ближайший день правителей, распорядках по-человечески мудрых и по-королевски составленных, по примеру Пампины, которая отдает их в конце первого дня.

„...[perché ciò che potrà] esser per domattina opportuno si possa preparare a questa ora giudico doversi le seguenti giornate incominciare. E perciò a reverenza di Colui a cui tutte le cose vivono...
Filomena, discretissima giovane, reina guiderà il nostro regno“

(„... дабы люди успели приготовить все, что новая королева сонзволит заказать на завтрашнее утро, я повелеваю считать грядущий день уже наступившим. Итак, во славу Жизнедаваца, а всем нам на утешение, пусть на следующий день королевством нашим правит юная и благоразумная Филомена“) (I, 10).

Еще чаще музыка смягчает идиллические пейзажи, служащие фоном жизни аристократического общества. Она звучит во время медленной прогулки по полям, когда все следуют за королевой:

„...del canto di forse venti usignoli
e altri uccelli,
per una vietta non troppo usata
ma piena di verdi erbette e di fiori...
tutti s'incominciavano ad aprire,
prese il cammino verso l'occidente...“

(„...напустуеман пеньем соловьев и других пташек, по тропинке, заросшей муравой и цветами, с появлением солнца начавших раскрываться, тихим шагом направилась к западу...“); в часы неторопливого благородного времяпрепровождения:

„...ma quivi dimoratisi,
chi a legger romanzi
chi a giuocare a scacchi e chi a tavole,
mentre gli altri dormiron, si diede“

(„... другие же отказались... и пока те спали, они читали рыцарские и любовные истории или же играли в шахматы и шашки“) (III, Введ.).

Она оживляет прекрасную композицию, достигающую величайшей наглядности: изящные человеческие фигуры, четкий пейзаж, прелестные купающиеся девушки в Долине прекрасных Дам и музыка стихов, в которых слышатся отголоски дантовских терцин („Чистилище“, XXXVIII, 29):

„...[il piano che] nella valle era, così era ritondo
come se a sesta fosse stato fatto...
era di giro poco più che un mezzo
miglio, intorniato di sei montagnette...
Le piagge delle quali montagnette...“

discendevano come ne' teatri
veggiamo dalla lor sommità i gradi...
e ivi faceva un piccol laghetto...
e senza avere in sé mistura alcuna
chiarissimo il suo fondo mostrava...
esser d'una minutissima ghiaia,
la quale tutta chi altro non avesse
avuto a fare, avrebbe volendo
potuto annoverare“

(„... [долина эта] такая круглая, точно ее обвели циркулем... Окружность ее равнялась миле с небольшим; оцепляли ее шесть не весьма высоких гор. ... Горы спускались к долине уступами, наподобие амфитеатров, где ступени идут сверху вниз... здесь [ручеек] образовывал пруд... отличалась она [вода] чистотой и такою удивительною прозрачностью, что на дне ее видны были мельчайшие камешки — при желании и от нечего делать их можно было пересчитать“).

И в центре картина, пленившая Ариосто, певца волшебницы Альчины (VII, 28), изяществом и легкостью напоминающая лучшие полотна Пуссена:

„...[un laghetto] quale non altramenti li lor corpi
candidi nascondeva che farebbe
una vermiglia rosa un sottil vetro“⁴²

(„... вода настолько же скрыла белое их тело, насколько тонкое стекло могло бы скрыть алую розу“) (VI, Закл.).

Проникновенная музыка стихов, облагораживающая целые сцены⁴³, особенно нежно звучит в новеллах, где изображен мир, наиболее привлекающий воображение Боккаччо: мир духовной аристократии, мир чувств и страстей человеческих. Когда любовная песнь достигает самых высоких и восторженных нот, слова сами складываются в ритмы, свойственные лирической поэзии. Сравнения делают рельефными и красочными фигуры любимых женщин, иногда они наделяются красотой и свежестью реалистических женских образов народной поэзии:

„... trenta' anni, fresca e bella e ritondetta
che pareva una mela casolana“

(„... лет двадцати восьми — тридцати, свеженькая, хорошенькая, сдобная, румяная, как яблоко...“) (III, 4),

„ella era più melata che 'l confetto“

(„Она была слаще карамели...“) (III, 8), чаще изображаются в духе сказки или райских видений, как в обаятельных поэмах народных певцов (кантари):

„...venne crescendo e in anni e in persona
e in bellezza e in tanta grazia...
ch'era a vedere
meravigliosa cosa“

(„...входила в возраст, росла, хорошела...“) (II, 8).

„Ma parendogli oltre modo più bella...
dubitava non fosse alcuna Dea“

(„Но так как она показалась ему неизмеримо прекраснее всех женщин, которых он видел прежде, то ему пришла в голову мысль: уж не богиня ли это?“) (V, 1),

„...e nelli lor visi più tosto agnoli
parevan che altra cosa,
tanto gli avevan dilicati e belli“

(„...их лица своею нежностью и красотой больше всего напоминали ангельские лики...“) (X, 6),

„...sentiva tanto piacere nell'animo
quanto se stata fosse in Paradiso“⁴⁴

(„... душа ее ощутила в эту минуту неземное блаженство“) (X, 7).

Порой бывает достаточно лишь едва намеченной каденции, чтобы от любовной сцены повеяло чистотой и благородством. Так, стремительное бегство Пьетро и Аньолеллы, павлекшее на них столько опасностей, в какой-то момент кажется сладостным благодаря употреблению двух одиннадцатисложников:

„amore andando insieme ragionando,
alcuna volta l'un l'altro basciava“

(„Дорогой... изъяснялись друг дружке в любви и время от времени целовались“) (V, 3).

Самая аристократическая и высокая традиция нашей лирики — традиция, которой Боккаччо был особенно предан, — полностью оживает не только в куртуазном языке, но и в излюбленных каденциях, запечатлевающих главные и поучительные моменты любовных историй.

Мы встречаемся с мечтательной, нежной „любовью издалека“, читаем, как влюбился норманнский принц в прекрасную дочь тунисского короля, услышав молву о ее красоте:

„...fama della bellezza parimente
a del valor di lei

e non senza gran diletto né invano
gli orecchi del Gerbino aveva tocchi“

(„... проникла громчайшая слава о красоте королевы, о душевных ее качествах, и Джербино внимал рассказам о ней с сердечным волнением, и, как оказалось, не зря...“)
(IV, 4).

Мы сочувствуем молчаливой, тайной, безнадежной влюбленности конюха в полумифическую королеву Теуделингу:

„E quantunque senza alcuna speranza
vivesse di dover mai a lei piacere,
pur seco si gloriava
che in alta parte avesse allogati
i suoi pensieri_e
come colui
che tutto ardeva in amoroso fuoco“

(„Надежды на взаимность не было у него ни малейшей, а все же он втайне гордился, что столь высоко устремил свои мысли и, подобно всем, объятым любовным пламенем...“)
(III, 2).

Узнаем о тайном восхищении французского короля прекрасной и мудрой маркизой Монферратской:

„...maravigliò e commendolla forte,
tanto nel suo disio più accendendosi
quanto da più trovava esser la donna“

(„... и он не мог налюбоваться ею и превозносил ее до небес, чувство же его к ней тем быстрее росло, чем яснее ему становилось, что маркиза превзошла все его ожидания“)
(I, 5).

Но в наибольшей степени стихотворные каденции ощущаются в центральной теме любовных историй, которая особенно часто разрабатывалась в нашей лирике и в провансальской: мужчина молит женщину о любви, взывая к ее состраданию:

„Che se di là come di qua s'ama
in perpetuo v'amerò...
che muna cosa avete
qual che ella si sia, o cara o vile,
che tanto vostra possiate tenere
e così in ogni atto farne conto
come di me, da quanto che io mi sia,
e il simigliante delle mie cose...
caro mio bene_e
sola speranza dell'anima mia“

(... если и там любят так же, как здесь, то я буду любить вас вечно... у вас нет такой вещи — драгоценности или какого-нибудь пустяка, — которую вы могли бы считать в такой же мере своею и на которую вы могли бы при любых обстоятельствах так же рассчитывать, как на меня, каков бы я ни был, равно как и на все, что принадлежит мне. ...сокровище мое, единственная надежда моей души...) (111, 5).

Любовная речь „Щеголька“, земляка Чинно да Пистойя⁴³, выдержанная в куртуазном духе и очень близкая по ритму к строфам канцоны, доводит до высшей точки страстное стильновистское признание. То же самопожертвование, то же полное подчинение любимой женщине звучит, хотя и более сдержанно, в словах самого героического и молчаливого из всех влюбленных, появляющихся на страницах „Декамерона“, — рыцаря новой духовной аристократии Федерико дель Альбериги. Когда в его дом неожиданно приходит монна Джованна, которая столько лет ему отказывала и отвергала его, он тихо произносит фразу, где слышатся три одинадцатисложных стиха, словно заимствованные из блестящей лирики Гвиницелли* или Кавальканти*:

...che se io mai alcuna cosa valse,
per lo vostro valore e per l'amore
che portato v'ho adivenne e per certo...⁴⁴

(... ваши достоинства столь велики, что я не мог не полюбить вас, и это чувство меня облагородило“) (V, 9).

Вдохновенные каденции, свойственные куртуазной лирике, раздаются громче и торжественнее в особенно возвышенных или драматических местах повествования „Декамерона“. Конечно, в этих случаях на его стиль частично влияет сильная, разработанная традиция ритмизованной прозы, „пробуждающей к состраданию“, по выражению Джона из Гарленда. Но особенно оживляет и углубляет музыкальное оформление некоторых возвышенных сцен „Декамерона“ трагический и героический дух гения Боккаччо.

Иногда поэтический ритм сообщает силу и непреложность торжественным декларациям, относящимся к любовной теме, которая всех увлекает и чаще других обсуждается.

Так, перед началом трагедии Джанни и Реституты Боккаччо страстно утверждает:

...quello difetto presero oltre al quale
niun maggior ne potete Amor prestare⁴⁵

(„... познали наивысшее из всех любовных услаждений...“)
(V, 6).

Он презрительно противопоставляет героиням своего идеального мира жадных, бесстыдных, продажных женщин:

„...affermo colei esser degna del fuoco
la quale a ciò per prezzo si conduce:
dove chi per amor, conoscendo
le sue forze grandissime, perviene...
merita perdono“

(„... я утверждаю, что женщина, которая дает себя увлечь ради денег, заслуживает сожжения на костре, а та женщина, которую вводит в грех любовь, коей всемогущество нам хорошо известно... заслуживает снисхождения...“)
(VIII, 1).

Такое же презрение пронизывает ледяным холодом стихотворный ритм торжественных заявлений сильных мира сего, отличающихся бесчеловечной жестокостью. Как смертный приговор звучат их слова, осуждающие на муки благороднейших женщин, нежных и любящих:

„...e ove tu non vogli così fare
raccomanda a Dio l'anima tua“

(„... а иначе молись о душе“) (V, 4).

Жестоко и насмешливо отвечает Бельтран Руссильонский на мольбы Джилетты и на просьбы ее посланцев; он язвительно выражает бесчеловечное презрение к своей любящей жене, ставя ей невыполнимые условия:

„Tornerò allora ad esser con lei
che ella questo anello avrà in dito
e in braccio figliuolo di me acquistato“

(„... я же ворочусь к ней не прежде, чем на пальце у нее окажется вот этот перстень, а на руках ребенок, прижитый со мною“) (III, 9).

Бесчеловечно поступает и Гвальтьери, напоминающий своей жестокостью Бельтрана: он приказывает отобрать девочку у матери; страшно и трагически звучат его слова, которые не посмел произнести слуга, в устах Гризельды в ритме замыкающего одиннадцатисложного стиха:

„...che le bestie e gli uccelli la divorino“

(„... на съедение зверям и птицам...“) (X, 10).

В таком же ритме рассказывает Боккаччо о страданиях

несчастливых любовников, приближаясь порой к дантовским стихам („Чистилище“, I, 18):

„le miserie degl' infelici amori...
hanno già contristati gli occhi e 'l petto“

(„Горести несчастной любви... преисполнили грусти и сердце и взор...“) (IV, 10).

Иными словами, тональность историй о любви и смерти, рассказанных в IV день, иногда строгих и грустных, иногда суровых и безжалостных, основана на этих каденциях.

Достаточно вспомнить мрачную и героическую провансальскую легенду о „съеденном сердце“⁴⁶; ее первая сцена — измена и убийство — завершается тяжелыми септенариями, переходящими в финальный одиннадцатисложный стих, в котором слышится крик ужаса и отворачивания:

„Rossiglione smontato
con un coltello il petto
del Guardastagno aprì;
e con le proprie mani il cuor gli trasse“

(„Росильоне сошел с коня, разрезал ножом грудь Гвардастаньо, собственными руками извлек сердце...“) (IV, 9), а в центре второй сцены — отчаянный жест женщины, решившей покончить с собой, и ее исполненные величия слова:

„Ma unque a Dio non piaccia
che sopra e così nobil vivanda
...altra vivanda vada“⁴⁷

(„Но господь не попустит, чтобы я вкусила что-либо еще после той благородной пищи...“) (IV, 9).

Или услышать гармоничную симфонию беспредельного страдания и бессмертной любви Гисмонды, оркестрованную Боккаччо так, что ведущими оказываются самые высокие и скорбные мелодии, выдержанные в непрерывном ритме. Они завершаются последней картиной, мрачной и величественной, когда Гисмонда, эта новоявленная Дидона, умирает, окруженная тихо плачущими служанками, обращаясь к ним с прощальными словами:

«...al suo fine esser venuta sentendosi,
strignendosi al petto il morto cuore...
„Rimanete con Dio, ché io mi parto“»

(„... почувствовав, что конец ее близок, еще крепче прижала к груди безжизненное сердце. „Да хранит вас господь, а я умираю“, — вымолвила она“) (IV, 1).

Здесь, как и во всех речах и описаниях действий Гисмонды, лирический строй прозы отражает сильное душевное напряжение героини. Свойственная ей твердость духа придает гармоничность движениям и сдержанность поведению, управляет ее речами, определяя их тон. Смерть любимого вызывает необыкновенный взлет духовности в речи Гисмонды: она говорит так, словно она уже вне времени, от ее стонаний и вздохов, которые звучат удивительно ритмично и все усиливаются, как будто веет вечностью:

„Ahi dolcissimo albergo
di tutti i miei piaceri...
venuto sè 'alla fine
alla quale ciascun corre,
lasciate hai le miserie
del mondo e le fatiche...
Io son certa che ella [*l'anima di Tancredi*]
è ancora quinciento
e riguarda i luoghi de' suoi diletti...
O molto amato cuore, ogni mio ufficio
verso di te è fornito, nè più altro
mi resta a fare, se non di venire
con la mia anima a fare alla tua
compagnia...
E quanto più onestamente seppe
compose il corpo suo sopra quello“

(„О сладчайшее святилище утех моих!.. Ты достигнуло меты, к коей стремится всякий, ты покинуло сию плачевную юдоль с ее скорбями... Я уверена, что она [душа Гвискардо] еще здесь, что она созерцает место своего и моего блаженства... Обожаемое сердце! Свой долг по отношению к тебе я исполнила — теперь мне остается лишь соединить мою душу с твоею... возлегла на свое ложе...“) (IV, 1).

В этой ритмизованной прозе ощущение вечности души и религиозная вера возникают, по словам Момильяно, самопроизвольно, почти как излучение беспредельной любви; страсть, прежде всего физическая, освящается, и трагедия, разыгравшаяся в боккаччьевской новелле, граничит с чисто духовными трагедиями любви и смерти. Так, в лирической атмосфере сдержанных, глубоких чувств проза Боккаччо непосредственней, чем в других местах, приобретает хоральность и слагается в возвышенные стихи. В самом их ритме сохраняется отголосок героической душевной силы, кото-

рая превращает эту часть новеллы в один из самых поэтических образцов высокой трагической страсти.

Это заметил уже Бембо*. Восхваляя в трактате „Рассуждение в прозе о народном языке“ данный отрывок как образец совершенной прозы, он отмечал, что своим фразам Боккаччо „хотел... придать сладкозвучность... и выбирал... слова, которые в большинстве своем ударение имели на предпоследнем слоге, и располагал он их таким образом, что добивался того эффекта, который был ему желателен“⁴⁶. Но от Бембо, подвергнувшего прозу „Декамерона“ стилистическому анализу, очень тонкому и пристальному, ускользнула ее скрытая ритмическая структура, на которую мы лишь в общих чертах указали, останавливаясь на отдельных страницах „Декамерона“. Причина этого, очевидно, в том, что Бембо, как и всех последующих историков литературы, пленяли латинские произведения „золотого века“, они поглощали их внимание, и потому эти историки повсюду искали цicerоновскую риторику. А если и замечали какой-нибудь стих на поверхности гармонической прозы „Декамерона“, то это (приведем в качестве примера работу Сальвиати*)⁴⁷ вызывало иронию, а не стремление проникнуть в тайну прозы-поэзии. Ученые эпохи Возрождения и последующих веков пренебрежительно отбросили драгоценный ключ к тайнам сокровищ Средневековья, заклеяв его вплоть до своего названия как темное, варварское время между яркими, лучезарными периодами Античности и ее Возрождения. Даже изумительная форма „Декамерона“, строго обдуманная стилистическая ткань боккаччиевской прозы, вызывала у ученых-гуманистов восхищение лишь поверхностное; для них идеалом было подражание античной литературе, и интересовала их главным образом лингвистическая, а точнее, грамматическая структура прозы. Они стремились подогнать к своим представлениям об идеальной форме шедевр осенней поры нашего Средневековья, „человеческую комедию“ героического периода нашей истории, точно так же, как они подходили к „Божественной комедии“ того же блестящего века.

Но спустя три столетия наш великий поэт, оказавшийся одновременно в русле и классицизма и предромантизма, читая „Декамерон“, заметил на полях книги: „Кажется, Боккаччо местами версифицировал свое повествование... никто, насколько я знаю, не заметил, что Боккаччо, желая использовать для своей прозы просодию латинских поэтов, переводил много стихов; их гармония звучала в его ушах, и он

вставлял их в свою книгу"⁵⁰. Это замечание, никем не обнаруженное и не получившее отклика до сего дня, свидетельствует, как и многие другие, о блестящей интуиции нашего первого истинного читателя „Декамерона“ и исследователя поэзии, каким был Уго Фосколо.

¹ Я имею в виду реконструкцию текста „Декамерона“ в издании, которое я редактировал, а также статей «Per il testo del „Decameron“», „Un autografo del Decameron“, где приводятся результаты моего исследования.

² См.: F. Maggini „I primi volgarizzamenti dai classici latini“, Firenze, 1952. A. Schiaffini „Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale“, Roma, 1943, p. 151 ss. G. Billanovich „Il Boccaccio il Petrarca e le più antiche traduzioni in italiano delle Decadi di Tito Livio“ in „Giornale Storico Letteratura italiana“, CXXX, 1953. „Volgarizzamenti del Due e Trecento“ a cura di C. Segre, Torino, 1954.

³ См.: E. Faral „La littérature latine du Moyen Age“, Paris, 1925. E. R. Curtius „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“, Berna, 1954. E. G. Parodi „Poesia e storia della lingua italiana“, Roma, 1952. M. B. Ogle „Some aspects of Medieval Latin Style“ in „Speculum“ I, 1926. F. di Сарра „Il ritmo prosaico dal IV al XIV secolo“, Roma, 1937—1946, vol. III. C. Segre „La sintassi del periodo nei primi prosatori“ in „Memorie Accademia Lincei“. Scienze morali. S. VIII, IV, 1953.

⁴ См.: E. Faral „L'orientation“, op. cit., p. 31; cfr. E. Faral „Les arts poétiques du XII et XIII siècle“. Paris, 1923; E. R. Curtius, op. cit., p. 71 ss. K. Vossler „Aus der romanischen Welt“, Leipzig, 1942, p. 5 ss. L. Arbusow „Colores rhetorici“, Göttingen, 1948; R. Mckoon „Rhetoric in the Middle Age“, „Speculum“, XVII, 1942; E. Faral „Sidoiné Appollinaire et la technique littéraire du Moyen Age“ in „Miscellanea Mercati“, Città del Vaticano, 1946; G. Paré, A. Brunet, P. Themblay „La Renaissance du XII^e siècle: les écoles et l'enseignement“, Ottawa, 1933, p. 109 ss.

⁵ См.: главы VII и IX. A. Hortis „Studi sulle opere latine del Boccaccio“. Trieste, 1879, p. 473 ss. F. Torraca „Giovanni Boccaccio a Napoli“ in „Archivio storico per le Province Napoletane“ XXXIX, 1915; A. Schiaffini „Tradizione e poesia“, op. cit., p. 169 ss.; G. Billanovich „Restauri Boccacceschi“, op. cit. Подробнее о Паоло да Перуджа и о Диониджи да Сан Сеполькро см.: F. Ghisalberti „Paolo da Perugia“ in „Rendiconti dell'Istituto Lombardo“, s. II, LXII, 1919. A. Della Torre „La giovinezza di Giovanni Boccaccio“, Città di Castello, 1902, p. 37 ss, 145 ss, 262 ss, 318 ss. R. Sabbadini „Le scoperte dei codici latini e greci“, Firenze 1905—1914, II, p. 35 ss; U. Mariani „Petrarca e gli Agostiniani“, Roma,

1946, p. 31 ss. R. Weiss „Notes on Dionigi da Borgo S. Sepolcro“ in „Italian Studies“. X. 1955.

⁶ См. главу VII.

⁷ См.: E. G. Parodi „Poeti antichi e moderni“, op. cit., p. 166 ss. A. Schiaffini „Tradizione e poesia“, op. cit., p. 169 ss.

⁸ См.: A. Schiaffini, op. cit., p. 177 ss.; „Autobiografia poetica e stile del Boccaccio dal „Filocolo“ alla „Fiammetta“, in „Elegia di Madonna Fiammetta“. A cura di A. Schiaffini e F. Agno, Paris, 1954.

⁹ В первых произведениях Боккаччо, написанных в стихотворной форме, ощутимо влияние риторики. См. статью Бранки „Il primo carne del Boccaccio“ in „Convivium“, N.S. I, 1954.

¹⁰ См.: Cassiodori Senatoris „Variae. Recensuit Th. Mommsen“, Berlin, 1894, p. 3 (praefatio, 3).

¹¹ См.: 4 „Rhetorica novissima“. Ed. A. Gaudenzi in: „Scripta Anecdota Antiquissorum Glossorum“, Bologna, 1892, II, p. 257. Указания Альберико да Монтекассино см. в: „Flores Rhetorici“ (p. es: II, VII, VIII; ed. Inguanez-Villard, Montecassino, 1938). „Breviarium de dectamine“ (VIII; ed. Rockinger. In: „Briefsteller und Formelbücher“, Monaco, 1863). О Бонкомпаньо да Синья см.: F. Di Carua „Per la storia del latino letterario medievale“ in „Giornale italiano di Filologia“, V—VI, 1953—1954.

¹² Кассиодор — один из авторов, чьи произведения, в том числе не самые известные, хранились в библиотеке Боккаччо, см. главу IX и указ. соч. Саббадини и Геккера. Бонкомпаньо да Синья принадлежит к авторам трактатов по риторике, наиболее повлиявшим на Боккаччо, особенно на его ранние произведения.

¹³ См. главу I. Ср., напр.: Матье де Вандом рекомендует начинать произведения пословицей или сентенцией. (Fara! „Arts poétiques“, p. 113.)

¹⁴ Курсус, как указывал еще Пароди, используется в прозе на народном языке, и, в частности, „Декамероне“, очень свободно. Происходит естественное, если не сказать необходимое, приспособление к этой прозе: он в ней не столько подчиняется строгим законам, сколько своей выразительной функции.

¹⁵ См. начало 9 н. I д., 2 н. V д., 2 н. VI д., 2 н. VIII д., 1 н. IX д., 9. н. X д.

¹⁶ Эти приемы рекомендуют наиболее авторитетные средневековые риторы: Жоффруа де Венсов („Poetria nova“, p. 757 s; in: E. Fara! „Arts poétiques“, op. cit.) („Flores“, VII), Альберико да Монтекассино. Но, возможно, более всего повлияли на Боккаччо некоторые замечания Данте, высказанные в трактате „О народном красноречии“ (II, VI).

¹⁷ Об этом стиле, его происхождении и его канонах см.: E. Norden

„Die Antike k unstprosa, Leipzig, 1909, p. 760 ss. F. di Capua „Lo stile isidoriano nella retorica medievale e in Dante“ in „Studi in onore di F. Torraca“, Napoli, 1922; K. Polheim „Die lateinische Reimprosa“, Berlin, 1925, p. 296 ss. e 432 ss; C. Manitius „Geschichte der Lateinischen Literatur des Mittelalters“, München, 1911.

¹⁸ См.: „Soliloquia o Synonyma de lamentatione animae peccatricis“ in „Patrologia latina del Migne, vol. 83, 926 ss. Кроме указанных в примечании 17 сочинений, см.: E. Faral „Les arts poétiques“, op. cit. Y. De Ghellinck „Littérature latine au Moyen Age“, Paris, 1939, I, p. 23 ss.; „Id. L'Essor de la littérature latine au XII siècle“, Bruxelles, 1946, II, p. 54 ss. О происхождении этого стиля от августинианского, кроме указ. соч., см. также: С. J. Baltus „Étude sur le style de Saint Augustin“, Paris, 1930; F. Di Сарта „Il ritmo prosaico di Sant'Agostino“ in „Miscelanea agostiniana“, II, 1931; С. Mohrmann „Die altchristliche Sondersprache in den Sermones des heiligen Augustin“, Nîmega, 1939, pp. 321, ss. U. Sesini „Poesia e musica“, Torino, 1949.

¹⁹ О риторической традиции, восходящей к Апулею и к североафриканской школе раторов см.: Norden op. cit., p. 586 ss. Bernhard „Der still des Apuleius“, Stuttgart, 1929; P. Junghanns „Die Erzählungstechnik von Apuleius Metamorphosen“ Leipzig, 1932.

²⁰ О происхождении и развитии традиции персифицированной и ритмизованной прозы, кроме указ. соч. Манинуса, Нордена (passim, и особенно с. 757 и сл.), Польгейма (особенно с. 382 и след.) см.: K. Burdach (and G. Bebermeyer) „Schlesisch — Böhmnische Briefmaster aus der Wende ecc“, Berlin, 1926. („Vom Mittelalter zur Reformation“, V); J. Marouzeau „Traité de stylistique appliquée au latin“, Paris, 1945; J. Schrijnen „Charakteristik der Altchristlichen Latein“, op. cit. J. Leclercq in „Revue du Moyen Age Latin“, I, 1945; E. R. Curtius, op. cit.

²¹ См.: „Poetria magistri Joannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica“. Ed. G. Mari in „Romanische Forschungen“, XIII, 1902, p. 929. О влиянии Джона из Гарленда на развитие риторики см. также: G. Mari „I trattati medievali di ritmica latina“ in „Memorie dell'Istituto Lombardo“, XX, 1899, p. 373, ss.; C.S. Baldwin „Medieval rhetoric and poetic“, New York, 1928, p. 191 ss.

²² См.: Cfr. p. es. Onorio di Autun in „Speculum Ecclesiae“ in „Patrologia latina“, vol. 172, colonne 829—830.

²³ Кроме указ. соч., см.: P. Perdrizet. Étude sur le „Speculum humanae salvationis“, Paris, 1908, p. 9, ss. Th. M. Charland „Artes praedicandi ecc“, Paris, 1936. F. di Capua „Sentenze e proverbi nella tecnica oratoria ecc“, Napoli, 1947.

²⁴ См.: P. Perdrizet, De Ghellinck, op. cit.; о переводах Голенга см.: A. Thomas in „Mélanges... de l'École de Rome“, 1881, p. 267.

²⁵ О Гвйтоне д'Арешо см.: A. Schiaffini, *op. cit.*, p. 37 ss.; F. Merriano „Introduzione alle Lettere di Fra Guittone“, Bologna, 1923. О Франческо да Барберинно см.: Antognoni in „Giornale di Filologia Romanza“, IV, 1894, p. 78; F. Egidi „Per una nuova edizione del „Reggimento e costumi di donna“ in „Studi Romanzi“, XXVII, 1937; G. E. Sansone „Per il testo del „Reggimento“ in „Giornale Stor. Lett., It.“, CXXVII, 1950. О францисканских писателях и „Кантинке брата Солнца“ см.: V. Branca „Il cantico di Frate Sole“, Firenze, 1950, p. 58 ss.

²⁶ *Breviarium de dictamine* — тщательный и подробный анализ этого трактата см.: Rockinger, *op. cit.*, p. I ss; также Manitius, *op. cit.* III, p. 301 ss.; De Ghellinck „Littérature“, *op. cit.*, p. 165 ss; „L'Essor“, *op. cit.*, II, p. 57.

²⁷ См.: Cfr. p. es. Torraca „Giovanni Boccaccio a Napoli“, *op. cit.*; P. de Nolhas „Boccaccio et Tacite“ in „Mélanges... de l'Ecole de Rome“, XII, 1892; V. Branca ed. „Amorosa Visione“, *op. cit.* p. CIII ss. e 427; G. Billanovich „Petrarca e Cicerone“ in „Miscellanea G. Mercati“, Città del Vaticano, 1946 (p. 17 dell'estratto). О традиции, восходящей к Альберико да Монтекассино и сохранившейся в Монтекассино в XIII и XIV вв., см.: De Ghellinck „L'Essor“, *op. cit.*, II, p. 60 ss.

²⁸ О подражании Павлу Днакону см. ниже: О „Legenda aurea e l'Alphabetum Narrationum“, мой комментарий к „Декамерону“, указ. соч.

²⁹ См.: G. Lisio „L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante“, Bologna, 1902. E. G. Parodi, recensioni in „Bullettino della Società Dantesca“, N.S.X., 1903, p. 73, ss. e XXVI, 1919, p. 16 ss. Петрарка тоже не чуждается курса и ритмической прозы, см.: G. Martellotti „Clausole e ritmi nella prosa narrativa del Petrarca“ in „Studi petrarcheschi“, IV, 1951.

³⁰ Можно привести ряд аналогичных примеров: д. I, н. 4; д. II, н. 9; д. II, закл. I; д. III, н. 4; д. III, н. 7; д. III, н. 9; д. IV, н. 5; д. IV, н. 7; д. VII, н. 2; д. VII, н. 4; д. VII, н. 7; д. IX, н. 5 и т. д. При рассмотрении всех этих примеров следует учитывать, что Боккаччо очень свободно пользовался техникой стихосложения. В свою прозу он смело допускает киазмы, распадение на слоги, синалефы, синерезы (слияние двух слогов в один), необычные ударения. Эти особенности, свойственные его версификации, обнаружены в „Тезейде“ и в „Любовном видении“ и исследованы (см. критические издания). Следует также указать, что в прозе естественные элизы возникают между членами предложения, которые мы только для наглядности располагаем как стихи, и что необходимые усечения могли быть отмечены точкой. И наконец, необходимо сделать оговорку, что наши обозначения — одиннадцатисложники или септенарии — неточные. Только стремление к гармонии и к

музыкальной прозе подсказало Боккаччо мысль использовать ритмы и размеры, наиболее близкие к стихотворным. Примеры, приведенные в этой книге,—выборочные, более систематизированные указания даются в моих примечаниях в критическом издании „Декамерона“.

³¹ О влиянии народных поэм на ранние произведения Боккаччо, особенно на „Филострато“ и „Тесеиду“, см.: V. Branca „Il cantare trecentesco e il Boccaccio“, *op. cit.*; Ezio Levi „I cantari leggendari del popolo italiano“, *Suppl. 16 al „Giornale Stor. Lett. It.“*, Torino, 1914.

³² Концовки, выдержанные в ритме стиха, заметны и в других новеллах, см., напр., д. V, н. 4; д. V, н. 10; д. VI, н. 7; д. X., н. 8; д. X, н. 9.

³³ См. аналогичные примеры: д. I, н. 7; д. II, н. 1; д. II, н. 8; д. III, н. 7; д. III, н. 8; д. V, н. 3; д. V, н. 4; д. V, н. 5; д. V, н. 6; д. VI, н. 2; д. V, н. 4; д. VI, н. 8; д. VIII, н. 1; д. VIII, н. 7; д. X, н. 8; д. X, н. 9.

³⁴ Об этой традиции см. сочинения, указанные в примечаниях 20 и 21 и особенно в сочинении Пердриве. См. также: A. Wilmart „Auteurs spirituels“, Paris, 1932; G. De Luca „Un formulario di cancelleria“ in „Archivio di storia della pietà“, I, 1951.

³⁵ Ср. др. примеры: д. II, н. 9; д. VI, н. 4; д. VI, Закл. 15; д. VII, н. 1; д. IX, н. 10.

³⁶ См.: G. Boccaccio „Amorosa visione“, ed. critica per cura di V. Branca (р. CXLVII ss. в Комментарий); V. Branca „L'Amorosa Visione: tradizione, significati, fortuna“ in „Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa“, N. 5, XI, 1942. О „Дианной охоте“ см.: V. Branca „Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio“, p. 133 ss.

³⁷ V. Branca „Il cantare trecentesco“, *op. cit.*; G. Boccaccio, Teseida. Ed. critica per cura di S. Battaglia, Firenze, 1937, p. CXLIX ss.

³⁸ См., напр.: сонет LVI „Se quel serpente che guarda il tesoro“ („Если змея, что охраняет клад...“), где автор обрушивается на мужа, непременно надзирающего за женой.

³⁹ См., напр.: Faral. „Les arts poétiques“, p. 126, 131, 210, 285, описания женщины у Матье де Вандом и у Жофруа де Венсов.

⁴⁰ В. Croce „Poesia popolare e poesia d'arte“, Bari, 1946, p. 81 ss.

⁴¹ Аналогичные примеры: д. III, н. 1; д. V, н. 6; д. VII, н. 5; д. VIII, н. 1; д. VIII, н. 2; д. VIII, н. 3; д. VIII, н. 5; д. VIII, н. 9 и т. д.

⁴² См. другие примеры версификации в обрамлении: д. III, вступл. 6; д. V, вступл. 1; д. VI, закл. 15 и т. д.

⁴³ На эту функцию ритмизованной прозы указывали наиболее авторитетные авторы средневековых риторик, начиная от Альберикадо Монтекассино („Flores“, VII *op. cit.*—„Breviarium de declinatione“ VIII—XII) до Джона из Гарседа,

⁴⁴ О языке народной поэзии см.: V. Branca „Il cantare trecentesco“, *op. cit.*, p. 36 ss.

⁴⁵ Отголоски стилизовистойской поэзии, особенно лирика Чино да Пистоля, часто слышатся в любовных стихах Боккаччо. G. Boccaccio „Rime“ *ecc.*, a cura di V. Branca, *ed. cit. infr. e note passim.* „Amorosa visione“, *Ed. Critica, cit. all'indice (Stil novo): „Filostrato“*, V, 62—63; G. R. Silber „The influence of Dante and Petrarch on certain of Boccaccio's lyrics. *Mehasha Wis.*, 1940.

⁴⁶ См. аналогичные примеры: д. II, н. 6; д. II, н. 7; д. III, н. 2; д. III, н. 9; д. VII, н. 5; д. IX, н. 5; д. X, н. 7 и т. д.

⁴⁷ См. др. примеры: д. II, н. 7; д. IV, н. 2; д. V, н. 6; д. VII, н. 5; д. VIII, н. 9; д. X, н. 4 и т. д.

⁴⁸ P. Bembo „Prose della volgar lingua“. A cura di G. Dionisotti, Torino, 1926.

⁴⁹ L. Salviati „Degli avvertimenti sopra il Decameron“, Napoli, 1712, p. 111.

⁵⁰ U. Foscolo «Discorso storico sul testo del „Decameron“» in „Saggio Discorsi critici“ a cura di C. Foligno, Firenze, 1953 (vol. X, dell' „Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo“), p. 347.

Текстуальные подтверждения и уточнения основных положений, о которых шла речь в этой главе, можно найти в следующих исследованиях: Ch. Mohrmann „Études sur le latin des chrétiens“, Roma, 1958—1961; F. Quadlbauer „Die antike Theorie der „Genera dicendi“, Vienna, 1962. C. Segre „Lingua, stile e società“, Milano, 1963; G. L. Beccaria „Ritmo e melodia nella prosa italiana“, Firenze, 1964; F. Brambilla Ageno „Il verbo nell'italiano antico“, Milano, 1964; V. Branca „Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella „Vita nuova“ in „Studi in onore di Italo Siciliano“, Firenze, 1966. C. Margueron „Recherches sur Guittone d'Arezzo“, Parigi, 1966. V. Branca „Il primo carme del Boccaccio“ в переработанном виде в: „Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio“, *op. cit.*

IV. СТРУКТУРА И СТИЛЬ

Риторические трактаты, написанные в предшествующие века, подсказали Боккаччо основные приемы построения и ритмического оформления прозы, тогда как современные ему трактаты и поэтики оказали решающее влияние на формирование его взглядов, языка и стиля.

Излишне напоминать, что самые авторитетные трактаты — начиная с эпохи классической латыни и кончая латинской литературой Средневековья — делили всю литературу на „жанры“ и скрупулезно определяли для каждого из них перечень обязательных признаков, то есть форму, предмет изображения и персонажей в их неукоснительном единстве¹. Это деление Данте торжественно переносит на новую литературу, остается ему верен и Боккаччо, который воспроизводит его в своем последнем сочинении, где изложение поэтики носит более системный характер, — в „Генеалогии языческих богов“. Изображению событий и лиц, одинаковых или сходных, разработке одной и той же тематики, но уже в разных плоскостях и контекстах, должны были соответствовать разные языковые и стилистические средства. Это был один из основных принципов, излагавшихся в наиболее авторитетных риторических трактатах и *Artes dictandi* зрелого Средневековья, которым следовали на практике литераторы, писавшие и на народных языках. Об этом слишком часто забывали, хотя ярким примером служило творчество наших первых стихотворцев: сицилийских поэтов, Гвиттоне д'Ареццо, стильновистов, авторов „шуточной“ поэзии — и, безусловно, лирика Данте, а более всего его „Божественная комедия“², где, по существу, поэт претворяет на практике принципы, которые им изложены в трактате „О народном красноречии“. Этот трактат оказал существенное влияние на формирование взглядов Боккаччо, начиная со времени создания „Филоколо“, „Тезейды“ вплоть до момента, когда он принимается за

„Декамерона“. Ведь только благодаря приверженности традиционным литературным канонам, благодаря уже приобретенному опыту художественного творчества, который помог ему осознать, что „ремесло соседствует с гениальностью“, в самый ответственный период подготовки к созданию главного произведения Боккаччо создает три чудесных образца различных стилей, которые лишь частично встречались до него в литературе на народном языке. Так, например, впервые в итальянской литературе эпический стиль появляется в поэме Боккаччо „Тезеида“ („Впервые ты восславишь Марсов меч / на итальянском языке народном / сиюешь о ратном деле благородном“; ср.: „Но браней, по моему, не воспевал досель ни один италиец“.—Данте, „О народном красноречии“); комический стиль разрабатывается в „Комедии флорентийских нимф“, как о том говорит само название произведения; в „Элегии мадонны Фьямметты“ Боккаччо возрождает элегический стиль, о чем свидетельствует не только название произведения, но и слова пролога, в которых можно скорее уловить влияние Данте, чем Арриго из Сеттимелло („Доведу свое слезное повествование, как могу, до дней несчастных, от которых справедливо плачу“; ср.: „...а при слоге элегическом нам следует применять только низкую народную речь“.—Данте, „О народном красноречии“ II, IV, 6).

На тех страницах „Декамерона“, где наиболее отчетливо сформулирована его поэтика, выражена та же мысль: каждому стилистическому плану подобают только ему присущие средства выражения. Книга Боккаччо соответствует жанру комедии и потому со скромностью, которая была характерным „общим местом“ в обращениях к читателю, он заявляет, что новеллы „Декамерона“ написаны „не только народным флорентийским языком, в прозе... но и, насколько возможно, скромным и простым стилем“ (IV, Вступление). Это тот „скромный и простой стиль“, который, как считал Данте³, свойствен повествовательным произведениям, где разрешалось использовать также местное наречие: это тот „комический стиль... сдержанный и низкий, который приличествует изображаемому“ и о котором сам Боккаччо поведет речь в последнем произведении („Чтения“, I).

Именно этот языковой стиль автор „Декамерона“ соотносит по контрасту с теми стилистическими и языковыми средствами, которые надлежит использовать для другой тематики, для описания другой среды, для изображения тех же са-

мых предметов, но под другим углом зрения — словом, для другого контекста:

... если в какой-либо повести и есть нечто непозволительное, значит, этого требовали ее особенности: ведь если посмотреть на такие повести трезвым взглядом человека понимающего, то нельзя не прийти к заключению, что только так их и можно рассказывать, а иначе они утратят свою форму. ... Да и рассказывалось все это ведь не в церкви, о делах которой должно говорить с чистою душою, выбирая выражения наиболее пристойнейшие... и не в школе философии... и не в обществе духовных лиц и философов, а в садах, в местах, предназначенных для увеселений, в присутствии женщин хотя и молодых, но уже достаточно взрослых... и в такое время, когда даже самым почтенным людям простительно было надеть штаны на голову, если это им помогало рассеяться. Что бы ни говорить о моих повестях, они, как и все на свете, могут быть вредны и полезны... Да и потом, коль скоро мы все это рассказываем самым обыкновенным молодым женщинам (к которым обращена вся книга *Боккаччо*; см. Вступление и Вступление к I дню), таким, как большинство из вас, то глупо было бы подбирать для них что-нибудь особенно изысканное и утонченное и строго обдумывать каждое слово" (Послесловие автора).

Боккаччо стремится оградить себя от обвинений в безнравственности, но суть его позиции заключается в открытом утверждении своих воззрений в области риторики и поэтики. Более того, он затрагивает и по-новому ставит вопрос о необходимой зависимости между словом и реальностью, который поднимался авторами наиболее авторитетных литературных трактатов.

Но наряду с отчетливым пониманием, что форма литературного произведения должна строго соответствовать тематике и культурной среде, которая в нем изображена, автор „Декамерона“ ясно сознает, что и в одном и том же произведении содержание и сюжетные коллизии могут отличаться большим разнообразием; соответственно в нем могут быть различные стилистические планы и использоваться различные языковые средства. Авторитетная средневековая традиция, восходившая к эпохе античности, опиралась в основном на творчество Вергилия и схематически воплощалась в „*Rota Vergilii*“ („Вергилиевом колесе“)*; согласно этой традиции, каждое произведение должно быть выдержано в определенном стиле, за исключением, как это особо оговаривал

Гораций, комедии с ее этопеей (обрисовкой характеров)⁴. В период литературного „ученичества“, на пути от „Тезейды“ к „Фьямметте“, Боккаччо, как мы видели, соглашается с этими различиями и вытекающей из них стилистической одноплановостью; когда же его искусство достигает настоящей зрелости, Боккаччо сознательно и решительно — как до него сделал Данте — преодолевает и уничтожает стилистическое однообразие и смешивает воедино самые различные стили, стремясь представить многогранную „человеческую комедию“, тот необъятный и беспокойный „театр мира“, каким является „Декамерон“ (в связи с этим нелишне было бы вспомнить знаменитые страницы Иоанна Солсберийского⁵, одного из выдающихся деятелей культуры своего времени, у которого многому научился Боккаччо, посвященные комедии). Более того, чуть ли не с самого начала Боккаччо в главной своей книге как бы намеренно стремится подчеркнуть множественность „стилей“ и изобразительных планов. Как явствует из заявления автора, его книга состоит из побасенок, притч, историй (Вступление). Эти отчетливо различимые компоненты образуют многоликое повествовательное единство произведения: колкие, насмешливые рассказы типа фабля или басни (они самые многочисленные и поэтому называются в первую очередь); назидательные истории-притчи, нередко являющиеся прологом или эпилогом; рассказы, показывающие конкретно-историческую обстановку и лиц, „о ком живет молва“, написанные языком, за которым угадывается живая реальность (см. гл. VI)⁶. О различных регистрах, доминирующих в повествовательной полифонии „Декамерона“, Боккаччо объявляет еще во Вступлении; он искусно сочетает между собой отдельные голоса на протяжении всей книги и вновь возвращается к этой теме в Послесловии.

„Многообразие предметов предполагает разнообразие свойства в каждом предмете. Как бы тщательно ни было возделано поле, и на нем попеременно с полезными злаками растут крапива, волчцы и тернии... те, кому повести мои попадутся, вольны пропускать такие, которые оскорбляют их вкус, и читать только такие, которые им понравятся. ...Иные, пожалуй, скажут, что некоторые повести слишком растянуты. Этим я еще раз повторяю, что если они заняты другим делом, то им не след читать даже короткие повести... я все же отлично помню, что предназначал я свой труд для читателей досужих, а не занятых. Читающим же для

времяпровождения никакая повесть не покажется длинной... Короткие вещицы — это чтение для школяров, которым нужно не просто провести время, но провести его с толком, а не для вас, мои читательницы... Да и потом, ведь никто же из вас не учился ни в Афинах, ни в Болонье, ни в Париже, а потому вам нужно все объяснить подробнее, нежели тем, кто изощрил свое разумье наукой”.

В этом насмешливом заключении с его размеренным ритмом — самозащита; по своему стилю она весьма далека от азартного полемического вступления к новеллам IV дня и превращается в легкую словесную игру, где чувствуется и веселая шутливая галантность, с которой автор обращается к очаровательным „потребительницам“ своих новелл („нежным“ и „слабым“ женщинам), и усмешка в сторону тех, „кто изощрил свое разумье наукой“. В этой бойкой и изящной пикировке, где переплетаются и сталкиваются едва намеченные мотивы, Боккаччо, имея в виду различные категории читателей, проводит шутливое деление всех текстов по их стилистическим свойствам в соответствии с темой произведения, его структурой и формой. Это деление он затем изложит в виде теории в „Чтениях“ (I). Противопоставление новелл, которые „нравятся“, новеллам, которые навевают грусть или „претят“, заставляя страдать читателя, подразумевает существование двух стилей: комического и лирико-трагического — в соответствии с делением, предложенным в дантовском трактате „О народном красноречии“, столь почитаемом автором „Декамерона“; одновременно оно подтверждает, что традиционно при описании различных стилей за основу брался не „трагический“ стиль, а „комический“.

Основываясь на этих соображениях и учитывая общую тенденцию, свойственную риторическим трактатам XIII — XIV веков, можно констатировать, что классическое трехчленное деление всех стилей заменяется двухчленным, причем оба стиля могут в равной степени включать в себя и „слог элегический“, так как принадлежность элегии к тому или иному стилю определяется ее различной интонацией. Если принять во внимание характер культуры и указанные выше теоретические позиции, о которых мы можем судить по трактатам по риторике и поэтике той эпохи, станет ясно, что речь идет отнюдь не о противопоставлении различных тем или категорий читателей. Суть заключается в двух различных перспективах, двух настоящих „стилях“, отличающихся богатством и многообразием красок, которые неизбежно долж-

ны были сойтись в одной точке в той сложной панораме человеческой жизни, которую нам являет *свод* средневековой повествовательной прозы.

* * *

Мир „Декамерона“ — комический и трагический, народный и куртуазный, порочный и героический — с самого начала задан в своей двойственности, что не ускользнуло от наиболее внимательных исследователей — достаточно назвать Момильяно⁷ и Боско⁸ среди тех, кто в наши дни сумел глубоко его изучить, установив, насколько серьезно подошел Боккаччо как художник и человек к своему замыслу. Но гораздо важнее для творчества художника и писателя двойственность структуры и стиля — особенно если ее рассматривать с точки зрения поэтики того времени, носившей схоластический, готический характер и утверждавшей, что каждому плану и уровню выражения соответствуют определенные жанры и риторические приемы. Эти воззрения, как мы видели, господствовали в литературных взглядах Боккаччо, в его творчестве.

В тщательно обдуманном противопоставлении первого и последнего дней, первой и последней новелл, первого и последнего персонажей „Декамерона“ отражаются, как в кривом или, наоборот, облагораживающем зеркале, мотивы, ситуации, полностью аналогичные или весьма близкие друг другу. Четыре господствующих в городском обществе социальных класса в новеллах I дня выведены с их пороками и злоключениями и описаны языком саркастическим, в отрицательном свете; в новеллах же X дня те же самые классы выведены с их добродетелями и героическими поступками, показаны только с положительной стороны, причем язык новелл — самый хвалебный. В книге изображены представители новых людей, чье господство основано на экономическом процветании и тяжелее всякого другого (Шапелето и Эрмино, которым противостоят Митридан и Торелло); затем следуют коронованные представители политической власти (королям Франции и Кипра, Саладину и Кан Гранде делла Скала противостоят подающие назидательные примеры короли Испании, Неаполя, Сицилии), носители духовной власти (высшему духовенству Римской курии и аббату из Луниджаны противостоят папа Бонифаций и аббат из Клонни) и, наконец, представители умственной и культурной элиты, с одной стороны, здесь — теолог-инквизитор и

магистр Альберто, с другой — Мико да Сиена, Тит и Гисипп. Основным порокам, о которых писал еще Данте (скупость и алчность — 1, 3, 6, 8; чувственность и сладострастие — 4, 5, 10; высокомерие и надменность — 5, 8, 9; в I новелле I дня представлены все пороки без исключения), противостоят не менее великие добродетели, которые, как считал Данте, даруют человеку блаженство (благородство и щедрость — X, 1, 2, 5; целомудрие, торжество над чувственностью — 4, 5, 6, 7; самоотречение и смирение — 3, 8, 9; и, наконец, все без исключения добродетели представлены в 10 новелле). В новеллах I дня господствует стиль „комический“ и обличительный, в общем — „низкий“, тогда как в новеллах X дня — „трагический“ и хвалебный, в общем — „высокий“².

Наиболее отчетливо эти два плана и эти два стиля представлены в начале „Декамерона“, в новелле о Шапелето, и в конце книги, в новелле о Гризельде.)

Шапелето воплощает три главных порока и те, которые они порождают. Его облик вырисовывается по контрасту с длинными благочестивыми и богословскими рассуждениями, предваряющими его появление и звучащими так торжественно и набожно, словно за ними непременно должно последовать жизнеописание какого-нибудь святого.

„Всякое дело, милейшие дамы, какое только ни замыслит человек, должно совершать во имя того, кто положил начало всему существу... Как известно, все временное преходяще и смертно; и оно само, и то, что его окружает, полно грусти, печали и тяготы и... подвергается опасностям... которых мы... не властны были бы предотвратить и избежать, когда бы господь по великой своей милости не посылал нам сил и не наделил нас прозорливостью... И тем явственнее обнаруживается его попечение о нас и милосердие... ведь от него ничто не скроется, и все же он, принимая в соображение... душевную его [молящегося] чистоту...“ (I, 1).

Сам портрет купца-злодея разом обретает свою зловещую наглядность и силу и привлекает к себе внимание благодаря тому, что Боккаччо наделяет Шапелето совершенно неожиданными чертами, которые в рамках синтаксической структуры полностью противоположны тем утверждениям, которые следовало бы ожидать: все черты персонажа словно высвечиваются презренным светом лицемерия, лежащего в основе характера героя и самого сюжетного развития новеллы. Отдельные предложения начинаются, как правило, с положительного утверждения и заканчиваются прямо

противоположным — или отрицательной характеристикой персонажа, или едким сарказмом, как это иногда встречается в описании Злых Щелей в дантовском „Аде“, где томятся обманщики и лицемеры.

...будучи нотариусом, он сгорал со стыда, если какой-либо из его актов... оказывался нефальшивым... Лжесвидетельствовал он с великим удовольствием как по требованию, так и без всякого требования... Сеять между друзьями, родственниками и вообще между людьми рознь, вражду, ссорить их — это было для него великим удовольствием, это была его страсть, и чем больше его стараниями случалось несчастий, тем ему было приятнее. Если его приглашали принять участие в убийстве или же в каком-либо другом преступлении, он никогда не отказывался, напротив — с удовольствием соглашался и охотно своими собственными руками наносил ранения и убивал. ...Женщин он любил как собаку — палку, зато противоположному пороку предавался с большим удовольствием, нежели иной развратник. Обокрасть и ограбить он мог с такой же спокойной совестью, с какою человек добродетельный подает милостыню. Он был страшнейший обжора и пьяница..." (I, 1).

Порицание, а точнее — отвращение резко бросается в этих предложениях в глаза потому, что Боккаччо наделяет словосочетания, выражающие положительные понятия и чувства („тем ему было милее“, „с охотой“, „находил удовольствие“, „благочестивый человек подал милостыню“), прямо противоположным смыслом и ставит их в конце предложения, где на эти слова приходится логическое ударение; в довершение описания, когда, казалось бы, уже больше нечего сказать, возникает неожиданно слово „великий“. Это необычное построение наряду с „перевернутой“ языковой семантикой (когда привычный смысл слов заменяется прямо противоположным) является совершенно уместным в изображении лицемера и предваряет приговор: чудовищные пороки Шапелето сближают его — это выражено в заключительной фразе: „Худшего человека, чем он, может быть, и не родилось“. (Пер. А. Веселовского (I, 1) — с человеком, чье имя стало нарицательным для обозначения самого страшного злодейства, лицемерия и предательства, — с Иудой, целованием своим предавшим Христа („Лучше бы тому человеку не родиться“, Марк. XIV, 21; см. также Матф. XXVI, 24: „Лучше бы этому человеку не родиться“).

Полную противоположность Шапелето являет образ Гри-

зельды, воплощающей в себе три основных добродетели и те, что из них вытекают. Стилистически он создается из простых элементов, соединенных при помощи сочинительной связи, как в литании, из аллотропов-синонимов, из тройных, частично рифмованных, частично ассонированных рядов прилагательных и существительных, словно перед нами религиозная легенда или проза „Новой жизни“, близкая к лауде* и проникнутая ощущением чуда.

„Гвальтьери уже давно пленился благонаравием одной бедной девушки из ближней деревни... она была красива и стройна, а теперь к ее красоте прибавились и другие качества: она стала до того обаятельна, очаровательна и учтивая, что, глядя на нее, можно было подумать, будто она никогда раньше не пасла овец и была дочерью не Джаннуколе, а какого-нибудь важного господина, чем приводила в изумление всех, кто знал Гризельду до замужества. Помимо всего прочего, она была до того послушна и до того предупредительна к мужу, что он был счастлив и доволен; с подданными же его она была так ласкова и милосердна, что все ее боготворили, служили ей не за страх, а за совесть, молились о ее счастье, благополучии и процветании... Словом сказать, не только в маркизате, но и всюду за его пределами все теперь восхищались ее достоинствами и ее поведением...“ (X, 10).

Заключительная фраза о том, как быстро всеми овладевают удивление и восхищение, непосредственно свидетельствует об ориентации на агиографическую литературу* и последовательно подводит нас к финальной сцене-апофеозу, где впервые женщина прославляется почти в тех же самых словах и выражениях, с помощью которых традиционно изображали Деву Марию, ту, что „смирней и возвышней всего“ (Данте. „Рай“, XXXIII, 2).

Образ Шапелето — Иуды дает как бы начало изображения чудовищных пороков, образ Гризельды — Девы Марии завершает изображение поучительных примеров высочайших добродетелей. В начале „человеческой комедии“ — мрачный образ законченного злодея, единственного человека, которому, вне всякого сомнения, как считали по традиции, уготовано место в аду „в когтях дьявола“ (как сказано о Шапелето в самой новелле — I, 1); завершается же книга светлым ликом единственного существа — „небесного создания“, спустившегося с неба (как сказано о Гризельде — X, 10), безгрешного и еще при жизни как бы вознесенного на небеса. Первому персонажу „Декамерона“ полностью подходит „ко-

мический" стиль, свойственный жанру *понощения*, мрачный и саркастический, то есть тот самый стиль, в котором евангелия, апокрифы, сказания и священные писания изображали Иуду. Для изображения же Гризельды, последнего персонажа „Декамерона“, используется „трагический“ стиль с его героико-возвышенным характером, стиль религиозной легенды, лауды, благочестивой литературы, посвященной Деве Марии.

„Перевернутый“ язык первой новеллы, в котором слова как бы поменялись значением, достигает художественной выразительности и в ином плане¹⁴, так как характеристика героя, его безбожный поступок вполне соответствуют миру, в котором нравственные и гуманные ценности вывернуты наизнанку. Так, нотариус, который должен гарантировать истину, разрешать споры и примирять противные стороны, сеет ложь и кровную вражду; купец, который должен быть честным и солидарным со своими коллегами, лжесвидетельствует и, предавая своих товарищей, не останавливается перед подделкой денег; внешне целомудренный герой новеллы оказывается педерастом; банкир, который традиционно должен быть щедрым, оказывается жадным и нечестным на руку и т. д. Даже в последний, торжественный момент кончины, когда всякий человек погружается в благочестивые размышления, разыгрывается шутовская проделка, циничная в своем безбожии, чуть ли не дьявольская пародия на добродетельную кончину одного знаменитого купца. „Перевернутость“ ощущается, однако, не только в образе самого Шапелето, но и в неминуемом конце, который его ожидает. Этот лицемер и обманщик не останавливается решительно ни перед чем (даже когда наступает его смертный час), но его поступки в конце концов оборачиваются против него самого, ибо кончина Шапелето, в „когтях дьявола, на вечную муку осужденного“, представляет собой его полное поражение. Нечестивец и безбожник, он даже на пороге смерти богохульствует, обводит вокруг пальца простодушного и „святого“ служителя божия, бросая тем самым вызов самому богу. Но его поступок, наоборот, вызывает прилив религиозных чувств, который угоден богу и творит чудеса. Внешне кажется, что победил лицемер, а бог и верующие побеждены, но в конце концов именно они-то и одерживают победу. Впрочем, подобное решение конфликта полностью соответствует религиозным убеждениям Боккаччо, которые он сам изложил в начале новеллы, развивая одну из тем, что мы на-

ходим и у Данте: „Ибо надлежит помнить, что, согласно удивительному закону господнему, именно там, где злодей надеется избежать заслуженной кары, она обрушивается на него с большей силой и тот, кто сознательно противится воле божией, сам того не ведая, волей-неволей становится ее орудием“ (Данте. *Письмо VI*, 14).

Конечно, „перевернутая“ ситуация вызывает у Боккаччо не столько религиозный или нравственный интерес, сколько интерес художественный. И прежде всего здесь дает о себе знать влияние средневековой литературной традиции и культуры, пословиц и поговорок, то есть *топоса*, который красной нитью проходит через всю культуру того времени: „мир, вывернутый наизнанку“¹¹. „Перевернутая“ ситуация, описанная в новелле Боккаччо, превращает этот топос в парадокс, ибо вся история заканчивается тем, что самого отъявленного мошенника провозглашают святым и почитают за те чудеса, которые помимо его воли творит за него бог. И это воплощение *топоса* не только обретает свой собственный стиль и язык, но и занимает подобающее ему место в общем действии „человеческой комедии“, которое составляет сложное динамическое единство „Декамерона“. Злодейство потому — пусть даже временно и лишь на первый взгляд — одерживает *верх* над искренностью и честностью, что оно было самой низкой и подлой формой „искусства хорошо жить“, которое после бесчисленных трактатов нашло свое яркое, впечатляющее отражение в „Декамероне“ Боккаччо. Мошеничество Шapelсто, хотя и достигает эпической грандиозности, остается лишь на первой ступени „искусства хорошо жить“, ибо это „искусство“ довольствуется миром внешней видимости, когда герой не поднимается выше сознания: „Какой великий артист умирает!“ („Qualis artifex peregit!“)* — в тот момент, когда он теряет все окончательно, так как посягнул на мир; стоящий выше его *возможностей* и его *богочуждливой* затей¹².

На самом деле в „искусстве хорошо жить“ первое место отводилось способности по-человечески, по-христиански преодолевать любые трудности, превратности судьбы, препятствия со стороны людей и обстоятельств, выказывая при этом терпение и осторожность, добродетель, чуждую всякой показной видимости и нарочитости, соединяющую благородство, истинную любовь и „разум сердца“. Это как раз то „искусство“, которым обладает Гризельда; оно заключается не в хитрости, а в исполненной любви и героизма смирении; это

искусство, которое действительно одновременно для жизни земной и небесной („будут первые последними, и последние первыми“. — Матф. 19, 30). Такое искусство действительно побеждает и недоверие подданных, и „сумасбродство“ мужа, помогает Гризельде перенести неслыханные испытания, прослыть в глазах всех „умнее его (мужа)“ и „небесным созданием“.

От изображения того, сколь безжалостным и непрочным может быть в жизни господство „торгашеских законов“ (обратной стороны любой добродетельной жизни), которые доминируют в первой новелле и озаряют ее зловещим светом, мы, через многоликую вереницу ста рассказов, устремляемся к лучезарной чистоте „законов добродетели“, подлинному искусству добродетельной жизни, которое оживляет и освещает последнюю новеллу. От языка первой новеллы, в первую очередь ее двух основных частей: характеристики главного героя и сцены исповеди, где слова и выражения означают совсем не то, что есть на самом деле, языка плутовского и одновременно умильно-слащавого, содержащего обманчивые намеки и противоположный смысл, через множество языковых регистров происходит в „Декамероне“ переход к языку последней новеллы, торжественному и одновременно конкретному и ясному, свойственному лауде и агнографической литературе, однозначному и четкому, которому соответствуют стойкая добродетель и простой героизм Гризельды.

Общая линия развития от зла к добру проявляется в „Декамероне“ как раз в этом контрастном параллелизме, опирающемся на два далеко отстоящих друг от друга плана: на начальную и заключительную новеллы. Это — развитие от комического, низкого стиля к трагическому, возвышенному, от торжества порока к торжеству добродетели, от „вывернутого наизнанку мира“ к „искусству добродетельной жизни“, от Иуды к Деве Марии.

Двум различным направлениям творческой фантазии и изображения человека соответствуют два отличающихся друг от друга стиля: словно аркбутаны, охватывающие все здание готического собора и опирающиеся на контрфорсы, они образуют тот каркас, который во многом определяет сложную готическую архитектуру „Декамерона“, этой *комедии* человеческой жизни.

Изображению „мира, какой он есть“ и „мира наизнанку“ постоянно противопоставлены изображение „мира, каким он

должен быть“ и искусство истинно добродетельной жизни: Картины первого мира, рисующие глупость, жестокость, злодейство, пороки, животные страсти и т. д., самым различным образом, вплоть до бурлеска и фарса, постоянно перемежаются картинами второго мира, в которых представлены рыцарство и куртуазность, доблесть и ум, добродетель и героизм. В целом — хотя есть и исключения — темы и фон для новелл первого ряда подсказали Боккаччо традиции скромных анекдотов, бытовавших в городской среде, рассказы об извечных любовных треугольниках, *фаблио* и *шуточные истории* жонглеров, самые распространенные пословицы и поговорки, народные песни; они же обусловили и выбор „характерных актеров“, персонажей выдуманных или реальных горожан. Истории, рассказанные в новеллах второго ряда, нередко восходят к самой высокой средневековой литературе на латинском и народных языках и часто связаны с реальными местами и историческими событиями. Их герои — те, „о ком живет молва“, персонажи, изображение которых временами приобретает обобщающий характер символа. Миру экзистенциальному противопоставлен мир идеальный, но не в целях пазидания, а для того, чтобы дополнить первый, сделав изображенне человека более разнообразным и художественно более убедительным. Для изображения первого мира характерны картины самой будничной реальности, самых обыденных ситуаций из жизни человека, самых непритязательных смешных историй; идеологически значимые темы, назидательные картины, рыцарские или героические подвиги, наоборот, предполагают второй, идеальный мир (вспомним, что новеллы этого типа чаще всего встречаются во II, IV, VI, X днях „Декамерона“ и действительно являются самыми важными в графдиозной композиции этой „человеческой комедии“). Рассказы первого типа — преобладающие количественно, как и в реальной жизни, — это новеллы или побасенки, о которых упоминается во Вступлении; второй тип рассказов — притчи и истории, „*exemplares seu demonstrative... potius historiae quam fabulae*“ (назидательные или показательные... скорее истинные истории, чем вымысел) — упоминается не только в том же самом Вступлении к „Декамерону“, но и в трактате „О генеалогии языческих богов“ (XIV, 9).

Как неоднократно подчеркивает сам Боккаччо, эти миры постоянно сменяют друг друга. Читатель может легко в этом убедиться, и едва ли следует на этом останавливаться. Го-

раздо меньше смена двух регистров исследовалась в плане стилистическом, хотя этот план чрезвычайно важен для понимания особенностей повествовательной манеры Боккаччо, взглядов на человека и поэзию, которые лежат в основе его творчества. Речь идет о двух основных „стилях“, к которым, начиная от античных риторик и кончая трактатами XIV века, относили все литературные произведения; Боккаччо, как мы уже говорили, соединяет их вместе в своем „Декамероне“. Этот факт в нашем исследовании подтверждается двумя весьма показательными рассказами, которыми начинается и заканчивается „Декамерон“. Можно было бы назвать и другие новеллы, которые в известном смысле идеально противостоят друг другу (например, новелла о Мартеллино и новелла о графе Антверпенском; новелла о доне Джаини и новелла о донне Дианоре; новелла об Эрмино де Гримальди и новелла о Натане и Митридане; новелла о Кане делла Скала и новелла о Гино ди Такко; новелла о маркизе Монферратской и новелла о большой Лизе и т. д.).

Однако наиболее заметно выступает различие стилей, когда один и тот же повествовательный *топос*, или сходная история, или аналогичная ситуация приобретают разную структуру и окраску в зависимости от того, с каким из двух фонов, из двух планов человеческой жизни они соотносятся.

К одному из *топосов*, наиболее распространенных на Древнем Востоке и в Древней Греции (миф об Амфитрионе)*, а позднее в литературе римской, среднелатинской и литературе на различных народных языках, то есть и к самим „источкам“ различных повествовательных форм¹³, принадлежал „комбинаторный“ прием путаницы двойников со всеми вытекающими из этой ситуации недоразумениями между супругами и любовниками. Этот мотив можно было использовать в самых различных сюжетных комбинациях, и Боккаччо, естественно, отводит ему место в своем новеллистическом *своде*, где мотив путаницы двойников получает гениальное переосмысление в полном соответствии с новыми горизонтами в прозе, которые открывает для себя Боккаччо и которые он кладет в основу новой европейской литературы (см. гл. VI). Именно новый подход к литературе и позволяет Боккаччо использовать этот *топос* не только в смешных и забавных историях, но и — неслыханное новшество! — в назидательных и поучительных рассказах. Этому *топосу* писатель придает самые необычные оттенки — он встречается в комических, в приключенческих, в непристой-

ных и в назидательных историях, в рассказах, где повествуется о неожиданных превратностях судьбы, в рассказах о находчивости человеческого разума. Боккаччо неоднократно использует его в новеллах, которым свойственны неожиданные сюжетные коллизии, например в новеллах, где герои Алатиэль, Агилульф и Теуделинга, Джилетта, Лизетта, Арригуччо Берлингьери, настоятель собора во Фезоле, донна Франческа (II, 7; III, 2 и 9; IV, 2; VII, 8; VIII, 4; IX, 1). Этот *топос* лежит в основе двух рассказов с довольно сложной интригой. В первом рассказе, где повествуется о Ричардо и Кателле (III, 6), он творчески обновляется прежде всего благодаря реальной, типично неаполитанской обстановке, топографии и человеческой психологии, описанных ярко, со всеми их характерными чертами; в другом рассказе, где повествуется о Пинуччо и Никколозе (IX, 6) и где путаница персонажей происходит столько раз, что сюжет становится самым наглядным примером комбинаторного построения, эффект неожиданности возникает в результате геометрически точной ситуации и вызывает ощущение кошмарного сна. Но и в той и в другой новелле, даже там, где налицо главные, решающие открытия Боккаччо в повествовательном искусстве, писатель не выходит за пределы экзистенциального плана, за рамки изображения повседневности, в котором этот художественный прием создает развлекательную путаницу и непристойную двусмысленность.

И в новеллах X дня, где идеальный мир изображается таким, каким он „должен быть“, встречается тот же *топос*. Но воспроизводится он уже в совершенно ином ключе, как, например, в назидательной новелле о Тите и Гисиппе (X, 8). Центральный эпизод новеллы еще относится — как в наиболее традиционных образцах и в новелле о Ричардо и Кателле — к альковной интриге, героями которой являются женщина, отвергающая притязания влюбленного в нее юноши, отвергнутый ею обожатель, обманутый муж. Прямо на брачном ложе Софрония принимает влюбленного в нее Тита, пылкого юношу, уже было отчаявшегося в успехе. Она думает, что это ее муж Гисипп, который на самом деле не входит в супружескую комнату. „Путаница двойников“ — этот *топос* обнаруживает и здесь элементы, проникнутые веселым лукавством, которыми традиционно наделялись подобные ситуации. В новелле все осложняется тем обстоятельством, что „путаница двойников“ происходит как раз в первую брачную ночь. Но двусмысленная ситуация, стилистически

сложившаяся в своеобразную формулу, которая варьировалась в описании непристойных сцен, в грубоватых шутках, в новелле о Тите и Гисиппе смело переименована в добродетельном и героическом плане; она — в основе истории о том, сколь великим благородством и привязанностью может отличаться дружба двух людей, наделенных „блестящими способностями“, каждый из которых сумел взойти „на сияющую вершину философии... удастаясь великих похвал“¹⁴. Словно нарочно Боккаччо берет один из самых двусмысленных и непристойных *топосов* и превращает его в пример высочайшей добродетели, в иллюстрацию „искусства добродетельной жизни“. Благодаря контрасту, а точнее, „выворачиванию“ ситуации удастся косвенным образом придать поступку Гисиппа беспредельное благородство; придать героической дружбе этих двух возвышенных душ такой же парадоксальный характер, который отличал дружбу Ореста и Пилада, Дамона и Финтия*. Эту цель намеренно открыто провозглашает сам Боккаччо в весьма торжественных, исполненных достоинства словах:

Итак, дружба — чувство священнейшее, достойное не только особого благоговения, но и всечасных похвал в такой же точно мере, как благоразумная мать заслуживает уважения и почета, как сестра — благодарности и сердечного участия, как враг — ненависти и жестокосердия, ибо дружба, не дожидаясь просьб, всегда готова выказать по отношению к другим те доблестные чувства, какие она сама чаёт вызвать к себе у других. К стыду и по вине смертных с их гнусною алчностью благотворное действие дружбы ныне сказывается редко, ибо алчность, думающая только о своей выгоде, навеки изгнала ее с лица земли. По чьему еще внушению, как не по внушению дружбы, а вовсе не по внушению любви, корысти или же родственных чувств, страстный пыл Тита, слезы его и вздохи так больно отозвались в душе Гисиппа, что он отказался ради него от красивой, знатной, любимой невесты?“ (X, 8).

Благородство души, которое раньше было свойственно дружбе, противопоставляется в новелле „гнусной алчности“, что „ныне... навеки изгнала ее [дружбу] с лица земли“. В этом проявилась не только тоска по ушедшей в прошлое эпохе куртуазных нравов, но и противопоставление между двумя мирами, „таким, какой он есть“ и „таким, каким он должен быть“, сошлемся на те слова, где дружба открыто провозглашается „врагом“ всех изображенных в „Декамероне“

пороков и „матерью“ всех прославляемых в нем добродетелей.

Это радикальное переосмысление ситуации, ставшей на протяжении веков стилизованным каноном, это использование в совершенно противоположном смысле непристойного *топоса*, приводит к полному преобразению привычных структурных и стилистических планов. Более того, это переосмысление как раз и позволяет в значительной степени добиться нового назидательного звучания.

Описания путаницы и постельных недоразумений — чуть ли не с самого начала, когда автор только-только представляет своих героев, — облекаются в различных новеллах в языковую ткань, в которой очень сильно ощущаются чувственность и вожделение.

Особенно ярко подчеркивают силу полового инстинкта жизнерадостный тон и говорливость, язык, насыщенный двусмысленностями и гиперболами, например в новелле о „пустенькой и глупенькой“ Лизетте и Альберте, „грешнике и злодее“, таком же мошеннике, как и Шапелето:

„Брат Альберт был мужчина из себя видный, дюжий, крепкий и здоровяк, а потому, очутившись в одной постели с донной Лизеттой, свежей и сдобной, он принялся откалывать такие штуки — куда там ее муж! — и в течение ночи много раз летал без помощи крыльев, от чего она пришла в совершенный восторг...“ (IV, 2); или в сцене, где изображены самонадеянный настоятель из Фьезоле и уродливая служанка Зеленушка, персонаж, порожденный традицией „поношения“ женщин:

„Полагая, что с ним можно Пиккарда, отец настоятель заключил Зеленушку в объятия и молча стал целовать ее, а Зеленушка его. Словом, настоятель вступил во владение вожделенными благами и начал развлекаться... настоятель же успел отмахать более трех миль, ибо все это время он скакал во весь опор, а потому, притомившись, отдыхал, несмотря на жару держа Зеленушку в объятиях“ (VIII, 4).

И в двух других новеллах, которые целиком строятся на этом классическом примере обмана, язык такой же. И не имеет значения, происходит ли действие в окрестностях Флоренции, в гостинице, где персонажи новеллы Адриано и хозяйка гостиницы не произносят ни слова:

„...она, воображая, что ложится под бочок к мужу, легла на ту кровать... на которой лежал Адриано. Еще не успевший уснуть Адриано, едва ощутив присутствие хозяйки,

к великому ее удовольствию, дал полный вперед... а хозяйка, хорошо помнившая, как ее ласкал Адриано, уверила себя, что только она одна в ту ночь и бодрствовала" (IX, 6); или же в неаполитанской бане, где происходят свидания героев, принадлежащих к высшему свету города, где героиня Кателла, считающая, что ей удалось провести мужа, заменив собой его любовницу, обрушивается с колкостями и альковными упреками на хитрого возлюбленного, которого она отвергала, а теперь принимает за своего сунруга:

„Риччардо подвел даму к кровати, и на ней они... весьма долго пребывали, от какового пребывания одна сторона получила больше удовольствия и наслаждения, нежели другая. ... [Кателла] повела такую речь: „...Нынче ты был в ударе, шелудивый пес, нынче ты был молодцом, а дома ты немощный, истощенный и слабосильный. Но, слава богу, ты возделал свое поле, а не чужое, как это тебе представлялось. Теперь я понимаю, почему ты нынче ночью не тронул меня. Ты собирался освободиться в другом месте, тебе хотелось со свежими силами въехать верхом на поле битвы. Но, по милости божией и благодаря моей догадливости, вода пошла по надлежащему руслу“. ...Риччардо... молча обнимал ее, целовал и осыпал еще более бурными ласками... и они с обоюдного согласия долго еще здесь побыли, получая друг от дружки величайшее удовольствие. Как скоро она познала, насколько пошелуи любовника слаще поцелуев мужа... С того самого дня Кателла горячо его полюбила, и они... часто предавались любовным утехам“ (III, 6).

Там же, где Боккаччо назидательно изображает торжественную образцовую дружбу, по мере приближения к кульминационной сцене идет нарастание не чувственности героев, а угрызений совести, благородных побуждений, состязания в великодушии. Сцена, в которой герои меняются местами, и все то, что происходит на брачном ложе, описаны в выражениях самых целомудренных и сдержанных, что полностью гармонирует с возвышенной душой героев и с тем героическим планом, в котором написана вся новелла:

„Тит лег к девушке в постель, обнял ее и, как бы шутя, шепотом спросил, хочет ли она быть его женой. Девушка, уверенная, что это Гисипп, ответила, что хочет, тогда он надел ей на палец красивое, дорогое кольцо и сказал: „А я хочу быть твоим мужем“. Тут он скрепил брачный союз и потом долго еще пребывал с ней в сладостном упоении, и

никто так и не узнал, как не узнала сама Софрония, что то был не Гисипл" (X, 8).

Ни похотливого нюанса в интонации, ни языковой двусмысленности: короткий диалог, выдержанный в благородном куртуазном духе, описание царственного блеска кольца предваряют ту музыкальную пару одиннадцатисложников, с помощью которых Боккаччо обычно украшает и одновременно сглаживает упоминания о радостях плоти. Этому же служит и абстрактная брачная терминология („скрепил брачный союз“), и певучесть следующей фразы (где пятисложник сочетается с семисложником).

Естественно, что лишь тщательное прочтение и подробный анализ всех упоминавшихся новелл позволяют получить максимально полное представление о том, сколь различны „стили“, используемые для развития одного и того же *topos* в двух разных планах, тем более что этим различиям, как мы уже говорили, соответствуют в свою очередь различия в среде, в тщательно продуманной характеристике персонажей, в косвенных психологических указаниях, в концовках новелл — насмешливых или морализирующих. И если мы сопоставим колорит кульминационных сцен в разных новеллах, сцен наиболее показательных по своей компактности, то и этого окажется достаточно, чтобы понять, чем обусловлены эти два стиля, их логичность и смысл в изображении двух миров, противостоящих друг другу и одновременно друг друга дополняющих. Первый из стилей, „низкий“, „комический“, почти всегда относится к изображению настоящего, используется для описания событий, которые произошли в деревне или в городе: их герои — горожане и крестьяне. Этот стиль наиболее последовательно воспроизводит самые типичные элементы средневекового эротизма — от языковой двусмысленности до смакования картины голого тела и нижнего белья. Другой стиль, „вышешенный“, „степенный“, „трагический“, господствует в изображении картин прошлого, великих умов и правителей того времени, живших в дворцах, поместьях и садах; здесь и состязания в нравственном благородстве и красноречии, и героические поступки, и драматические события. И везде дух и идеалы торжествуют над плотью и половым инстинктом¹⁵.

* * *

Одни и те же *topos* могут, следовательно, по-разному использоваться в повествовании и обретать в нем различное

стилистическое звучание. Но не меньшее значение приобретает и сочетание двух различных зрительных планов и двух психологических регистров для изображения некоторых тем, доминирующих в повествовательной литературе вообще и, в частности, в „Декамероне“.

Естественно, что в пяти актах „человеческой комедии“ „Декамерона“ женщине часто отводится в изображаемых событиях центральное место: она предстает в разных обликах, в разном восприятии отдельных индивидуумов и общества в целом. И даже такой неизменный мотив, как восхваление вечной женственности, может в двух расходящихся планах, нравственном и стилистическом, по-разному освещаться и принимать разную окраску.

К какому бы общественному слою ни принадлежали мужчины, действующие в „реальном мире“ „Декамерона“ — Боккаччо здесь нарушает жесткие каноны средневекового классицизма¹⁴, установленные трактатами предшествующих веков по риторике, — все они воспринимают женщину и восхваляют ее как объект чувственности, как статую из живой плоти, как сочный лакомый плод. Старый пизанский нотариус пытается убедить свою красивую, цветущую жену, которую похитил отважный Паганино, вернуться обратно в дом и обращается к ней со словами, пронизанными страстной жадной обладания:

„Сердце мое, душенька моя, радость моя! Неужто ты не узнаешь своего Риччардо, который любит тебя больше самого себя? ...Ну, погляди же на меня, свет очей моих!.. Бесценная моя радость! Ничего мне больше не говори, и поедем ко мне. Теперь мне ясно, чего тебе хочется, и уж я расстараясь! Ненаглядная моя! Перемени решение свое и вернись ко мне — с тех пор, как тебя отняли у меня, я места себе не нахожу!“ (II, 10).

Варлунгский священник, „неутомимый по части убоготворения женщин крепких“, влюбляется в „прехорошенькую смуглую крестьяночку, свежую, в теле, как нельзя лучше приспособленную для накачивания“, по имени Бельколоре; Боккаччо описывает его переживания с помощью выражений, выдающих поистине животную страсть:

„Воскресным утром, если ему было известно, что она в церкви... можно было подумать, будто это верещит осел... „Ну так как же, Бельколоре... ты и дальше будешь меня мучить?.. мне не даешь сделать то, чего мне хочется... благо случай вышел такой...“ Тетива у его преподобия была туго

натянута... священник долго развлекался с Бельколоре: власть нацеловался, породнил ее с самим богом..." (VIII, 2).

Так выражаются представители высших классов (в том числе доктора из Болоньи и Парижа, а также высокородные принцы); когда же любовный восторг изъясляют скромные горожане и ремесленники, принадлежит к тому же самому „миру“, в их речи появляется характерное сюсюканье, перемежающееся с кулинарной лексикой. К своей „жене, сырной, медовой, сытовой“ (*пер. А. Веселовского*) взывает богатейший крестьянин Ферондо; за этим тягучим рядом рифмованных „гастрономических“ прилагательных герой, всически выражая свою ненасытность, добавляет:

„Я при жизни очень ее любил, ночь напролет, бывало, лежал с ней в обнимку и все целовал, а когда припала охота, то и еще кое-чем занимался“ (III, 8).

Любовная страсть Каландрино к Никколозе тоже представляется чем-то средним между животным вожделением и гурманством:

„В конце концов Каландрино так в нее врезался, что... принявшись за работу... все время охал... „Ты вот думаешь [сказал он Бруно], что я стар, а я, было бы тебе известно, совсем не стар, и она это прекрасно поняла, а еще лучше поймет, когда я наложу на нее лапу. Истинный господь, я с ней такую игру затею, что она будет за мной бегать как полоумная“.

„Да уж, ты в нее коготок запустишь наверняка! — сказал Бруно. — Я так и вижу, как ты впиваешься своими острыми, что гвозди, зубами в ее алые губки, в ее щечки, похожие на розы, а потом и всю ее слопаешь“.

Слушая Бруно, Каландрино живо себе это представлял. Всю дорогу он шел напевая и пританцовывая и ног под собой не чуял от радости" (IX, 5).

Этот очень выразительный язык использует слова, выражающие звериную прожорливость (*врезаться, охать, коготок, впиваться, зубы, слопать*), и позволяет варьировать изображение физической страсти: здесь есть и чувственные „алые губки“, и „щечки, похожие на розы“, — создается смешная карикатура, смысл которой в последнем слове — „кожа“ (точнее — „шкура животных“; ср. „Декамерон“, VIII, 7; „Пир“, IV, XXV, 6)¹⁷.

Но такое же любование и восхищение женщиной, а вернее, ее телом, облекается в совершенно другую языковую

и стилистическую форму, когда Боккаччо переносит нас в мир, „где живут как должно“, в мир высоких человеческих идеалов. Вид заснувшей в лесу Ифигении, одетой в легчайшую одежду, помогает Чимоне освободиться от своей грубой „оболочки“, когда:

„...в его грубой душе... возникло ощущение, внушившее неизменному и незрелому его уму, что перед ним прекраснейшее создание из всех, какие когда-либо созерцал смертный. Рассматривая ее тело, Чимоне пришел в восхищение от ее волос, которые он уподобил золоту, ото лба, носа, рта, шеи, рук, в особенности же — от груди, еще не высокой, и, внезапно превратившись из хлебopашца в ценителя прекрасного, почувствовал неодолимое желание увидеть ее глаза, которые смогил ей глубокий сон,— чтобы увидеть их, он песколько раз порывался ее разбудить. Но так как она показала ему неизмеримо прекраснее всех женщин, которых он видел прежде, то ему пришла в голову мысль: уж не богиня ли это? Однако ж у него все-таки достало ума, чтобы сообразить, что божества подобает чтить больше, нежели существа земнородные,— вот почему он себя сдержал и вознамерился подождать, пока она проснется сама, и хотя время тянулось долго, со всем тем уходить ему не хотелось—так сильно было впервые испытываемое им наслаждение... увидев раскрытые ее глаза, он приковал к ним взгляд, и почудилось ему, будто нега ее очей вливает ему в душу не изведенную им доселе отраду“ (V, 1).

Восхищенный и внимательный взгляд пристально (даже больше, чем в только что приведенных примерах) останавливается на отдельных чертах этого прекрасного тела, охваченного сном: однако здесь нет места похоти — прекрасный образ через чувственное восприятие проникает в душу и пробуждает в грубом человеке благородство. Здесь есть возрженное созерцание, полное самозабвение, а не жадное вождение: в топчайшей языковой ткани новеллы попадают — когда речь идет о героях — изысканные этимологические фигуры, характерные для агиографической литературы, и реминисценции из поэзии стильновистов и Данте („Амор красноречиво говорит“, „И с уст ее, мне виделось, слетал//Любвеобильный дух благословенный“, „Ворвался в глубь моей дремоты сонной“), и версифицированная ритмическая проза, и каденции, заимствованные из куртуазных романов и юношеских произведений, и чарующие отголоски античных мифов и классической поэзии (благочестивое

имя Ифигении*, оцепенение, охватывающее героя перед лицом девушки, словно перед ним одна из богинь, описанных Гомером или Вергилием). С описания этого прекрасного тела как раз по-настоящему и начинается в „Декамероне“ великая тема красоты и любви как сил, пробуждающих в человеке доброе начало; восторг при виде физического совершенства женского тела может проявляться лишь в созерцании и облекаться в соответствующую стилистическую и языковую форму.

Любовь и восхваление женщин, даже когда они непосредственно не вызывают нравственного перерождения героя и сохраняют свои чисто человеческие очертания, но проявляются в идеальном мире, принимают возвышенно-куртуазный характер. „Щеголек“, несомненно, хочет, чтобы „очень красивая и честная“ Верджеллези ответила полной взаимностью на его любовь, и, когда он наконец открывается ей, его речь пронизана настоящим рыцарским чувством:

„Милостивая государыня! У меня нет сомнений в том, что вы с вашей пронизательностью давно догадались, как мне вскружила голову красота ваша — такой безукоризненной женской красоты мне еще встречать не приходилось. Я уже не говорю о достойном вашем поведении и о ваших совершенствах — они способны покорить самого стойкого человека. Следственно, мне нет нужды доказывать на словах, что ни один мужчина так сильно и пламенно не любил женщину, как я люблю вас. И так я, вне всякого сомнения, и буду любить вас до тех пор, пока горькая моя жизнь будет теплиться в моем теле, более того: если и там любить так же, как здесь, то я буду любить вас вечно. Поверьте, что у вас нет такой вещи — драгоценности или какого-нибудь пустяка, — которую вы могли бы считать в такой же мере своею и на которую вы могли бы при любых обстоятельствах так же рассчитывать, как на меня, каков бы я ни был, равно как и на все, что принадлежит мне. Для вящей убедительности я хочу еще прибавить, что, если бы я повелевал всем миром и весь мир тот же час исполнял мои повеления, я бы это почитал не столь великой милостью судьбы, как если бы я должен был по вашему приказанию сделать что-либо мне посильное, а вам приятное. Итак, коль скоро я — весь ваш, о чем вы сейчас от меня самого узнали, то, значит, у меня есть основания для того, чтобы дерзновенно обратиться с мольбою к вашему величию, а ведь только от вас одной, и ни от кого более, зависит мой

покой, мое благополучие, мое спасение. Потому-то я и молю вас, как всепокорнейший раб ваш: сокровище мое, единственная надежда моей души, объятой любовным пламенем и на вас одну уповающей, будьте великодушны, смягчите суровость, которую вы, несмотря на то что я весь принадлежу вам, прежде ко мне выказывали,— смягчите, дабы, одобренный вашим состраданием, я мог сказать, что красота ваша пленила меня и она же вернула мне жизнь, а иначе если гордый ваш дух моей мольбы не услышит, то жизнь моя пойдет на убыль, и я умру, а вас станут называть моим убийцей. ...Надеюсь, вы будете великодушны и не допустите, чтобы я в награду за великую и безграничную любовь был осужден на смерть,— я уповаю на то, что воодушевляющий и милосердия исполненный ответ ваш успокоит мой дух, в страхе трепещущий при одном взгляде на вас" (III, 5).

Герой новеллы „Щеголек“ нередко использует почти те же самые выражения, что и распаленные страстью или сюсюкающие доктор Симоне, мессер Риччардо, Ферондо, Каландрино („сокровище мое“, „единственная надежда моей души, [жизнь моя] „пойдет на убыль, и я умру“); но там, где „царят великодушные и благородство, эти слова и выражения приобретают совсем иной характер. Это признание в любви, подобное тем, что встречаются в других новеллах (о Джусфредди, Виоланте, Гисмонде, особенно в новелле о Федерико), полностью выдержано в духе наиболее возвышенных трактатов о любви, начиная с Андрея Капеллана и кончая Гвиттоне д'Ареццо. Интонациям „Щеголька“ присущи благородство и куртуазность, речь его естественным образом приобретает ритм стихотворных секвенций, заимствует выражения из поэтической лексики („жизнь пойдет на убыль...“), стильновистские образы и тональности („мой дух, в страхе трепещущий...“), напоминающие о том, что герой новеллы — соотечественник и современник поэта Чино да Пистойа*.

В сцене, где Чимоне созерцает спящую девушку, представлена любовь, облагораживающая и преображающая человека, мотив, уже раскрытый достаточно полно в таких произведениях Боккаччо, как „Амето“ и „Любовное видение“, а в словах „Щеголька“ отражается, пожалуй, сознательное стремление придать любовной страсти литературную форму в духе куртуазной поэзии, на которую ориентированы „Филоколо“, „Тезенда“, „Любовное видение“. И в том и в дру-

гом случае подход к изображению любви полностью соответствует миру идеальных отношений и встречается во многих новеллах; язык, его выражающий, созвучен „трагическому“, высокому стилю персонажей. На другом полюсе, в мире похоти и звериного инстинкта, где господствуют лишь грубые побуждения и влечения плоти, любовные сцены выдержаны в строго „комических“ тонах.

Характерно, что в этих двух мирах и пейзажи и среда, деревенская или городская, которые — как предписывали трактаты по риторике и поэтике — служили фоном для различного изображения любви и красоты, отличаются друг от друга и по внешней структуре, и по экспрессивности. Свою коварную проделку с Кателлой Риччардо обдумывает в то время, когда:

„...в жаркое время мужчины и женщины, по обычаю неаполитанцев, целой компанией отправились к морю...“ поговорить о любви, о своих похождениях, устроить друг другу сцены ревности (III, 6); его замысел, иными словами, возник в той обстановке неги и наслаждений, что царит летом на неаполитанских пляжах, в обстановке, возбуждающей, как показал Боккаччо еще до Понтано, похоть и способствующей любовным изменам („Фьяметта“, с. 212 и сл.; „Лирика“, VI, LX, LXI, LXII, LXV). Дальнейшее действие переносится в одну из тех неаполитанских бань, которые часто служили излюбленным местом тайных любовных свиданий и нередко превращались в самые настоящие притоны, где все происходит при содействии и чуть ли не в присутствии какой-нибудь „почтенной женщины“, никогда не отказывавшейся быть „помощницей“ герою в меру своих сил. Варлунгский священник удовлетворяет с Бельколоре свою буйную похоть, достигшую пароксизма в тот жаркий и солнечный полдень, когда он — словно жнец неотступно за дочерью Йорио* — „слонялся по селу“. После того как герои обмениваются грубоватыми, непристойными репликами, грубо и открыто торгуясь, они заходят в лачужку — приют любовных шашней Бельколоре, — где и совокупаются „тоге ресидит“ („по обычаю домашних животных“), как о том писали в трактатах о любви; вся сцена проходит в низком, комическом регистре, в котором звучат трескучие уничижительные окончания и бурлескные рифмы (VIII, 2).

В соответствии с совсем иным идейным замыслом в новелле о „Щегольке“ показана благородная любовь; и воз-

вышненное признание героя звучит в зале аристократического дворца, жесты его сдержанны, поведение куртуазно — он решается на любовное объяснение после того, как увидел, что на даму „не действовали ни долговременные ухаживанья, ни турниры, ни любовные песни на рассвете“. Сам любовный акт обозначен в новелле стилизованной фразой, полной сдержанного целомудрия („познали конечную цель любовной страсти“). В замках, в куртуазной среде, звучат благородные слова Джусфредди (II, 6), Гисмонды (IV, 1), жены Бельтрана Руссильонского (IV, 9), Лодовико (VII, 7). Любовь пленяет и очищает Чимоне во время его блуждания по лесу, полному весеннего очарования; в описании этого леса заметны стилизованные элементы, пришедшие из самых известных куртуазных романов, из народных поэм с наиболее возвышенным, сказочным сюжетом (спящая Изольда, май, лес и луг с источником), стилистические и языковые фигуры и структуры, латинизированные или восходящие к поэтической традиции и соответствующие *toposu* „*loca amena...quod amorem prestant*“ („прекрасные места... где живет любовь“):

„...он вошел в самую красивую из окрестных рощ, одетую густой листвой, ибо дело было в мае. Сама судьба вывела его на поляну, окруженную высокими деревьями, на краю поляны бил чудесный холодный ключ, а подле ключа на зеленой луговине почивала красавица девушка...“ (V, 1).

На таком же естественно-символическом фоне красочных весенних садов и вилл возникает и расцветает куртуазная, благородная и героическая любовь Джаннотто (II, 6), Андреолы и Симоны (IV, 6, 7), Федерико (V, 9), Ансальдо (X, 5), короля Карла (X, 6). Это — традиционная впечатляющая гармония между весной, пробуждающей к новой жизни природу, и женской красотой, преображающей душу человека. Гармония, которую Боккаччо тонко дает почувствовать в причудливых и стройных арабесках обрамления — где изображена природа, — приобретает бесподобную наглядность в прозрачной, типично пуссеновской сцене купания рассказчиц:

„...и перед ними открылась долина. К ней вела узенькая тропинка, тянувшаяся вдоль прозрачного ручья, и когда они эту долину увидели, то она показалась им неизъяснимо прекрасной и живописной, каковому отрадному впечатлению много способствовал солнечный день. Одна из них мне потом рассказывала, что долина эта такая круглая,

точно ее обвели циркулем, хотя сразу было видно, что это творение природы, а не человеческих рук. Окружность ее равнялась миле с небольшим; оцепляли ее шесть не весьма высоких гор; на вершине каждой из гор виднелось нечто вроде красивого замка. ... А на дне долины, куда не было иной дороги, кроме той, по которой шли дамы, густо росли ели, кипарисы и лавры, а несколько сосен были так красиво рассажены, что сажал их, уж верно, мастер своего дела. Даже когда солнце стояло высоко, его лучи почти не пробивались сквозь деревья, и оттого долина представляла собою пышный дуг, где росла мелкая трава, где росли алые и всякой иной окраски цветы. Приятно было также смотреть на поток: низвергаясь по кремнистым уступам, прельщая слух своим шумом и взметая брызги, напоминавшие капельки ртути, которую откуда-нибудь выдавливают, он вытекал из той части долины, что отделяет одну гору от другой; когда же он достигал небольшой ложбинки, то, сузившись до размеров прелестного ручейка, стремительно нес свои воды к середине долины и здесь образовывал пруд, напоминавший садки, которые там, где это возможно, устраивают у себя горожане. Воды в пруду было по грудь человеку, не выше, и такую отличалась она чистотой и такою удивительною прозрачностью, что на дне ее видны были мельчайшие камешки — при желании и от нечего делать их можно было пересчитать. И не только дно было видно в пруду, но и великое множество мелькавшей в воде рыбы, восхищавшей и дивившей взор. ... Молодые дамы все здесь осмотрели, и местность им очень понравилась, а так как жара стояла палящая, то они, уверившись, что подглядывать здесь некому, решились в прозрачном этом пруду искупаться. Все же они велели служанке стоять на тропе, которая их сюда привела, смотреть, не идет ли кто, и в случае чего дать им знать, а затем все семь девушек разделась, вошли в воду, и вода настолько же скрыла белое их тело, насколько тонкое стекло могло бы скрыть алую розу. Войдя в воду, нимало от того не замутившуюся, они принялись гоняться за рыбками, которые не знали, куда от них деться, и старались поймать их руками. Так они некоторое время резвились и поймали несколько рыбок, потом вышли из воды, оделись, решили, что пора идти домой, и, в совершенном восторге от всего, что им довелось видеть, не спеша тронулись в обратный путь, и дорогой они еще долго говорили о том, как здесь красиво“ (VI, Заключение).

Эти изящные женские тела, изображенные в духе поздней готики, лишены какого-либо чувственного, плотского начала: оно не может возникнуть из-за чарующего пейзажного фона — озера с кристально чистой водой, описание которого носит „литературный“ характер и ассоциируется с пейзажем и водами дантовского Земного Рая; из-за музыкальной гармонии жестов, подчеркиваемой изысканными одиннадцатисложниками; из-за поэтически яркого зрительного образа хрупких и прекрасных цветов, восходящего к традиции римской литературы (Овидий, Марциал)¹⁸. Как и другие ведущие тематические мотивы „Декамерона“, мотив весенней природы, созвучной красоте, молодости и любви, находит свое полное и одновременно многозначительное выражение в этом очаровательном эпизоде обрамления. Благородный, возвышенный взгляд на мир, который Боккаччо стремится выразить с помощью рассказчиков, наиболее удачно воплощается в картине, показывающей, какое важное место занимает в мире красота и как она облагораживает человека.

Грубая, чувственная страсть, подчиняющая себе герцога Афинского (II, 7), Амброджоло (II, 9), дона Феличе (III, 4), Рустико (III, 10), студента (VIII, 7), дона Джанни (IX, 10) при виде обнаженных женщин, которых они домогаются, остается в сфере „комического“ и весьма далека от того благородного чувства, какое испытывают Чимоне, король Карл, король Педро, „Щеголек“ — представители духовной элиты, которую Боккаччо утверждает и восхваляет устами своих рассказчиков, хотя низменный мир плоти для него не менее реален и даже преобладает в человеческой жизни.

Наиболее законченное, убедительное в известном смысле доказательство того, что в „Декамероне“ представлены два мира, имеющие важное значение, и что изображены они при помощи разных выразительных средств, в разных „стилях“, представляют новеллы с одним и тем же сюжетом, которому автор намеренно придает различный фон.

Влюбленный неожиданно умирает во время свидания — в этом тягостном положении оказываются Андреола из Брешии и жена врача Маццео в Неаполе. И та и другая должны действовать так, чтобы не вызвать подозрений отца (IV, 6) или мужа (IV, 10); и та и другая с помощью верной служанки хотят избавиться от трупа; и та и другая попадают в руки стражников, затем освобождаются и благопо-

лучно выходят из запутанной ситуации. Сюжет двух новелл один и тот же, но трагико-героическая симфония первой новеллы как бы транспонирована во второй в комической тональности самим же автором (а не другими, как вообразил Борхес¹⁹, выдвинувший эту гипотезу).

В трагической истории Андреолы Боккаччо сразу и недвусмысленно вводит нас в куртуазный, благородный мир; об этом свидетельствует пролог, где речь идет о веших снах, о которых рассказывается и в Библии, и в античной литературе, и в рыцарских романах; это следует и из указания на то, что героиня принадлежала к знатной и весьма влиятельной в Тоскане и Флоренции семье; об этом говорит и социальное положение влюбленных, соответствующее самым настоятельным рекомендациям любовных трактатов; это, наконец, подтверждает и возвышенно-трагическая тема любви и смерти, которая излагается Панфило в начале новеллы. Окончательно же придает всей истории ореол добронравия и целомудрия тайный брак героев, который делает их предшественниками Ромео и Джульетты. Любовное свидание, в соответствии с общепринятой символикой, происходит в „прелестном местечке“, в стилизованном „чудном саду“, где по-весеннему расцвели „белые и алые розы“, „у дивного фонтана, струившего прозрачную воду“, как в рыцарском романе; всю сцену отличают атмосфера созерцательности и общая размытость очертаний, что достигается настойчивым повторением глагола „казаться“ (как в тексте „Новой жизни“, III, и видениях, описанных в агнографической литературе); образы — легкие и чистые (лань „белее снега“, „чудный уютный лес“); изысканная символика постоянства в любви (золотой ошейник и золотая цепочка). Но вот появляется в сцене свидания зловещая тень смерти („охотничья собака, черная как уголь“; сердце, до которого она догрызлась и которое унесла); она надвигается внезапно и неотвратимо, не сопровождается суматохой и другими реалистическими деталями, а лишь двумя страстными, полными нежности восклицаниями, когда юноша, как в сказке, падает „на траву“:

«И вдруг Габриотто, испутив глубокий вздох, обнял ее, промолвил: „Ох! Помогите мне, моя ненаглядная, я умираю!“ — и упал на траву. Девушка прижала его голову к своей груди и, еле сдерживая рыдания, спросила: „Услыда жизни моей! Что с тобою?“» (IV, 6).

Смятение и боль уступают в душе Андреолы место же-

ланию с почестью „похоронить тело, которое покинула родная мне душа“:

„Избави бог! Да разве я решусь моего милого, которого я так любила и который был моим мужем, закопать, как собаку, или же бросить его тело на улице? Я его оплакала, и я устрою так, что оплачут его и родные, я уже все обдумала“ (IV,6).

Каждый жест, каждое слово пронизаны трепетной печалью, которая оттеняется нежными заботами служанки, стремящейся со своей стороны поддержать свою госпожу и словом, и делом („Ты о самоубийстве и не помышляй, доченька... а его душа... в ад не попадет, потому как он был юноша славный“); все, что происходит у тела любимого, и все предметы, его окружающие, озарены светом нежности, их отличают благородство и изысканность:

„Она послала служанку за шелковой тканью, которая лежала у нее в сундуке, и как скоро служанка принесла ткань, они расстелили ее на земле, положили на нее тело Габриотто, а под голову ему подложили подушку, проливая обильные слезы, закрыли ему глаза и рот, на голову положили венок из роз и все тело его засыпали розами, которых предварительно нарвали в саду. „Его дом отсюда близко,— сказала девушка,— мы его убрали цветами, а теперь давай отнесем и положим около дверей. До расвета недолго, и его скоро обнаружат. Скончался он у меня на руках, и хотя для родных его смерть — страшное горе, мне будет легче от сознания, что я отнесла его к ним“. И тут она, снова давши волю слезам, склонилась над ним и долго плакала. Служанка торопила ее, так как уже брезжил свет; наконец она выпрямилась и, сняв с пальца обручальное кольцо, которое ей подарил Габриотто, надела на палец ему. „Драгоценный мой повелитель! — сказала она, рыдая.— Если душа твоя видит сейчас мои слезы и если после того, как она покинула тело, в нем еще останется некое подобие чувства и разумения, то прими благосклонно последний дар от той, которую ты так любил при жизни“. И тут она без чувств упала на него. Когда же Андреола очнулась и встала, то она и служанка взялись за ткань, на которой лежало тело, и, выйдя из сада, направились к дому Габриотто“ (IV,6).

В этом состоянии душевной муки и отчаяния Андреола застает стража, а затем пытается соблазнить градоправитель, но она сохраняет свою честь и благородство, и в

устах ее звучит гордая речь, достойная самых любимых и милых сердцу Боккаччо героинь от Виоланты до Камиллы („Декамерон“, II, 8; „О славных женщинах“, CV):

„Андреола смерти не боялась, а потому, увидев стражников, так прямо им и сказала: „Я знаю, кто вы; знаю, что если б я и бросилась бежать, то это было бы бесполезно. Я не убегу, я пойду с вами к градоправителю и расскажу все, но только не смеете ко мне прикасаться и ничего не трогайте из того, что на мертвом, иначе я буду жаловаться“. Никто ее не тронул, и она внесла тело Габриотто во двор градоправителя. Когда о случившемся доложили градоправителю, он поднялся со своего места и, оставшись с Андреолой наедине, начал ее допрашивать. Врачам он велел определить, не от яда ли умер этот добрый человек и не был ли он еще как-либо умерщвлен, но врачи признали, что смерть его была не насильственная, а что около сердца у него лопнул нарыв, и он задохся. Выслушав врачей и уверившись, что вина девушки не велика, он намекнул, что намерен подарить ей то, чего не имеет права продать, и сказал, что отпустит ее, если только она согласится исполнить его желание. Уговоры, однако ж, на нее не действовали — тогда он, забывши приличия, попытался применить силу, но Андреоле придало отваги негодование: она храбро защищалась, и в конце концов градоправитель, осыпав ее бранью и насмешками, отступил“ (IV, 6).

Эта печальная и благородная история — после патетических реплик и речей, достойных античного театра и канонов возвышенных жанров, — не могла закончиться иначе, чем того требовали трагический стиль и традиция произведений самых возвышенных. У истоков этих трагедий стоят романы о рыцарях Круглого стола с их темой любви и смерти. Габриотто „на шелковой ткани Андреолы, по-прежнему утопавшего в розах“ (это действительно его розы; они трижды ненавязчиво возникают в тексте в связи с его образом), всенародно оплаканного жителями Брешии, „как знатного человека... самые именитые граждане с великими почестями несли... на плечах к месту погребения“, как нового легендарного героя, а Андреола, словно новая Гепьевра, хоронит себя вместе со своей служанкой в одной из „честных обителей“. Об этих героях можно сказать словами Данте о Ланселоте: „Хорошо поступили эти благородные мужи, которые опустили паруса

своих мирских деяний и предались... монашеской жизни. отринув всяческие мирские соблазны и дела" („Пир", IV, XXVIII, 8).

Трагический стиль и стиль, свойственный рыцарским романам, сменяются стилем комическим, в духе *фавлио* и *непристойных шуток*, когда вместо благородного элегического Панфило к тому же самому сюжету обращается балагур и насмешник Дионео. Он с облегчением вздыхает, когда наконец-то кончились рассказы о бедствиях злополучной любви („нестоящая овчинка", выражение из обихода купцов, весьма цинично оттеняет всю его реплику), и тут же представляет героя своей новеллы (того самого Маццео, который „уже в глубокой старости", как и несчастный Риччардо да Киндзика, женится не более не менее как на „красивой и знатной девице"); первые же строки новеллы тотчас же переносят в атмосферу самой грубой действительности, и сразу же в языке появляются бурлескные и двусмысленные интонации:

„... она почти все время мерзла, потому что лекарь плохо ее покрывал в постели. ...А так как она была женщина сообразительная и смелая, то и замыслила она свое добро поберечь, выйти на улицу и воспользоваться чужим добром. Многие множество молодых людей прошло перед ее взором, но по нраву ей пришелся только один... он был известен дурными своими наклонностями и беспутным поведением... По всему Салерно шла молва о совершенных им кражах и всяких прочих плутнях, однако лекарская жена смотрела на это сквозь пальцы: он нужен был ей для иных целей..." (IV, 10).

Достойный выбор влюбленной Андреолы, „добродетели" Габриотто, за которые она его полюбила, сменяют здесь совершенно иные мотивы; соответственно и целомудренные куртуазные выражения сменяются выражениями грубыми, на грани неприличия. Если раньше Боккаччо, чтобы сделать повествование более достоверным, использует имена известных и уважаемых людей, то теперь он же весьма недвусмысленно меняет имя Маттео на Маццео (т. е. дубина — *прим. пер.*), воскрешая в памяти имя другого персонажа „Декамерона", которого самым жалким образом разыграли и обвели вокруг пальца, а также вводит в рассказ Руджеро д'Айероли, мрачную личность без определенных занятий, известную своими разбойничьими похождениями. Если Андреола вся отдается своему чувст-

ву и идет на тайный брак, то здесь героиня, словно Мессалина, набрасывается, как самая настоящая эротоманка, на человека совсем недостойного. Действие новеллы лишено каких бы то ни было трепетных драматических интонаций и развивается как фарс: Руджери не умирает, а случайно выпивает снотворное и впадает в такой глубокий сон, что его принимают за умершего. Тревога героини, ее поступки отдают торопливостью и вульгарностью; она поскорее стремится освободиться, словно от надали, от тела своего возлюбленного; действия служанки-сводницы — которую героиня призывает на помощь, после того как убеждается, что ее возлюбленный не подает признаков жизни, — повторяют действия хозяйки с гротескным преувеличением, еще более подчеркивая бездушие и жестокость. В героине нет ни нежности, ни ласки, ни воспоминаний о любви, пусть только плотской, — ее заботит лишь одно — как бы поскорее убрать мертвого из дома, словно сдохшую собаку; она испытывает чувство раздражения, чуть ли не мести, так как не получила того, чего ждала от встречи с любовником:

„Возлюбленная при первой возможности пришла к нему, но, увидев, что он спит, принялась тормошить его и тихонько будить, — это не оказало на него ни малейшего действия: он ничего не отвечал и не шевелился. „Вставай, сонная тетеря! Ты что, спать сюда пришел?“ — сказала дама и в сердцах толкнула его. Руджери свалился с сундука, как труп. Слегка испуганная, дама попыталась приподнять его, начала трясти, хватала его за нос, дергала за бороду — все было напрасно: он спал без задних ног. Тогда ей пришла в голову страшная мысль: а что, если он умер? Уж она его и щипала, и свечкой жгла, — никакого толку. Хотя муж у нее был медик, она в медицине ничего не понимала, а потому у нее не осталось никаких сомнений, что Руджери мертв. Легко себе представить, в какое отчаяние пришла она, любившая Руджери больше всего на свете. Не смея поднимать шум, она втихомолку плакала над ним и сетовала на свою недолю.

Немного спустя, подумав, что утрата утратой, да ведь вдобавок и сраму, пожалуй, не оберешься, она стала напрягать мысль: как бы вынести из дому мертвое тело. Поломав голову, она тихонько позвала служанку и, объяснив, что за напасть с ней приключилась, попросила что-нибудь ей посоветовать. Служанка подивилась; она тоже потряс-

ла, пощипала Руджери, однако ж, уверившись, что перед нею бесчувственное тело, пришла к такому же точно заключению, что и ее госпожа, то есть что он, вне всякого сомнения, кончился, и посоветовала вынести его из дому.

„Где бы нам его положить, так, чтобы завтра, когда его обнаружат, никто не заподозрил, что его вынесли из нашего дома?“ — спросила госпожа.

А служанка ей: „Сударыня! Вечером я видела около мастерской нашего соседа-столяра небольшой ларь. Если только хозяин не унес его домой, он бы нам очень пригодился: мы положим мертвого туда, пырнем его раза три ножом и там и оставим. Те, что его найдут, вряд ли заподозрят, что его вынесли от нас. Скорей подумают, что он вышел на недоброе дело, — ведь всем и каждому известно, что он малый дрянной, — а кто-нибудь из недругов его прикончил и спрятал в ларь“.

Совет служанки показался госпоже разумным, — вот только нанести ему раны у нее, мол, не хватит духу... и как скоро приблизились они к ларю, то положили туда Руджери и, захлопнув крышку, так там и оставили“ (IV, 10).

Трепетные, страстные поцелуи и ласки, которыми в отчаянии Андреола награждает умершего возлюбленного, патетическая сцена, в которой она возвращает возлюбленному свое кольцо, во второй новелле пародируются: возлюбленного теперь трясут и толкают, его хватают за нос и дергают за бороду, награждают щипками и жгут горячей свечой — и так далее вплоть до заключительной сцены, в которой дама и служанка кладут тело возлюбленного в ларь, стоящий на улице, и там оставляют; происходит совершенно обратное тому, что в своей любви хочет сделать Андреола из Брешии („Избави бог! Да разве я решусь моего милого, которого я так любила и который был моим мужем... бросить... на улице“). Язык второй новеллы, развязный и циничный, подчеркивает деградацию героев. Она написана не благородным слогом куртуазных романов, слогом Данте, которым изъясняются Бьянчифлоре и Фьямметта, — язык новеллы выдержан в духе *фавлио* и бурлескной поэзии и напоминает те страницы „Корбаччо“, где появляется похотливая вдовушка, — не случайно именно на этих страницах „Корбаччо“ встречаются буквальные заимствования из „Декамерона“. Сама синтаксическая структура новеллы, в которой стремительной чередой сменяют друг друга однотипные предложения, связанные

между собой сочинительной связью и накатывающиеся, словно волны, на скалу отрицательных предложений („это не оказало на него ни малейшего действия“, „все было напрасно“, „никакого толку“), и многочисленные *отчего* и *почему* не только следуют языковой традиции — мы на нее только что указывали, — но и отражают беспорядочные действия дамы и ее служанки, панический страх за себя и стремление поскорее выпутаться из неловкого положения. В этой новелле тоже участвуют городские стражники, но их появление на сей раз сопровождается той комической неразберихой, которая вполне могла произойти так, как она происходит в плутовской новелле об Андреуччо, ночью, в Неаполе, в мире сводников, воров и мошенников. Как градоправитель освобождает Андреолу из-под стражи, так и служанка добывается у уголовного судьи помилования для Руджери. Но при этом она отнюдь не отвергает с целомудренной гордостью домогательства судьи, а весьма охотно уступает его похоти, что особо подчеркивается в языке новеллы использованием непристойного жаргона:

„Обратив внимание на то, какая она свежая и здоровая, судья не стал пока ничего слушать, а вознамерился поддеть рабу божию на крючок, и она для пользы дела не отвергла его притязаний; когда же она поднялась после накладки, то обратилась к нему с такими словами...“

Торжественный, исполненный святости финал одной новеллы, соответственно, в другой сменяется хоральной сценой, где принимают участие плуты всех мастей: вору, прелюбоден, сводники, судьи развращенные и развратители, самодовольные роконосцы. И вся история заканчивается отнюдь не в монастыре, а в постели и не словами „долго и добродетельно прожили“ они свою жизнь, а насмешливой фразой, исполненной чувственного удовольствия: „... она, Руджери и их благодетельница служанка часто хотели до упаду... они жили в совете и в любви, все больше друг дружкой пленяясь“.

Представляется, что именно эти две очень удачные новеллы, входящие в один из принципиально важных дней „Декамерона“, являются моделью двойственной реальности мира, запечатленного в книге, и двойственности выразительных средств. Более того, эта двойственность, как и все остальные узловые моменты, намеренно подчеркивается устами рассказчиков, наиболее полно выражаю-

щих точку зрения автора. С одной стороны, рассказчики, выслушав историю об Андреоле, взволнованно славят Любовь, силу и облагораживающее начало которой ощущают даже слабые и бедняки: „...Амур охотно поселяется в богатых хоробах, однако ж не брезгует и убогими хижинами, более того: именно там он иной раз забирает такую власть над людьми, что и богачи, прознав о том, трепещут его как всемогущего властелина“ (IV, 7), с другой стороны, когда рассказ о похождениях героев из Салерно подходит к концу, те же самые рассказчики весело отмечают наиболее скабрёзные моменты, вызывающие общий смех „И я бы себе желал того же, но только чтоб меня не упрятавали в ларь.“

Первые повести опечалили пленительных дам, зато последняя, которую рассказал Дионео, вызвала у них неудержимый смех, особенно в том месте, где судья поддевает на крючок, и это вознаградило их за испытанную ими сегодня душевную боль“ (IV, 10, и Заключение).

* * *

Но еще более ярко эта двойственность проявляется в конце новеллы, которую можно считать „образцовой“, ибо в ней Боккаччо особенно тщательно следует традиции и одновременно обновляет тематические мотивы, художественный вымысел и стиль: это новелла о Лодовико и Беатриче (VII, 7). Она состоит из двух ясно обозначенных частей, почти одинаковых по величине. В первой из них развивается мотив „любви издалека“, смиренного и преданного служения в доме дамы, молчаливого влюбленного созерцания, которое завершается робким признанием во время игры в шахматы, вызванным бессознательным беспокойством и деликатными расспросами дамы. Во второй части рассказывается о великодушном ответе дамы, о ее взаимности, о том, как она смело утолила желание влюбленного, не питавшего никакой надежды, и как по ее вине муж стал жертвой жестокой шутки: оказался не только обманутым, но и без всякой причины избитым.

Излишне напоминать, насколько мотив „любви издалека“ был распространен в куртуазной лирике и повествовательной литературе Франции и Италии, начиная от романов артуровского цикла и кончая лэ и народными поэмами кантари, и как он был дорог самому Боккаччо, который отвел ему значительное место в „Тезенде“ (IV, 49

и след.). Но наряду с мотивом „любви издалека“ первую часть рассказа, которую безуспешно пытались отнести к самым разным источникам, несомненно, предваряет ситуация из той же поэмы Боккаччо, где влюбленный Арчита переодевается и становится слугой в доме Тезея ради удовольствия молча, под чужим именем созерцать прекрасную Эмилию. Вторая часть новеллы непосредственно восходит к распространенной сюжетной основе многочисленных *фаблио*, где изображается, как жена вместе с любовником обманывает мужа и как любовник по ее прихоти избивает мужа. Этот сюжет, в котором можно усмотреть „корни“, уходящие в сказку, был излюбленным сюжетом на протяжении ряда веков: он встречается и в среднелатинской литературе, и в драматургии, и в новеллистике и в конце концов закрепляется в поговорке: „Наградить рогами, да еще и тычками“²⁰.

Два литературных плана, лежащие в основе этих двух частей, заставляют по-разному строить повествование и выбирать в каждом случае свой стиль. В развитии первого плана сразу же привлекает мотив мечтательной любви к женщине из далекой земли, звучит модулированная гармония целого ряда одиннадцатисложников, называются места, имевшие в те времена особую притягательную силу (Париж и королевский двор, гроб господень, Англия, Болонья), подчеркиваются куртуазные, рыцарские обычаи („...вместе с другими дворянами поступил на службу к французскому королю, и здесь он научился светскому обхождению и многим другим хорошим вещам“). В описании влюбленности, которую воспламеняет молва, слышится скрытый, но сознательный отголосок канцоны Джауфре Рюделя: ведь именно рыцари, возвращающиеся из далеких экзотических мест, где жила Мелизанда*, во Францию, своими рассказами возбуждают в душе Лодовико неодолимое влечение к даме. Конечно, она должна носить имя этимологически значимое и возвышенное — Беатриче* (среди женщин болонской семьи, к которой она будто бы принадлежала, этого имени обнаружить не удалось); молва о ней должна надоумить героя притвориться, что он (в духе Кавальканти) собирается совершить паломничество именно в Сирию. Следуя все той же литературной традиции, женщина должна впервые появиться перед влюбленным юношей в изящной и пышной „раме“ праздника и непременно показаться ему много прекраснее, чем он

себе ее представлял („еще прекраснее, чем о ней говорят“). Подобно новому Арчите, влюбленный Лодовико, скрывающий свою страсть, поступает под чужим именем слугой в великолепный, не уступающий двору Тезея дом Беатриче, где устраиваются куртуазные празднества, соколиные охоты, и вскоре он становится любимцем хозяина („...тот полюбил его, не делал ни шагу, не посоветовавшись с ним, и поручил его заботам не только свою особу, но и свои дела“; ср. „Тезеида“, IV, 59: „In tutto suo segreto il feo, Amando lui più ch'altro servidor“ („И посвятил во все свои секреты, /Любя его превыше прочих слуг“). Страстно влюбленный и скромный юноша решается объясниться в любви во время традиционной куртуазной игры рыцарей и дам — во время игры в шахматы, которая, начиная от Андрея Капеллана и кончая самим Боккаччо, считалась формой любовного посредничества. Он дает любви победить себя, следуя в этом указаниям Овидия, благоговейно воспринятым средневековыми трактатами: в этой классической ситуации завязывается любовный диалог юноши с дамой, расцвеченный риторикой „страсти нежной“. Таким образом, любовная история в этой новелле следует в общих чертах схеме развития образцовой любви, сложившейся в трактатах, лирике и рыцарских романах. Новелла воспроизводит два первых обязательных момента этой схемы: *начало* и *середина*. Соблюдаются не только каноническая компоновка событий, но и язык, вплоть до терминов: слова, выражающие изумление, *начинать* и *вздыхать*, указывают на зарождение любви; слово *сострадавание* — на взаимность; слово *залог* — на объятия и поцелуй, слово *свершение* — на полное утоление любовной страсти. Эта прекрасная история созерцательной любви, однако, шире какой-нибудь одной схемы: в ней есть и смиренная хвала, и бескорыстное „служение“, доставляющие сами по себе удовлетворение возлюбленному („...обратился к ней с покорной просьбой сжалиться над ним... если же она не согласна, то пусть, мол, все останется по-прежнему, только да будет ему позволено любить ее“). Лирическая и куртуазная часть истории кончается именно здесь, в этой высшей точке, которой достигает чувство обожания в его стильновистской, дантовской тональности: „Anima e tu l'adora sempre nel suo valore“ („Почтите же, душа и ты, /ее за добродетель“.— Гвидо Кавальканти, XXXV, 46); „...по милости моего владыки Амора мое бла-

женство я сосредоточил в том, что не может быть от меня отнято".— Данте. „Новая жизнь“, XVIII, 4, пер. Н. И. Голенищева-Кутузова).

Разрыв между двумя частями обозначен резким изменением повествовательного ритма и стиля, которое подчеркнуто обращением рассказчика. Такого рода обращения чрезвычайно редко встречаются в „Декамероне“ до X дня, оно единственное выдержанное в насмешливо-комическом тоне:

„О на диво мягкосердечные женщины Болоньи! Как вы всегда в подобных случаях великодушно поступали! Слезы и вздохи на вас не действовали; зато вы неизменно приклоняли слух к мольбам и уступали страсти любовной. Если б я считал себя достойным, я восславлял бы вас неустанно“.

С этого восхваления, написанного в распространенном стиле голлардической песни, в новеллу проникает непристойный и циничный дух фавлю и жонглерских шуток: он господствует во всей второй части новеллы, определяет традиционное развитие действия и соответствующие выразительные средства. Героиня перестает быть сказочной Мелизандой или несущей блаженство Беатриче (это имя вообще не употребляется больше) — она теперь только женщина, существо женского пола, которое хочет насладиться влюбленным в нее мужчиной. И чтобы еще больше насладиться, она проявляет почти садистские наклонности: сначала заставляет любовника испытать сильный страх, а затем жестоко избить без всякой причины мужа. После любовного признания она в тот же вечер, с бесстыдством вдовушки из „Корбаччо“, впускает любовника к себе в брачную постель, где спит ее муж, и наслаждается, дразня одного и обманывая другого. Так же меняется и юноша: трепетный мечтатель становится решительным и грубым. Как только он подошел к постели женщины, говорится в новелле, он сразу же положил „ей руку на грудь“; когда же он испугался, что муж его обнаружит, то стал про себя ругать и проклипать „сто тысяч раз... и донну Беатриче, и свое чувство к ней“. И, наконец, когда муж ушел, он, не говоря ни слова, „по ее приказу снял с себя одежду и остался в том же виде, что и она, и потом они долго ублажали друг дружку“. Между тем ненасытная женщина сладострастно вздыхает: „Любимый мой“, и в голову ей приходят садистские прихоти:

„...отругай его и как следует взгрей — нам с тобой на счастье и на радость“. Этот приступ острого сладострастия продолжается и когда юноша ивовой палкой избивает под сосной²¹ своего хозяина, и когда, выслушав рассказ избитого мужа, женщина насмешливо и двусмысленно замечает:

„Слава богу, что меня он испытал словом, а тебя — действием. Наверно, он мог бы подтвердить, что я терпеливее выношу слова, нежели ты — действия“. Эта хитрая и жестокая проделка может закончиться лишь легкомысленным и непристойным смехом над „избитым рогачом“ — теперь любовники могут наслаждаться в постели без всякой опаски:

„И он сам, и его жена, и Аникино часто со смехом вспоминали этот случай, благодаря которому донна Беатриче и Аникино могли все то время... свободнее предаваться любовным резвостям и утехам, а то ведь иначе такого раздолья для них могло бы и не быть“.

Поведение, действия любовников во второй части совершенно чужды их натуре в первой. Это как будто две разные новеллы: одна из них могла бы завершиться в соответствии с представлением об облагораживающем воздействии любви, другая — стать обоснованием чувственного наслаждения. Ощущение разрыва между двумя частями усиливается благодаря приему, когда мужу — мы уже указывали на соответствующую традицию — наносят незаслуженные побои и при этом испытывают острое и сладострастное наслаждение.

Это ощущение подчеркивается и реакцией на новеллу других рассказчиков: „Все, что проделала со своим мужем донна Беатриче, показалось слушателям необычайно хитроумным...“ (VII, 8). Такое суждение не носит формального характера — в отличие от других высказываний рассказчиков. В нем не чувствуется тени жалости или сострадания, пусть даже насмешливого, какое они испытывают к Каландрино, которого дважды обокрали: „Дамы много смеялись над горемычным Каландрино, и смеялись бы еще больше, если б им не было досадно, что те самые люди, которые стащили у Каландрино свинью, с него же требовали каплунов“ (VIII, 7). Рассказчиков, выслушавших новеллу о Лодовико и Беатриче, удивляет внезапное изменение всей истории, ее тона и особенно характера героев, словно в их внутреннем облике совмещались две разные натуры.

„Необычайным“ показалось все происшедшее рассказчикам, но не писателю; Боккаччо, автор многоликой „человеческой комедии“, знал, как и почитаемый им Иоанн Солсберийский*, что „totus mundus exercet histrionem“ („весь мир... лицедействует“, „Поликратик“, III, 8) и нет ничего более удивительного, более сложного и поразительного, чем человеческая душа. Боккаччо знал — и подтверждение этому находил у св. Августина, — что несравнимо труднее познать бездны и тайны человеческого сердца, чем проникнуть в глубины земные и морские, постичь бесконечность небес. Он гораздо лучше, чем многие из его читателей и исследователей, видел и осознавал, что в реальной жизни на смену героям меча приходят герои, чье оружие — находчивость и разум, то есть что существует преемственность историческая, но наряду с ней существует преемственность „надисторическая“, проявляющаяся в том, что мир, „какой он есть“, соседствует одновременно с миром, „каким он должен быть“. Размышляя о сложной и непредсказуемой человеческой природе, Боккаччо — по натуре противник манихейства — стремился представить в их единстве два основных и вечных начала человеческой жизни: животное стремление жить, подчиняясь могучим инстинктам пола и собственности, и умение преодолеть свои примитивные страсти, подчинить свою жизнь нравственным и гражданским идеалам, воле к добру, доходящей до героизма. Для него это были две реальности, которые сосуществуют в жизни всего человечества, отдельных людей и даже одного и того же человека. Реальности поразительные и нерасторжимые, заслуживающие того, чтобы их изобразили во взаимодействии, исполненном вечной борьбы. Так Боккаччо смог в основном преодолеть слишком схематическое деление на стили в соответствии с жанрами и социальным положением персонажей, глубоко сознавая сложность натуры человека, изменчивость его обликов, каждый из которых действителен.

Двойственность „Декамерона“, проявляющаяся в тематических мотивах и стилях, соответствует двум основным реальностям, которые всегда „необычным“ образом можно обнаружить в определенный момент жизни человека в целом и отдельного индивидуума. Это отмечалось первым выдающимся читателем „Декамерона“ и одним из самых пронизательных его критиков: дав точные определения тематики и стиля, установив две основные тональ-

ности и — что весьма существенно — удельный вес каждой из них, Петрарка поделил все новеллы Боккаччо на „multa sane iocosa et levia“ („многие весьма шуточные и легкие“) и на „quaedam pia et gravia“ („благочестивые и серьезные“)* („Старческие письма“, XVII, 1).

¹ См., в частности, „Риторику для Геренния“ (IV в.). Деление стиля на три рода или вида (*genera dicendi*), сложившееся еще в эпоху античности и существовавшее в средние века („*gravis*“ или „*sublimis*“, „*medius*“ или „*mediocris*“, „*humilis*“ или „*gracilis*“), Данте относит к различным поэтическим жанрам (трагедия, комедия, элегия) и сводит к делению между первым и остальными (P. V. Mengaldo, „L'eleghia „umile“ in „Giorn. Stor. Lett. It.“, CXLIII, 1966, в частности, с. 194, след.; см. также с. 94). Ср. в этой связи: E. Faral „Les arts poétiques du XII et du XIII siècle“, Paris, 1924, p. 89, p. 86 ss., 151 ss.; M. Schanz, C. Hosius „Geschichte der römischen Literatur“, Monaco, 1914, IV, 12, p. 165; E. R. Curtius „Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter“ in „Romanische Forschungen“, LXIV, 1952; F. Quadlbauer „Die antike Theorie der „*Genera dicendi*“ im Lateinischen Mittelalter“, Vienna, 1962. Что касается научности Данте в трактатах по риторике, см., в частности: P. Raina „Il titolo del poema dantesco“ in „Studi Danteschi“, IV, 1921; A. Buck „Gli studi sulla poetica e sulla retorica di Dante“, negli „Atti del Congresso Intern. di Studi danteschi“, Firenze, 1965; G. Nencioni „Dante e la retorica“ nel vol. misc. „Dante e Bologna nei tempi di Dante“, Bologna, 1967. В этой главе слова „стиль“ и „стилистический“ я употребляю в том значении, в каком они употреблялись в средневековой культуре во времена Боккаччо. И в первую очередь я имею в виду авторов и литературно-теоретические произведения, которые были наиболее распространены в ту эпоху и известны самому Боккаччо. Не говоря уже о „Риторике для Геренния“, Боккаччо переписал собственноручно некоторые тексты Матье де Вандома (см. Лаврентийский автограф 33, 31) и подражал им в „Декамероне“ (VII, 1, 5 и 9), возможно, он располагал и другими текстами. Среди книг Боккаччо есть „Poetria nova“ Жоффруа де Венсов; в основе его взглядов на поэзию трактат Джона из Гарленда „Poetria“ (ср. с. 14 и с. 18). О библиотеке Боккаччо см.: A. Mazza „L'inventario della „*parva libraria*“ di Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio“ in „Italia Medioevale e Umanistica“, IX, 1966.

² В „Новой жизни“, в ученых канцонах, в „Стихах о Каменной Даме“, в стихотворной тешоне между Данте и Форезе Донати мы встречаем весьма близкие мотивы, которые, однако, реализуются в совершенно разных планах: это касается и стихотворных произведений на политические темы, и строк, в Аду (XV) и в Раю (XVII), содержащих

пророчество будущего изгнания Данте, и языка, которым изъясняются Франческа в Аду и Пиккарда в Раю, и т. д.

⁹ Ср.: „О народном красноречии“, I, XIX, 4; II, 16 и сл.; IV, 1 и сл.; Письма, XIII, 28 и сл.

⁴ Ауэрбах подчеркивает у Данте удивительную смелость, с которой он смешивает различные стили. К „Декамерону“ Ауэрбах подходит как к произведению, которое „впервые со времен античности утверждает определенную высоту стиля, благодаря чему рассказ о действительных событиях современной жизни становится развлечением культурных людей... Стиль „Декамерона“ по своему уровню сильно напоминает соответствующий античный род... так называемую „милетскую басню“... Как и в античных романах, языковое искусство опирается у Боккаччо на риторическую организацию прозы, и точно так, как в античных романах, его стиль нередко подводит его к самым границам поэтического... в „Декамероне“, в пределах среднего стиля, оттенки многообразны, а границы — широки...“ (Мимесис. М., „Прогресс“, 1976, с. 222—224).

⁵ См.: „Поликратик“, главу „О комедия“ („De mundana comoedia“)

⁶ Боккаччо отказывается в „Декамероне“ от жестких различительных схем, что, пожалуй, объясняется естественной близостью, внутренним родством, существующим между повеллой и историей, особенно между новеллой и таким жанром, как комедия (они присутствуют в сознании чуть ли не в качестве единой формы), см. W. Cloetta „Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und Renaissance“, I, Halle, 1890; G. Cohen „La „Comédie“ latine en France au XII siècle“, Paris, 1931; E. Franceschini „Teatro latino medievale“, Milano, 1960.

⁷ Я имею в виду комментарий Момильяно к „Декамерону“ Боккаччо и „Очерк“ Боско. Но уже Веселовский в книге „Боккаччо, его среда и сверстники“ особо выделял в „Декамероне“ „не предусмотренный часто контраст“ (см.: А. Н. Веселовский, Собрание сочинений, т. 5, СПб., 1915, с. 521).

⁸ Это противопоставление можно сравнить с тем местом из дантовского письма к Кан Гранде делла Скала, где Данте пишет о своеобразии „Божественной комедии“. В частности, обосновывая выбор жанра, Данте пишет, что Гораций позволял авторам комедий использовать стиль трагедий (т. е. писать приподнято и возвышенно): „...как это угодно Горацию, когда он утверждает в своей „Поэтике“, что авторы комедий иной раз говорят как авторы трагедий и наоборот... если мы обратимся к содержанию, то в начале оно ужасно и смрадно, ибо речь идет об Аде, а в конце — счастливо, желанно и благодатно, ибо речь идет о Рае.“ См.: A. Schiaffini „Momenti di storia della lingua italiana“, Roma, 1953, p. 51; F. Mazzoni „Contributi di filologia dantesca“, Firenze, 1966, p. 14. Машони как раз и отмечает, что в письме к Кан Гранде делла

Скала „комический слог не складывается из различных сочетаний низкого и среднего стилей (как в трактате „О народном красноречии“), а позволяет сочетать стиль низкий со стилем трагическим“.

⁹ См.: „Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella „Vita Nuova“ in „Studi in onore di Italo Siciliano“, Firenze, 1966.

¹⁰ Что касается широкого использования антифразиса, см. Ch. Bally „Antiphrase et style indirect libre“ in „A Grammatical Miscellany offered to O. Jespersen“, Copenhagen, 1930. Еще Квинтилиан и автор „Риторики к Гереннию“ отводят этой риторической фигуре преимущественно негативную роль, пишут о ее использовании в поношениях, в искаженном описании событий. Виктор Шкловский обратил внимание, что Боккаччо использует приемы, заимствованные из агиографической литературы, придавая им совершенно противоположный смысл („Boccaccio in Russia“, in „Il Mondo“, XIV, 1962). Он же развивает и мою интерпретацию новеллы о Шапелето как „купеческой“. Об антифразисе как стилистическом ключе письма XXI, см. V. Branca „Non sconfessato il Decameron“ in „La Fiera Letteraria“, XL, 49, 1965.

¹¹ Известно, что этот топос и даже миф восходят к религиозным представлениям и хорошо изучены этнографами. Сам топос очень древний, но получает особое развитие в средние века, см. F. Novati „Attraverso il Medioevo“, Bari, 1905; „La storia e la stampa nella produzione popolare italiana“, Bergamo, 1907; G. Biannini „Le canzoni alla rovescia“ in „Rassegna Nazionale“, S. II XXXVIII, 1916; O. Odenius „Mundus inversus“, Uppsala, 1954; G. Cocchiara „Il mondo alla rovescia“, Torino, 1963.

¹² См.: O. Dittrich „Geschichte der Ethik“, III, Berlin, 1926; J. R. Williams „The Authorship of the *Moralium dogma philosophorum*“ in „Speculum“, VI, 1931; J. De Ghellinck „L'Essor de la littérature latine au XII siècle“, Bruxelles, 1946, I, p. 173 ss.; M. W. Bloomfield „The Seven Deadly Sins“, Michigan, 1952; Ph. Delehaye „Florilegium morale oxoniense“, Lilla, 1955; A. Tenenti „Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento“, Torino, 1957, p. 80 ss.; C. Bascetta „Art de bien vivre et de mourir“ in „Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age“, Paris, 1964.

¹³ См.: A. D'Ancona „Il libro dei sette savii di Roma“, Pisa, 1854; J. Bédier „Les Fabliaux“, Paris 1911³ (1924⁴), p. 465 ss.; P. M. Волков „Сказка“, Одесса, 1924; В. Я. Пропп „Исторические корни волшебной сказки“, 1946 (итал.) пер. Турин, 1949; В. Я. Пропп „Морфология сказки“, 1928 (итал.) пер. Турин, 1966.

¹⁴ См.: L. Di Francia „Alcune novelle del Decameron illustrate nella fonti“ in „Giorn. Stor. Lett. It.“, XLIV, 1904; L. Sorieri „B. 's story of Tito and Gisippo in European Literature“, New York, 1937; S. Battaglia „La coscienza letteraria del Medioevo“, Napoli, 1965, p. 487 ss.; D. Rad-

cliff Umstead, „B. 's Adaptation of Some Latin Sources“ in „Italica“, XLV, 1968.

¹⁵ Об отнесении эротических сцен исключительно к сфере комического, о художественных особенностях их изображения и об их каноническом характере в средневекковой литературе, о дерзком реализме и даже непристойностях в языке, которые следовало использовать для низкого стиля, см.: P. Lehmann „Die Parodie in Mittelalter“, Stuttgart, 1922. Наоборот, словесные прения и отвлеченные казусы являлись свидетельством стиля высокого, см.: H. Walter „Das Streifgedicht in der Lat. Literatur des Mittelalters“, München, 1920.

¹⁶ Чтобы ощутить, в какой степени автору „Декамерона“ удается преодолеть жесткий классицизм, достаточно вспомнить, как грубо Андрей Капеллан пишет о любви крестьян и плебеев. Он изображает их любовь в виде животного совокупления, которое оправдывается необходимостью рождения себе подобных и увеличения рабочей силы. В „Декамероне“ же Боккаччо наделяет этих героев самыми возвышенными любовными чувствами и идеалами.

¹⁷ Использование жаргонных слов и выражений, окрашенность речи под местный говор или диалект (см., в частности, II, 10; III, 8; IV, 2; VII, 3, 10; VIII, 2; IX, 5) были отличительными особенностями комического стиля.

¹⁸ „Метаморфозы“, IV, 354 и сл.; „Эпиграммы“, IV, 22 и VIII, 68- (В период работы над „Декамероном“ Боккаччо если и знал Марциалла, то косвенно.) Сходным, хотя и принадлежащим другой традиции, является сравнение из Амето: „...но тела наши виднелись в воде так же ясно, как сучок под стеклом“ (XXXII, 49; ср. Ад, XXXIV, 12: „Сквозят глубоко, как в стекле сучок“).

¹⁹ J. L. Borges „Ficciones“, Buenos Ayres, 1962.

²⁰ W. H. Schofield „The Source and History of the Seventh“ „Novel of the Seventh Day in the Decameron“ in „Harvard Studies and Notes in Philology and Literature“, II, 1893.

²¹ В рамках риторического деления на стили, перенесенного на растительный мир, эти два вида дерева принадлежали как раз стилю комическому и среднему (лавр и кедр были отличительной чертой возвышенного и трагического стили). Так, например, истории Бельколоре стилистически „подобают“ вяз, овощи, каштан — из растений, осел и бараны — из мира животных (скакун и борзые „подобают“ в свою очередь другому стилю). См.: J. E. Cirlot „A Dictionary of Symbols“, London, 1967, p. 328 ss.; „Dictionnaire des Symboles“, Paris, 1969.

V. КУПЕЧЕСКАЯ ЭПОПЕЯ

Грандиозной и впечатляющей панораме итальянского общества на исходе средних веков, запечатленной в „Декамероне“, придают особую живость и выразительность рассказы о похождениях и странствиях купцов — настоящие художественные фрески, в которых отразилось все многообразие торговой жизни XIII—XIV веков. Выдвижение на первый план общественной жизни класса купцов¹, явившееся поворотным моментом в истории Италии, в „Декамероне“ впервые в европейской литературе стало достоянием высокого искусства. Этот поворотный момент подготовили истинные герои своего времени, наделенные необыкновенной предприимчивостью и упорством, люди, стремившиеся подчинить своему влиянию Европу и Восток. Именно их, не понятых и неверно обрисованных Зомбартом*, мы воспринимаем в „Декамероне“ как людей исключительных по своей природе.

Отчужденно и холодно взирает на них Данте, с аристократическим презрением отзывавшийся о „пришельцах“ и о „наживе“. Нет места купеческой среде и в творчестве такого утонченного литератора, как Петрарка, который либо не желает до нее снизойти, либо совсем ее не замечает. Купеческая жизнь остается где-то на заднем плане даже в исторических сочинениях („Хроника“ Дино Компаньи) и в стилизованном повествовании „Новеллино“. И наоборот, она неудержимо врывается в „человеческую комедию“ „Декамерона“, а ее быющая ключом энергия подчиняет себе все повествование. Мало сказать, что реальные истории, лица, быт торговой среды, ее обычаи и нравы окрашивают более половины новелл яркими и насыщенными красками, свойственными колоритному миру купцов. Уже сам факт, что Боккаччо отводит в „Декамероне“ центральное место купеческой среде, которая придает книге культурную и общечеловеческую ценность, указыва-

ет на то, что мысль о ее воплощении в литературе владела его творческим сознанием от замысла до исполнения.

Грандиозную тему „человеческой комедии Средневековья“, картину единоборства человека с великими силами (Судьбой, Любовью, Разумом), когда проявляются все его дарования и способности, можно было в ту эпоху раскрыть, только обращаясь к жизни купцов, которая позволяла с наибольшей убедительностью показать человеческую доблесть. Идеальные рыцари ушли в прошлое, о них оставалось лишь с грустью вспоминать. Именно купеческая среда на рубеже XIII—XIV веков выдвигала наиболее энергичных и отважных героев, готовых к единоборству с силами, что господствуют над всеми людьми. Именно в этой среде „человеческое древо“, выражаясь словами Стендаля, давало теперь наиболее жизнеспособные побеги. Купцы колесили по свету, им постоянно приходилось бороться с превратностями Судьбы, они всегда были готовы выказать свою смекалку и находчивость в различных любовных перипетиях. И, наконец, они постоянно стремились с помощью Разума восторжествовать над действиями и кознями других.

Купцы были настоящими пионерами позднего Средневековья. По словам одного из наиболее компетентных исследователей², они обладали „широтой взглядов, живым умом, основательными познаниями, честолюбивыми устремлениями и гордыней“, отличались „упорством и отвагой“. Эти сильные личности повсюду вели себя так, что „правители старались их обласкать, а простой народ смотрел на них с озлоблением. Купцы возвращались домой, обогащенные опытом и сокровищами, и использовали то и другое для достижения своих политических целей“, вкладывая сокровища в произведения искусства, превращали их в роскошные общественные здания и частные дворцы, в храмы и монастыри, которые увековечили для потомков культуру той эпохи. Описание роскошной жизни семейства Барди и Перуцци похоже на сказку. „С одной стороны, здесь были блестящие дворы, где этих купцов принимали с почтением, которое подобает тем, кому властелины доверяли сам символ своей власти — свою корону. В пользу купцов властелины отказывались от своего права собирать подати, на них они полагались даже в своих политических начинаниях. С другой стороны, перед нами роскошные дома самих купцов. В них они вели образ жизни, подобав-

ший разве что князьям, — большинство остальных людей того времени жило гораздо скромнее. В этих домах*, за недостатком роскошных общественных зданий, купцы принимали царственных особ с их большими свитами. А в лавки, расположенные на первом этаже этих домов, непрерывным потоком стекались люди из разных стран, прибывали вестники из самых отдаленных концов света. Сколько же самых различных золотых монет стекалось к купцам в сундуки, которые они тщательно стерегли! За стенами города, насколько хватал глаз, среди виноградников и оливковых рощ виднелись господские дома с гербами купеческих семейств. А скромные и бедные дома работников лишь свидетельствовали о том, что множество людей трудилось на этих „магнатов“. Встают и другие картины: в строго украшенных залах синьории степенные купцы в дорожных плащах, отложив в сторону набитый деньгами кошель, забыв про соколиную охоту и привязав коня у входа во дворец, ведут переговоры на равных с анжуйскими принцами, с королем Франции, с римским папой; добиваются изгнания для одних, милости для других, заступаются за обиженных и вполне могли бы с гордостью произнести фразу: „Государство — это мы“, которая будет сказана через несколько веков³.

Все итальянское общество было взбудоражено активной деятельностью предприимчивых и удачливых купцов, главным центром которых стала Флоренция, а главным орудием — флорин, заменивший византийские гиперперы* и арабские динары. Еще в кругу своей семьи, в юные годы, Боккаччо был свидетелем увлекательных эпизодов купеческой жизни. Отец Боккаччо и братья отца были купцами. Но главное — все они были агентами и „поверенными“ торгового дома Барди, являвшегося, по выражению Дж. Виллани, вместе с Перуцци и Аччаюоли „опорой христианского мира“, и в этом качестве более сорока лет колесили по торговым путям Европы между Францией, Неаполем, Парижем и большими французскими ярмарками. Даже в своих поздних латинских сочинениях Боккаччо взволнованно вспоминает о захватывающих путешествиях и нередко страшных приключениях, о которых ему рассказывал отец. И сам он рано приобщается к торговой жизни. Выучившись еще мальчишкой неплохо считать, Боккаччо попадает на заре своей юности в Неаполь. Там в торговой части города, рядом с лавкой Фрескобальди, Барди дер-

жали свою банкирскую контору. Эту часть города Боккаччо опишет затем во всех подробностях в новелле об Андреуччо из Перуджи, где она играет роль зловещей декорации, на фоне которой происходят ночные мытарства героя. Годы своей юности Боккаччо проводит в Неаполе за прилавком: он принимает клиентов, взвешивает и считает монеты, ведет „расчетную книгу“, „кассовую книгу“, „вексельную книгу“, „книгу движения товаров“, просматривает счета и помогает в составлении баланса для „компаньонов“, а также выполняет все другие обязанности „ученика“. Именно здесь писатель пережил и ощутил все трудности и опасности купеческой жизни, столкнулся с изощренностью ума, дерзкой отвагой и кознями. Пересчитывая и взвешивая различные монеты, записывая товары в торговую книгу, он воочию познакомился с торговой практикой. Он постоянно встречался с новыми и новыми людьми из самых различных стран, которые собирались в лавке не только для торговых сделок — здесь ожидали курьеров с различных рынков, сравнивали и обсуждали полученные вести. Яркие и необычные рассказы, которые Боккаччо слышал от родных и друзей, подкреплялись собственным его опытом (т. е. реальной действительностью), придававшим художественному вымыслу достоверность и определенность.

* * *

Впечатления, которые Боккаччо вынес из долгого общения с купцами, отразились в посвященных им повеллах, придали этим новеллам четкость рисунка и безукоризненную ясность — качества, сделавшие их привлекательными. Их сюжеты тесно связаны с купеческой средой, которая иногда оказывается в центре повествования. Холодная расчетливость и нечестивость Шапелето, достигающие кульминации в конце новеллы, выделяются даже на фоне всеобщего цинизма и жестокости, которые царили в купеческой среде и — в полном соответствии с обычаями и нравами этой среды, документально засвидетельствованными — определили поведение Мушьятто Францези и братьев-ростовщиков. Опрометчивое простодушие Андреуччо, из-за которого начинается вся фантазмагорическая цепь приключений, все более и более неожиданных, проявляется в самом обычном, хотя и неосторожном, жесте героя, когда он торгуется на рыночной площади в Неаполе, где был

один из самых оживленных и знаменитых лошадиных торгов. Стремительные взлеты и падения в бурной судьбе Ландольфо и Мартуччо особенно заметны на фоне нравов, господствующих в караванах морских судов, и той легкости, с какой предприимчивые и смелые купцы превращались в пиратов (такое превращение жителей острова Липари, уроженцем которого был Мартуччо, документально подтверждается). Поэтическая тема любви и смерти воплощена в образах Симоны и Сальвестры во всем целомудренном обаянии, возникающем благодаря непритязательному фону скромного мира ремесленников, изображенного автором с поразительной точностью, воссоздающей поведение „мастеров“, „управителей“, „подмастерьев“ (которые, как и сам Боккаччо, отправляются в чужие края „ремеслом своим заниматься“), „учеников“, „ремесленников“, „прях“ (Симона — первая мечтательно-грустная пряха, которая встречается в нашей литературе). Озорная, лукавая новелла о том, как обманули друг друга Салабаэтто и красавица сицилианка, так бы и не возникла в „Декамероне“, если бы Боккаччо не знал во всех подробностях—не только понаслышке, но и на собственном опыте,— как в портах действуют склады, как функционирует система поручительств и задатков. Детали, подмеченные Боккаччо в реальной жизни, придают динамичный характер всему повествованию, становятся его основой. Благодаря им купеческая среда, как никакая другая, обретает яркие, живые черты, которые затем утратятся в нашей прозе. Начиная с Серкамби* и кончая новеллистами XVI века, изображение этого мира в новеллистике превратится в одно из общих мест, в слабый отблеск ослепительного образца, каким был „Декамерон“. Причастность Боккаччо к миру купцов позволила ему представить себе современную жизнь не только одного города, деревни, области или Италии, но и всей цивилизованной Европы и опасного Средиземноморья, иными словами, она позволила ему увидеть то огромное поле деятельности, где искали приложения своей предприимчивости купцы, подлинники Одиссеи торговли: объять пространство, которое непрестанно пересекали во всех направлениях их замечательные стремительные вестники. Тоскана и Флоренция (Сиена и Пиза), которые в те времена были средоточием торгово-финансовой деятельности, естественно, оказались в центре „художественной географии“ новелл „Декамерона“. Не менее

ярко и точно воспроизведен облик и других областей Италии — бегло очерченный, но очень колоритный характерный фон, на котором протекает действие.

Вот Пьемонт, возникающий в „Декамероне“ почти в сказочном свете (I, 6; X, 10), окраинная область Италии, где, за исключением Асти, все еще сохраняется замкнутый феодальный мир, суровые нравы горцев. На другом конце дуги Альп — Фриули, „край студеный, однако ж увеселяющий взор красивыми горами, множеством рек и прозрачными родниками“ (X, 5), — красочностью описания Боккаччо обязан воспоминаниям купцов-земляков (и даже, может быть, родственников) Лапо и Лодаринго из Чертальядо. По мере того как мы попадаем в те области, которые вели активную торговлю с Европой — иногда открыто и ожесточенно конкурируя с флорентийскими и сиенскими компаниями, — „художественная география“ „Декамерона“ приобретает все более определенные очертания. В описании той или иной местности, ее жителей чувствуются отголоски торгового соперничества и конкурирующих торговых союзов, являвшихся зачастую и политическими. Славная своей торговлей Венеция, недоверчиво и ревниво посматривавшая на Флоренцию, обрисована Боккаччо в „Декамероне“ с оттенком презрительной враждебности. Он наделяет ее жителей такими качествами, как продажность, вероломство и легкомысленная болтливость. Так на венецианцев смотрели тосканские купцы, так, безусловно, отзывались о них и друзья Боккаччо из Романьи (IV, 2; VI, 4; см. также II, 1)⁴. В то же самое время великая соперница Венеции Генуя (дружба с которой была из-за затяжных распр с Пизой одной из основ флорентийской политики в XIV в.) предстает перед нами в лице целого ряда купеческих фигур — людей деятельных, настойчивых, жестких до скарденности, но и не лишенных самых благородных порывов души, верных старинному, незыблемому понятию чести (I, 8; II, 8—10). Столь же превозносит Боккаччо и честь их жен. Вокруг этих двух великих республик панорама расширяется, становится красочнее: с одной стороны, перед нами утонченная и куртуазная жизнь в городах Венецианской республики от Тревизо до Вероны (II, 1; I, 4), с другой — суровая красота восточного и западного побережий с их замками, преуспевающими городами и землями, которые благодаря купцам как раз и стали давать доход (Мулаццо, Леричи,

Финале, Альбенга, Монако — I, 4; II, 6, 8—10; VIII, 10). Более отчужденно и гораздо реже Боккаччо описывает Ломбардию и Милан — может быть, потому, что торговые и финансовые операции этой области не достигали к тому времени значительного размаха и велись с такими странами, как Швейцария и Германия, довольно далекими от интересов тосканских торговых компаний. А может быть, и потому, что флорентийские политики в эти годы относились очень недоверчиво и даже враждебно к Ломбардии и ее правителям. Милан, однако, не считая других кратких упоминаний, все же появляется в „Декамероне“ в новелле, где закручиваются сложные отношения между немцем и одним из тех ломбардских занмодавцев, слава о которых шла по всей Европе (VIII, 1). Город Павия, бывший за три века до Боккаччо одним из главных центров торговли между Востоком и Западом, — в XIV веке все еще помнили об этой золотой поре — становится фоном не только широкого полотна лангобардской жизни в новелле о Теуделинге (III, 2), но и идеальной, возвышенной картины купеческой жизни, картины, где христианское благородство встречается с арабским великодушием (X, 9). Другого происхождения брешинский фон в новелле об Андреоле.

О Падании напоминают нам и образы предприимчивых „дельцов“ из Эмиллии, *ломбардцев* в тогдашнем значении слова (то есть ростовщиков)⁵, и описание их богатых городов, примечательных своей неповторимостью. Пьяченца — ее купцы соперничали с флорентийскими во Франции; их неуемная жизненная энергия воплощается в „Декамероне“ в циничной дерзости одного из уроженцев Пьяченцы — Амброджоло (II, 9). Модена и Болонья — богатые торговые города, славные своей аристократичностью и ученостью (I, 10; II, 2; VII, 7; VIII, 9; X, 4). Феррара — в XI веке здесь был главный рынок шелка, импортируемого с Востока, а теперь оттуда, несмотря на войны и опасности, которые подстерегали путников в пути, отпразднались караваны в венецианские земли (II, 2; см. также VIII, 10). Фаенца, Форли, Равенна, Имола, Римини и другие более мелкие города Эмиллии, наконец, провинция Романья, к которой флорентийцы питали особую симпатию и которую знал по собственному опыту сам Боккаччо (IV, 2; V, 4, 5, 8; VII, 5; см. также III, 7)⁶.

От внимательного взгляда автора „Декамерона“ не ускользают даже те области, история и жизнь которых были

в те годы сокрыты тенью, как не ускользнули эти области от флорентийских торговых компаний. Области Марке и Абрुццы, главные перевалочные базы для Аччаюоли, Перуцини, Барди — у них были филиалы в Анконе и Аквиле (см. III, 7; IX, 4) — и для тех, кто торговал между Флоренцией и Неаполем, возникают в расплывчатом, полусказочном-полуироническом свете в речах Мазо дель Саджо и брата Луки. В этом гротескном описании можно все же различить отголоски торговых связей эпохи (VIII, 3; VI, 10; см. также III, 7; V, 5; VIII 5; IX, 4). Перуджа, которая поставляла Неаполитанскому королевству вестников и курьеров,— родина Андреуччо, „лошадника“ (II, 5). На фоне этого города с его незабываемой центральной площадью происходят невероятные приключения семейства Винчоло; из этого семейства были родом управляющие в Абрुццо, назначавшиеся по указке Аччаюоли (V, 10). Горькая картина Рима и Лациума, где во время „авиньонского пленения“ пап господствовали хаос и запустение, запечатлена в новелле об Аньолелле; возникает мрачный пейзаж римских окрестностей, где на каждом шагу флорентийских купцов, следовавших по дороге в Неаполь, поджидали засады и неожиданности (V, 3); вполне понятно, что отдельно надлежит рассматривать упоминания о Риме, когда там находился папский престол,— мы их находим начиная с I, 2 и по X, 2).

Неаполитанское королевство, после Тосканы, было для флорентийских компаний, как и для Боккаччо, самой важной частью Италии. Соответственно и в „Декамероне“ оно нарисовано, несомненно, самыми яркими и живыми красками. Именно в этом королевстве происходят полусказочные истории, героями которых являются принцы и рыцари,— литературные грезы о светлом, легендарном времени, которому суждено навсегда уйти в прошлое. Но жизненность и конкретность изображения неаполитанской среды восходят все к тем же ярким впечатлениям, вынесенным Боккаччо из непосредственной причастности к купеческой жизни. Апулия, которая славилась винами, многолюдными ярмарками и имела торговые связи главным образом с Византией, возникает в новеллах о Ландольфо Руфоло и доне Джанни (II, 4; IX, 10): наглядность в изображении ее пейзажа и обстановки напоминает о том, что Боккаччо здесь бывал и знал эти земли, когда был „учеником“ банкирского дома Барди, держав-

шего здесь свои филиалы. А с нищей, пустынной Калабрией связываются в „Декамероне“ лишь отголоски того ужаса, который в те времена испытывали перед пиратами (V, 6). Но по-настоящему на юге Италии были два главных центра, которые больше всего притягивали купцов и чаще всего возникают в новеллах Боккаччо: с одной стороны, Неаполь и Кампания, с другой — Сицилия. Не будем напоминать, с какой потрясающей точностью рисует Боккаччо в повелле об Андреуччо картину портовых кварталов Неаполя, где жили контрабандисты (ту же точность описания, при всем различии ситуации, можно обнаружить в новеллах о Кателле, Перонелле и Маццео). Воспоминания о некогда процветавшей в Амальфи торговле вызывают в его воображении весь Амальфийский берег, где „утопают в садах городки, текут ручьи; в городках проживают состоятельные люди, у которых торговля идет бойчее, чем где бы то ни было“ (II, 4); возникают пленительные картины Салерно, Неаполя и Гаеты с их заливами и островами (Искья, Прочида, Понца), ярмарками (из них особой известностью отличалась ярмарка в Салерно — VIII, 10) и оживленными городками от Равелло до Капуи. Эти воспоминания проявляются во всей непосредственности в целом ряде новелл (II, 4, 6; IV, 1, 10; V, 6; VIII, 10; X, 5 и т. д.). Не забыта и Сицилия. Боккаччо создает обаятельную картину Палермо, Мессины, Трапани, Катании, где господствовали тосканские купцы; описывает другие города и прилегающие к Сицилии острова с их суровой, залитой солнцем природой (Устика, Липари). Эта часть Италии изображена в новеллах как богатый, приветливый край, вытянувшийся по направлению к легендарным сарацинским странам, наводившим на всех страх.

И другой большой итальянский остров, Сардиния, где Барди имели своих агентов и управителей и вели торговлю зерном, также возникает на страницах „Декамерона“, хотя и в неясных, неопределенных очертаниях; через него непременно проходили все морские пути западного Средиземноморья между Африкой и провансальскими и каталонскими портами (II, 7; IV, 4; см. также III, 8; VI, 10).

Куда бы ни направлялись маршруты наших купцов, где бы ни находила себе применения их предприимчивость, за ними в поисках персонажей, места действия, пейзажа следует и воображение Боккаччо, влитавшего прямо или косвенно их опыт. И все это воспроизводит Боккаччо с такой точно-

стью и наглядностью, вкладывая весь свой опыт общения с людьми и с миром наиболее деятельных представителей буржуазии, что не приходится удивляться возникновению в Италии множества легенд о пребывании и приключениях писателя в тех местах, которые он описывает: от Удине до Равенны, от Феррары до Палермо. Они сложены в фантастическую и на редкость живучую легенду, которую можно сравнить разве что с дантовской⁷.

Европейский и средиземноморский фон, на котором разворачиваются приключения, более того — героические „походы“ (поиски) купцов, необыкновенно расширяют, по сравнению с прошлым, географический кругозор нашей литературы. За Альпами открываются, изображенные не менее конкретно и наглядно, чем итальянские земли, широкие поля и богатые города Франции, Прованса, Бургундии, Фландрии (I, 1, 2, 5, 6; II, 3, 8, 9; III, 9; IV, 2, 3, 8, 9; VII, 7; X, 2 и т. д.), а по ту сторону Ла-Манша — города Англии и даже Шотландии и Ирландии (III, 3; II, 8). Все эти края прибрали к рукам наши торговые компании, особенно Барди и Перуцци, — они сулили доход быстрый, богатый, верный. Любая алчность Франции и холодная расчетливость Шапелето и братьев-ростовщиков бросают зловещий свет на эти земли (I, 1). От циничного зубоскальства купцов, собравшихся в задымленной парижской таверне, равно как от повествования об изменчивой судьбе братьев Ламберти, веет духом дерзкой, неиссякаемой предприимчивости, окрашивающим изображение всей среды (II, 9; II, 3). Благородство молодого Алессандро или мечтательность Лодовико неожиданно озаряют этот суровый, вечно спешащий мир светом великодушия и куртуазности, которые благоприятствовали великому расцвету культуры и искусства, порожденному могучим подъемом экономической жизни (II, 3; VII, 7). На окраине более знакомых Боккаччо европейских земель возникают в „Декамероне“ Испания и Каталония, куда непременно заглядывали купцы во время своих опасных торговых путешествий по суше и по морю (там, в частности, особенно успешно торговали Перуцци). Упоминает Боккаччо и Германию, страну замкнутую и такую же буйную, как ее наемные солдаты, бывшие, однако, хорошими клиентами наших заимодавцев (VIII, 1; см. также II, 1).

Но по-настоящему широкий простор для воображения Боккаччо, который опирается на те познания, что он при-

обрел в Неаполе, и на историю известной поездки Аччаюоли, открывають моря, омывающие Грецию и знаменитые порты Морей; восточное Средиземноморье, усеянное островами, где человека преследуют ветры, войны, пираты, неожиданности и самые различные злые силы; где господствует Константинополь, перевалочный пункт на торговых путях, что вели с Востока к Черному морю и богатому порту Кафе (II, 4, 7; III, 7; V, 1; VIII, 10); западное Средиземноморье, воспроизведенное в „Декамероне“ более точно, ибо оно было более известно благодаря регулярным торговым связям с Провансом, Каталонией и Балеарскими островами (там были филиалы Барди, да и Анжуйская династия проявляла большой интерес к этим землям — II, 7; III, 9; IV, 3, 9; X, 7). По другую сторону Средиземноморья — Африка, которая страшила и привлекала европейцев; более четко очерчены в „Декамероне“ Тунис и Александрия, Мекка наших купцов (IV, 4; V, 2; I, 3; II, 6, 7, 9; VIII, 2; X, 9). Еще дальше — сказочный Восток Саладина, известный благодаря крестовым походам, край больших надежд, а чаще — разочарований для наших купцов, шедших всякий раз вслед за крестоносцами, но гораздо более цепко, чем они, державшихся за те бесценные аванпосты невообразимой, богатейшей Азии, которые удавалось захватить (Родос, Крит, Хиос, Кипр, Смирна, Акри, Антиохия, особенно древний город Исс, куда, как пишет Марко Поло, привозят „всевозможные специи, парчу и другие ценные товары и купцы... со всех стран съезжаются“); Исс был важным торговым центром, где сходились пути из Сирии, Египта, Персии и Армении, а с армянским царем Барди как раз заключили через посредство Франческо Пеголотти ряд выгодных соглашений (ср. I, 9; II, 4, 7; V, 1; X, 9; II, 7; II, 9; X, 9; V, 7; IX, 9 и т. д.)^a.

Интерес Боккаччо к географии подтверждается еще и такими сочинениями, как „De Canaria“ („О Канарских островах“) и „De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis et paludibus et de nominibus maris“ („О горах, лесах, источниках, озерах, реках, прудах и болотах и о названиях морей“), и отражает в оригинальной, неповторимой форме стремление наших купцов на рубеже XIII—XIV веков проникнуть в неизведанные страны, на новые рынки. Все страны, куда проникли эти настойчивые и дерзкие *конкистадоры*, не только точно обозна-

чаются, но и претерпевают своеобразное преобразование в „Декамероне“ Боккаччо, этой чудесной „книге купцов-мореплавателей“.

* * *

Раздвинулись прежние географические рамки, и открылись новые, необъятные пространства — шире и богаче стал человеческий мир, смело изображенный художником в пестрой серии зарисовок, воплощающих замысел и основную тему его „комедии“, где бесстрашные фигуры купцов занимают центральное место главных героев. В поисках живых, веских примеров (как положительных, так и отрицательных), подтверждающих великие, общечеловеческие истины, на которые опирается „Декамерон“, писатель, естественно, обращается к выходцам из той среды, которая, по словам Ренана,* преподала в истории „самый великий пример энергии и воли“.

В новеллах I дня, где сурово порицается порок, безудержная алчность Францези, расчетливая нечестивость Шапелето, мелочная скаредность Эрмино де Гримальди добавляют мрачные тона и зловещие тени к полемически заостренному изображению новоиспеченных магнатов своего века. Одновременно с этим благоразумная предусмотрительность Мельхиседека и Абраама, житейская мудрость Джаннотто и купца, преследуемого инквизитором, резко высвечивают жадность власть имущих. Последние постоянно зарятся на добро ближнего, тогда как купцы, известные своей изощренной осторожностью, научились на протяжении веков с помощью интриг и уверток их обманывать. Все эти новеллы являются своего рода прелюдией, в которой самые яркие и запоминающиеся образы принадлежат именно купеческой среде; после чего следует диптих с изображением Судьбы (II и III дни), где в живых, ярких картинах она выступает то в роли повелителя человека, то в роли его слуги. Не случайно, что и среди персонажей диптиха особенно много купцов, способствовавших экономическому господству Италии. Начиная с фигуры зубоскала Алессандро Аголанти, который прочно держит в руках торговлю в городе Тревизо, и кончая очерченным несколькими точными штрихами кружком итальянских купцов, которые собрались после ужина у очага в закопченной, пропахшей вином таверне и оживленно, не стесняясь в выражениях болтают, Боккаччо создает

целую галерею ярких, выразительных портретов, импрессионистических зарисовок знакомой до тонкости среды. В новеллах II дня они, сменяя друг друга, проходят грандиозной чередой в историях из жизни купцов. Вот несколько простоватый, но зато благочестивый купец Ринальдо д'Эсти. Он отправляется из Эмилии в Венецию, по дороге с ним случаются самые неожиданные беды, но в конце концов благодаря своему патрону св. Юлиану он обретает надежный приют. Вот находящиеся постоянно в разъездах между Флоренцией и Англией братья Ламберти с их переменчивой судьбой, в которой за банкротством следует неожиданное богатство. Вот истории двух неосторожных и опрометчивых юношей Ландольфо и Андреуччо, которые оканчиваются счастливо, но после того, как судьба сыграет с каждым из них злую шутку. А вот невероятные горестные скитания Алатизель, повествование о которой благополучно завершается в духе веселого купеческого лукавства и осмотрительности. И наконец, в последней новелле II дня возникает написанная в мажорных тонах картина Монако, где пиратам — раздолье, а купцам — мытарства (ср. также VIII, 10). Таким образом, все новеллы II дня, за исключением 8, отмечены печатью купеческого быта. Купеческая эпопея развивается и в новеллах III дня, где показаны и негодование родовой женщины, которую выдали замуж за богатого ремесленника (III, 3); и благоразумная осторожность Щеголька, который умело сыграл на скупости дворянина из рода Верджеллези; и путешествие на Восток флорентийского патриция Тедальдо дельи Элизен, который стремится забыть о своей любви. Создается впечатление, что конфликт между человеческим Разумом и Судьбой служит Боккаччо для того, чтобы раскрыть близкую ему тему — тему противопоставления благородства, дарованного случаем, и благородства, обретенного в постоянной борьбе, когда человек перед лицом самых неожиданных и серьезных испытаний не теряет своего достоинства и целеустремленности. В поисках героев драматического конфликта между человеком и Судьбой Боккаччо обращается к среде горожан и купцов, что свидетельствует о новом горячем интересе к ней в ту эпоху. Ведь средневековая культура в подобных случаях обычно использовала в качестве поучительных примеров деяния королей, принцев, рыцарей, их военно-политические и гражданские удачи и неудачи — на этом материале Боккаччо

строит свое произведение „О злоключениях знаменитых мужей“.

Очевидность, точнее, сила, с какой переживания и впечатления молодости, проведенной в купеческом мире, влияют на воображение Боккаччо, в еще большей степени ощущается в следующем диптихе, диптихе любви, где проявляется высочайшее благородство человека или его непристойная низость (новеллы IV—V дней). И если примеры из бурной жизни купцов могли, даже вопреки средневековой традиции, показаться уместными в предыдущем диптихе, то при трактовке любовной темы обращение к этой жизни могло быть необоснованным. И тем не менее именно из среды зажиточных горожан выбирает Боккаччо для новелл IV—V дней таких героев, как отец и сын Бальдуччи — агенты Барди, выведенные в знаменитом апологе, что содержится во введении к IV дню, — знатные венецианские купцы из „дома Квирино“, которые торгуют с Фландрией, и честные купцы из Прованса, наподобие Чивады странствующие по Испании, флорентийские Сингьери, жители Липари, промышленники пиратством, сицилийцы и генуэзцы из новелл о Джанни и Теодоро. Более того, и в великой симфонии любви и смерти, что звучит в новеллах IV дня, и в музыкальной комедии с ее праздничным характером, что разыгрывается в новеллах V дня, самые благородные и страстные героини Боккаччо принадлежат именно к тому миру, о котором не ведали ни стильновисты, ни Петрарка. Невозможно забыть Лизабетту, которая замыкается в своем беззвучном плаче и умирает; Симону, которая по-детски беспечно бросает свою жизнь, как цветок, на могилу возлюбленного; Джироламо и Сальвестру, которых неразрывно связала друг с другом любовь, а позднее — внезапная смерть; Костанцу, которая дрожит и трепещет перед лицом неведомого, но все равно бросается вслед за возлюбленным. Хрупкое очарование этим героиням Боккаччо во всей их уязвимости и незащищенности придает как раз темный фон — мир денег, где царят алчность, неумолимая жестокость экономической выгоды. Красота этих героинь безыскусственная: не бросакая, почти болезненная, — но они привлекают нас куда больше, чем надменные, разукрашенные дамы из феодальной знати. И уж конечно скромные героини не уступают этим дамам в благородстве и смелости чувств.

До сих пор в купеческой симфонии „Декамерона“ зву-

чали, хотя и всегда слаженно, лишь отдельные группы инструментов. Весь оркестр вступает тогда, когда начинается обширный триптих торжествующего Разума (новеллы VI, VII, VIII дней). В средневековых произведениях, затрагивавших эту тему, действовали представители самых различных классов (от воинов до политических деятелей, но особенно часто — от ученых мужей до студентов). Боккаччо же в начале триптиха превозносит учтивость, скрывающую духовное превосходство скромного пекаря Чисти над нобилями и магнатами, а в конце (VIII, 10) изображает мир циничных мошенников, в котором живут Салабаэтто и Каниджано. Но всюду он явное предпочтение отдает персонажам, среде, темам, связанным с новым правящим классом. Было бы слишком долго и утомительно приводить примеры, это и так очевидно. К тому же на это неоднократно указывалось, хотя и в других ракурсах. Достаточно напомнить, как в центре триптиха в гротескной инвективе, с которой теща обрушивается на своего зятя, „купчишку из ослиного дерьма“, находит замечательное разрешение героико-комический конфликт между нобилями и купцами: в нем как бы слышится в плебейском ключе дантовское презрение к „торгашам и менялам“ (VII, 8).

Затем после паузы, которую заполняют новеллы IX дня (с одной стороны здесь — уточенные и преуспевающие купцы из Флоренции, с другой — нищие торговцы из Апулии; см. IX, 8, 10), следует настоящий пантеон человеческих добродетелей. Туда Боккаччо помещает приукрашенных героев прошлого и, естественно, идеализированных представителей того мира, который он первым сделал достоянием искусства. После благородного благоразумия и тонкой осмотрительности Джильберто, после страдающей от безнадёжной любви Лизы и новеллы о Натане и Митридане перед нами возникает самый возвышенный, аристократический образ купца „умного и речистого“ в новелле о Торелло.

Так, через всю сложнейшую готическую архитектуру „Декамерона“ с ее двойными и тройными аркадами проходит непрерывной константой купеческая тема, придающая динамике и ценность его тщательно обдуманной композиции. Если бы Боккаччо не обратился в „Декамероне“ к миру купцов, который до него в литературе не изображали; если бы он не воссоздал его неповторимую и яркую жизнь с помощью выразительного языка, насыщенного

словами и выражениями из обихода самих купцов, „Декамерон“ не обладал бы ни электризирующей силой „образца“, ни своей убедительной многогранной человечностью. Книга не смогла бы на исходе Средневековья в Италии стать поэтическим воплощением своей эпохи, если бы не прославляла людей, которые глубоко повлияли на культуру своего времени, поставили ее в центр европейской жизни.

Этот аспект — вернее, достоинство книги, — сразу же бросающийся в глаза, как только мы подходим к ней в свете нравов и обычаев средневекового общества и вдохновивших ее идей, открывает перед нами содержание многих новелл с самой неожиданной стороны, призывает нас перечитать в определенном, „купеческом“ ключе эту насыщенную, динамичную комедию с ее извечным героем — Человеком, которая разыгрывается в эпоху, необычайно богатую жизненной энергией и высочайшими проявлениями гражданственности.

Наш скорее поверхностный, чем углубленный, анализ позволил выявить купеческую филгрань в напоминающих „плутовской роман“ новеллах об Андруччо из Перуджи и Салабаэтто (II, 5; VIII, 10), где события излагаются сжато и недвусмысленно. То же начало присутствует и в других новеллах, хотя, вполне понятно, развивается там иначе, как, например, в новелле о приключениях в Англии купцов Ламберти (тесно связанных с торговым домом Барди), завершающихся сказочным апофеозом (II, 3)*. Можно напомнить в этой связи и яркую, динамичную картину шиничной компании купцов, которые — как показывает создание *Universitates mercatorum* (общин итальянских купцов)* — в качестве друзей-врагов всегда выступали заодно и всегда друг против друга на больших ярмарках Франции, в богатых городах Италии, на сказочных рынках Востока. Сюда же следует отнести и повеллы об униженной, нищенской жизни, которую владели мелкие торговцы из Апулии, настоящие изгои предпринимчивого и могущественного класса купцов (IX, 10). В этих и многих других повеллах следы купеческой культуры проступают для нас со всей ясностью, чуть ли не наглядностью. Прочтение повелл „в купеческом ключе“ становится особенно убедительным и впечатляющим, когда речь идет о хорошо известных текстах, которые в прошлом исследовались с иных позиций.

Влюбленная Лизабетта из Мессины грустно грезит о своем возлюбленном, безмолвно его оплакивает и так же безмолвно умирает. Ее мечты поэтично-трепетны и печальны, они словно нежнейший, благороднейший цветок в этой мрачной среде беспощадного практицизма тосканских купцов¹³ — братьев Лизабетты, которые думают только о торговле и наживе. Им и в голову не приходит, что сестра уже на выданье, что она томится в сладостном ожидании любви и что молодость ее скоро отцветет. Душевные порывы человека, его сердечные волнения не совместимы с черной корыстью и практическим расчетом, способными загубить всякое чувство. Из этого противоречия рождается трагическая и элегическая тональность новеллы. Глубина его подчеркивается тем, что героиня новеллы принадлежит к классу „хозяев“, а ее возлюбленный — всего лишь бедный „приказчик“. Их любовь встречает преграды, неуловительно регламентирующие жизнь „торговых домов“: подобный союз может отразиться на торговой репутации, повредить делу. Поэтому братья Лизабетты без колебаний решают покончить с Лоренцо, как будто речь идет о необходимой торговой операции. („...братья долго держали совет и наконец порешили... замять это происшествие ... а затем, при случае, когда можно будет это сделать без вреда и ущерба для себя, искоренить позор, пока он еще не принял размеров угрожающих“.) Они беспокоятся не о судьбе сестры, а заботятся лишь о том, чтобы все обделать „без вреда и ущерба для себя“ („...и взяли его [Лоренцо] с собой. Когда же они зашли в места пустынные и отдаленные, то, воспользовавшись удобным случаем, убили... Лоренцо и тайно похоронили его“) (IV, 5). Беспокойство Лизабетты, которая „все чаще и все настойчивее“ спрашивает о Лоренцо, наталкивается на непроницаемую стену молчания. Лишь мрачным эхом звучит смутная угроза братьев („Ужо еще раз спросишь — и мы тебе ответим так, как ты того заслуживаешь“). Уделом Лизабетты отныне становятся ледящие душу одиночество и тоска; она ищет прибежища в тревожных фантазиях, в навязчивых видениях и наконец совершает страшный поступок. („...она лишь постаралась отделить ножом голову от туловища... Затем взяла один из тех больших красивых цветочных горшков... завернула голову в красивое полотенце и положила ее в горшок, а сверху насыпала земли и посадила несколько отростков чудного салернского базилика, и по-

дивала она потом этот базилик розовой водой, померанцевой водой или же своими слезами“.) В конце концов Лизабетта, словно шекспировская Офелия, впадает в тихий безутешный бред. Последним, завершающим аккордом этой истории становится смерть. Финальная элегия любви и смерти, скорбная и спокойная, кажется особенно целомудренной и трогательной на фоне расчетливости и черствости братьев Лизабетты, которые даже не замечают, что их сестра впадает в тихое помешательство, не замечают до тех пор, пока не возникает угроза их интересам. („Братья пришли в крайнее изумление; боясь огласки, они украдкой закопали голову[Лоренцо], а затем, устроив свои дела, тайно перебрались из Мессины в Неаполь“.) Братья Лизабетты озабочены лишь тем, как устроить свои дела, сестра далека от их мира — и будет предоставлена собственной судьбе, раз она пошла наперекор неумолимым законам своего круга. Тема новеллы — печальное увядание и гибель цветка любви среди зачерствелых душ, в мире, где господствуют „торгашеские законы“.

Изображая могущественный и деятельный класс купцов, Боккаччо зорко подмечает в его духовном мире новые черты. Здесь, как нигде, чувства, страсти, даже нравственные, гражданские, политические законы могут подчиняться „торгашеским законам“, которые столь же тверды и неумолимы, как два века спустя — „высшие интересы государства“. Эти люди обладали настолько могущественной властью, что законы для них „были... только удобной ширмой. Обходя их и прикрываясь ими, они могли развивать и свою деятельность, что вела их прямо к цели“. А когда „закон, который они же перед тем искусно создали, случайно оборачивался для них препятствием или же когда невозможно было скрыть или оправдать нарушение закона, они не долго думая убирали со своего пути возникшее препятствие без лишних церемоний“¹¹.

Мир купцов у Боккаччо озарен светом холодным и зловещим (но грандиозным и почти космическим). Не случайно поэтому он начинает свое произведение с истории, в которой господство „торгашеских законов“ является наиболее полным, безжалостным, даже бесчеловечным. Я имею в виду новеллу о сере Ченнарелло, в которой различные критики слишком часто усматривают или только кощунственно насмешку над культом святых, или портрет исключительного лицемера и мошенника¹². Но от исследователей

ускользает то, что в основе новеллы лежит обостренное изображение тяжелейшей жизни итальянских купцов и откупщиков во Франции; этих мучителей, на которых местное население постоянно готово выместить свой гнев. Купцы, словно конкистадоры в чужих землях, жили среди множества опасностей. Вспомним, какой ужас и смятение охватывают двух флорентийских ростовщиков (I, 1): они хорошо знают о той затаенной злобной враждебности, которая неизбежно сопутствовала и угрожала итальянским купцам во Франции. Отразились в новелле и страшные отблески погромов и избиений, которым во Франции подвергались итальянские купцы (1277, 1299, 1308, 1311, 1312, 1329 годы и т. д.). А в извительном прозвище „эти псы ломбардцы“ слышатся отголоски проклятий и насмешек, которыми сопровождалась упоминания о наших купцах в повседневных разговорах, в песнях и хрониках („Ломбардцы большие ловкачи... предатели они и обманщики... они пожирают не только людей и домашних животных, но и мельницы, замки, поместья, луга, рощи и леса... в одной руке у них листок бумаги, в другой — перо; с их помощью они обирают жителей как липку и наполняют их серебром свои кошельки... они жиреют на нуждах других, и сами они как волки, что пожирают людей“)*. Теперь понимаешь, что поступками героев этой новеллы руководит абсолютная необходимость не допустить, чтобы в их неумолимой тирании образовалась хоть малейшая трещинка, чтобы от чудовищного и великолепного исполина на глиняных ногах, каким, по существу, являлось их господство, откололась хоть одна крупинка глины — иначе могло рухнуть в бездну не только их владычество, но и они сами.

Этот железный закон бросает зловеющий свет и на портреты персонажей. Мушьятто Франчези, человек расчётливый и „весьма коварный“ (Компаньи), без колебаний посылает навстречу опасности своего бывшего не у дел старого и большого друга — лишь бы укрепить свое господство в Бургундии, лишь бы всеми средствами удержать в узде этих „бургундцев... несговорчивых, злонаправленных и бесчестных“, когда приходится платить тяжелейшие поборы. Флорентийских ростовщиков, что приютили у себя Шапелето, волнуют только их дела и ущерб, который они могут понести. Меньше всего они думают о болезни гостя, о его смерти, о том, что его ожидает ад (слова, завершающие сцену святотатственной исповеди, поистине бесчеловечны, они

обрекают несчастного Шапелето на мрак смерти: „Узнав, однако же, что его обещали похоронить в монастыре, братья успокоились“). Исповедь Шапелето — случай крайний; он сознательно губит свою душу, лишь бы не пострадало господство итальянских банкиров в Бургундии, лишь бы не идти наперекор «интересам торговли», и только этим руководствуется, когда, будучи при смерти, он, человек верующий (а не скептик, как утверждали некоторые), решается на ложную исповедь. Потому-то так и восхищаются братья-ростовщики его неслыханным богохульством в духе дантовского Капанея, его сверхчеловеческой — а вернее, бесчеловеческой — силой („...они говорили друг дружке: „Каков! Ни старость, ни болезнь, ни ужас близкой кончины, ни страх от сознания, что через какой-нибудь час он предстанет пред судом Божиим, — ничто не в состоянии исправить порочный его нрав...“). В ином свете открывается нам знаменитый портрет Шапелето, нарисованный в самом начале новеллы только в мрачных тонах и сопровождающийся угрюмым и язвительным перечислением пороков героя: это не ораторский прием и не стремление блеснуть мастерством, а необходимое вступление, которое логически подводит нас к чудовищному в своей расчетливости кощунству, лежащему в основе новеллы. Оно как бы уже предваряется теми бросающимися в дрожь словами, которые завершают мрачное описание Шапелето, словами, в которых слышатся отголоски евангельского проклятия Иуде („Худшего человека, чем он, может быть и не родилось“.— *Пер А. Вегеловского*). Вся кощунственная исповедь подчинена этому вступлению: Шапелето и самого в какой-то миг увлекает насмешливая и грандиозно-нечестивая игра — сложное развитие всех мотивов, намеченных во вступлении. В заключение игры дважды появляются интонации ужаса (это слова братьев, которые уже приводились, и то место, где Шапелето представляется братьям-ростовщикам „в когтях дьявола, на вечную муку осужденным“).

Дело в том, что отношение Боккаччо к господству „торгашеских законов“ неопределенно: лишь иногда (образы Мушьятто и сера Чеппарелло) он рисует его в мрачных тонах и осуждает. Нерешительность, растерянность, смещение и ужас испытывал и Данте, когда видел Франческу и Паоло, когда думал о том, как велика страсть героев и как обстоятельства подтолкнули их к вечной гибели („Скорбящих теней сокрушенный зритель...“). Об этих же чувствах

говорит вскользь Боккаччо в „Чтениях“ (V, 1). Складывается впечатление, что Боккаччо, создавая свою новую, купеческую эпопею, одновременно сознает ограниченный характер нового общества, точнее, антигуманные черты поведения сильных людей, строящих новое общество. Сознание этого и позволяет Боккаччо взглянуть на вещи со стороны, удерживает его от холодных похвал и славословия. Оно позволяет художнику в его грандиозных полотнах широко использовать светотень, при этом он понимает — может быть, оттого и страдает, — что в мире существуют противоречия, безжалостная черствость и роковая необходимость, на которые опиралась в своем господстве над Европой горстка людей. Поэтому, с одной стороны, Боккаччо рисует удивительные, необыкновенные приключения Ламберти в Англии и Тедальдо и Торелло — на Востоке (их облагораживает свет высокой куртуазной любви); изображает великодушными и смелыми Мартуччо и Ландольфо (их имена традиционно связывают с великими произведениями искусства); показывает, как в тонких, изящных ответах проявляется ум его персонажей: Мельхиседека, Чисти, Салабаэтто, Пьеро Каниджани. С другой стороны, Боккаччо показывает, что действия и поступки человека диктуются самыми бездушными „интересами торговли“. В соответствии с особенностью своей повествовательной манеры Боккаччо выбирает для „Декамерона“ фигуры, наглядно воплощающие жестокость и бездушие, — это братья Францези (и их агенты по сбору десятины и других налогов во Франции). В представлении людей того времени и флорентийских купцов-хронистов (Компаньи, Виллани и др.) Францези слыли дельцами, которые достигли вершин своего могущества, поправ совесть, гражданские и нравственные установления; они в своем коварстве дошли до того, что убедили Филиппа Красивого стать фальшивомонетчиком и даже попрали закон традиционной взаимовыручки, царивший среди итальянских купцов¹⁹. Боккаччо с искренней симпатией, яркими красками изображает те качества купцов, которые его так восхищали: молодецкую лихость, смелость первооткрывателей, бесшабашную удачу. В новелле о Шалелето Боккаччо показывает, как эти положительные качества могут исказиться и вырождаться в порок и жестокость. Это предел человеческого злодейства, в котором есть нечто сатанинское, как в некоторых дантовских персонажах от Капанея до Ванни Фуччи; оно может посеять в душах смя-

тение, но отнюдь не вызвать восхищение. Можно подумать, что Боккаччо изображает зловещую, мрачную личность Шалелето как поучительный пример, оттеняющий традиционный образ купца мудрого и осмотрительного. Шалелето в конце своей злодейской жизни решается на самое большое кощунство, тогда как мудрый и осмотрительный купец — а таким этот персонаж выводится в различных новеллах „Декамерона“ — спокойно заканчивает свою многотрудную жизнь: на смертном одре он молился, каялся в своих преступлениях и оставлял церкви по завещанию крупные суммы. Кончина торгового агента братьев Францези выглядит бесовской пародией на кончину видного представителя первой, счастливой поры активности купечества — Скалья Тифи. Он был доверенным лицом императоров и французских королей, он управлял финансами и торговлей в Бургундии и там же — как сер Чеппарелло — тяжело заболел. Как только это случилось, Скалья Тифи тотчас же позаботился о том, чтобы составить благочестивое завещание, затем распорядился, чтобы его отнесли в церковь св. Духа в Безансоне и, как св. Франциска, положили голым на землю. Там, в окружении молящихся монахов, сложив на груди руки крестом и устремив взгляд к небу, он встретил свою смерть в полном умротоверении.

Можно предположить, что, показывая в зловещих портретах сера Чеппарелло и Мушьятто Францези крайнее воплощение человеческого злодейства, Боккаччо ощущает в какой-то степени ограниченный характер того движения, которое стоит у истоков капиталистического уклада общества; ощущает тем отчетливее, чем больше пафос первооткрывателей, покорителей новых земель подмсиается жадной максимальной барышей и легкой наживы, что становится единственным законом и движущей силой нового общества. Грандиозные героические устремления итальянских купцов, покоривших Запад и Восток, но умевших подчинять свои интересы общему благу вплоть до самопожертвования во имя высоких идеалов родины и крестовых походов¹⁴, как будто утрачивают свое величие и вырождаются в алчность и скупость. Уже в „Филострато“ (III, 38), в „Филоколо“ (IV, 106), „Амето“ (XXXV) и „Любовном видении“ (XII и т. д.) Боккаччо гневно обличает эти пороки, которые никак не совместимы с благородством и другими человеческими достоинствами. Но если в ранних произведениях презрение к жадности и скупости является только данью литератур-

ной традиции, то в „Декамероне“ это чувство становится более глубоким и достоверным благодаря настойчивому стремлению Боккаччо постичь сущность человека и его возможности; новеллы об Эрмино де Гримальди (I, 8), Верджеллези (III, 5), Дьего де Ла Рате (VI, 3), Вольфарде (VIII, 1), где особенно сильно обличаются жадность и скупость, проникнуты сознанием того, какую опасность для общества представляют ненасытная алчность и скопидомство („Любостражию, развившемуся... вместе с богатством... изгнавшему... хорошие и похвальные обычаи“.— VI, 9). Франческо ди Марко Датини*, один из самых видных купцов, писал примерно в то время: „Богу угодно, чтобы во всем была мера, ибо его вечная справедливость не приемлет ничего чрезмерного“¹⁵. Это убеждение в более поздних сочинениях Боккаччо: в „Корбаччо“, в письмах к Нелли* и Магинардо*, в трактате „О злоключениях знаменитых мужей“ (III, 1) — становится глубже, приобретает моральную окраску, а на страницах „Чтений“ („Божественной комедии“ Данте) превращается в стройную систему взглядов, в которой нетрудно уловить отголоски эпических деяний купцов, восплаемых в „Декамероне“¹⁶.

Впрочем, в „Декамероне“ то же убеждение Боккаччо дает о себе знать и в ужасающем описании чумы: „... по нашим грехам посланная праведным гневом божьим на смертных...“ Здесь Боккаччо лишь повторяет распространенное среди его современников мнение, которое воспроизводят в той или иной степени такие известные купцы, ставшие авторитетными хронистами, как Стефани* и Виллаи. Боккаччо повторяет общее мнение и тогда, когда не колеблясь указывает среди прочих воцарившихся грехов „стяжательство“ и другие корыстные побуждения, безжалостно попирающие самые святыя узы дружбы, семьи, религии.

Триумф смерти и божественного гнева вместе с грустью по поводу того, что больше нет стольких „пышных дворцов... красивых домов... знатных родов... богатых наследств огромных состояний“, завершает лирическое отступление, сдержанное и строгое. Мы ощущаем в нем взволнованность элегической скорби, искреннюю тоску и удрученность оттого, что гибнет богатая и грандиозная культура, и это заставляет нас вспомнить Тассо. Гибла культура, созданная усилиями первого поколения наших великих купцов: ее упадок начался во время кризисов, пережитых обществом еще до чумы 1348 года. Ужасная эпидемия резко ус-

корила неумолимый ход событий. Завершается время перепроходцев, которые на рубеже XIII—XIV веков положили начало грандиозной экспансии итальянской торговли в европейских странах, в Западном и Восточном Средиземноморье. Подошла к концу славная, героическая пора, когда лучшие представители нового класса буржуазии прокладывали путь в новые земли. Они стремились, конечно, к наживе, но при этом были движимы и жаждой странствий, и человеческим благородством. И, как Боккаччо восхищенно пишет в одном из своих писем, купцы действительно несли с собой культуру. Без оружия, без насилия они прокладывали путь прогрессу и на деле служили не „интересам торговли“, ставшим антигуманными, а высокой, гуманнейшей норме, с которой начинается одно из купеческих уложений: „Сколь ни мало предприятие, его нельзя начинать или заканчивать, коли нет трех условий: когда нет в тебе силы, знания или благожелательности“. Из этих благородных людей вышел авангард новой европейской и средиземноморской общности. Они тонко и точно могли оценить различные ситуации и мировую конъюнктуру, всегда готовы были использовать самые нелегкие пути и возможности для расширения торговых связей, что открывались для них. Даже в крестовых походах и нашествиях монголов использовалось все, что способствовало процветанию торговли, благосостоянию и могуществу родных коммун¹⁷. Среди этих людей, воплотивших в себе такие качества, как предприимчивость, неутолимое стремление видеть новые страны и новых людей, были Марко Поло, Гвидо и Уголино Вивальди*, Никколо Аччаюоли.

Как раз на закате этого общества, которое в осеннюю пору Средневековья создает предпосылки нового культурного и общественного уклада, когда героика странствий постепенно сменяется большей осмотрительностью и обстоятельностью, Боккаччо и создает свою многоликую и человечнейшую „комедию“. Он тонко чувствует, как возможности этого „грандиозного движения“, так и его пределы. И тем не менее он не перестает восхищаться сильными, необыкновенными людьми и с тоской вспоминать об их жизненной энергии. Эти пылкие, смелые люди, постоянно стремившиеся к новым горизонтам, стойко переносящие удары судьбы, по-юношески уповающие на свои силы и судьбу, обретают в лице Боккаччо своего рапсода, своего вдохновенного сочинителя. Эпопея, возникшая в осеннюю пору

итальянского Средневековья, не могла пройти мимо грандиозных свершений самых смелых предвестников современного общества — она непременно должна была стать песнью о героических деяниях этих рыцарей торговли.

¹ Когда я говорю „купец“, я имею в виду „mercator“, понятие более сложное, чем то, которое в современном языке вкладывается в понятие „купец“. Пока в экономике еще не было достаточно точной дифференциации, деятельность купца носила самый различный характер: он был займодавцем и банкиром, торговцем и промышленником, сборщиком налогов и пошлин. (Sargol, „Mercatores“, op. cit., p. 6.)

² Великий „поход“ итальянских купцов получил в течение последних десятилетий освещение в ряде работ Армадо Сапори, где можно обнаружить и большой фактический материал, и тот особый „разум любви“, который всегда отличал ученого. См. его: „La crisi delle compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi“, Firenze, 1926; „Una compagnia di Calimala ai primi del Trecento“, Firenze, 1932; „I libri di commercio dei Peruzzi“ a cura di A. S., Milano, 1934; „Mercatores“, Milano, 1941; „Studi di storia economica medievale“, Firenze, 1956; „I libri della ragione bancaria dei Gianfigliuzzi“, a cura di A. S., Milano, 1946; „Le marchand italien au Moyen Age“, Paris, 1952.

³ Эти цитаты взяты из двух работ Сапори: „Studi“, p. 1098; „Le marchand“, p. XXXV. См.: С. М. Cipolla „Money, Prices and Civilization“, Princeton, 1955.

⁴ В. Chiurlo „Per Chichibio „bergolo viniziano“ e per „i viniziani tutti bergoli“ in „Atti Ist. Veneto“ XCVIII (1939); V. Branca „Boccaccio e i veneziani bergoli“ in „Lingua nostra“ III, 1941.

⁵ Как известно, в XIV веке такие слова, как „ломбардец“, „Ломбардия“, обладали более широким, чем теперь, „географическим“ значением. См.: G. Pilon „Les Lombards en France et à Paris“, Paris, 1892—1893; в также „Декамерон“ (I, II): „Эти два ломбарды“ — говорили о двух флорентийских братьях-ресторанщиках.

⁶ См.: A. Hortis „Cenni di G. Boccaccio attorno a Tito Livio“, Trieste, 1887; C. Ricci „I Boccacci e il Boccaccio a Ravenna“ in „Miscellanea Hortis“, Trieste, 1910; Id., „I Boccacci di Romagna“ in „Miscellanea storica della Valdelsa“, XXI, 1913; F. Torraca „Cose di Romagna in tre epighe del Boccaccio“ in „Atti e Memorie della R. Dep. di Storia Patria per la Romagna“, S. IV, II, 1912; G. Billanovich „Petraea letterata“, pp. 86, 181, 201, 208 ss.

⁷ Было бы интересно попытаться восстановить эту „легенду“, свидетельствующую об огромной славе Боккаччо и естественных изменениях, которым подвергались его произведения. Она могла бы стать

поучительным примером того, что воображение ученых и простого народа может развиваться в одном русле. Мы бы увидели, как Боккаччо, словно новый Ринальдо д'Асти, выезжает „из Феррары, направляясь в Верону“, и проводит весьма приятную ночь в Кастель Гвильельмо „в одном старом доме, что и поныне виднеется на территории Замка“ и на который все пальцем указывают (P. Mazzucchi „Memorie storiche di Castelguglielmo“, Badia Polesine, 1903, p. 7). Все это объясняется просто. В новелле чрезвычайно точно, словно Боккаччо сам „здесь“ бывал, обозначены дороги, каналы; нарисована исторически верная картина упадка этого края в период войны за Полезино в правление Аццо VIII. Если верить легенде, Боккаччо был несчастлив в любви в Равенне и обрушил на отвергнувших его женщин стрелы литературной полемики (V, 8; см.: Borgognoni in „Domenica letteraria“, III, 1881, n. 13); „автобиографический“ характер в известной степени носит и история Пьетро ди Винчизо из Перуджи (V, 10; см.: Manni «Istoria del „Decamerone“», p. 638 ss.).

⁸ См.: W. Heyd „Storia del commercio del Levante nel Medioevo“, Torino, 1913; J. Hatzfeld „Trafiquants Italiens dans l'Orient hellénique“, Paris, 1919; G. M. Monti „Le Crociate e i rapporti fra Oriente mediterraneo e Occidente europeo“, Rodi, 1936.

⁹ Помимо общих работ, на которые мы уже ссылались, см. также: A. Saporì „Le compagnie italiane in Inghilterra“ in „Moneta e credito“, VIII, 1949.

¹⁰ Я уже отмечал, что в Мессине — флорентинцы осаждали этот город вместе с анжуйскими войсками — находилась колония купцов из Сан-Джиминьяно, жили там братья Лизабетты. Дела этих купцов шли, по-видимому, неплохо, поскольку к ним в 1296 году Карл II обратился за помощью против врагов, защищая тем самым и их собственные интересы (S. Giminiano, Arch. Useppi, Libro di Provvisioni, N 23). Было замечено интересное совпадение: некоторые купцы из Сан-Джиминьяно, Ардингелли в середине XIV века переселились из Мессины в Неаполь, как братья Лизабетты, а точнее — как многие другие („Nel VI centenario della nascita di G. Boccaccio“, Poggibonsi, 1913).

¹¹ См.: Saporì „Studi“, op. cit., p. XIX; Saporì „Mercatores“, p. 97.

¹² К анализу и интерпретации послелы о Шапелето следует добавить то, что было сказано раньше.

¹³ Compagni, II, 4; Villani, VII, 147; VIII, 56. Полагают, что именно Мушьлатто убедил Филиппа Красивого подделать монету и пожидиться за счет итальянских купцов.

¹⁴ См.: Saporì „Le Marchand Italien“, p. XII ss., XLIX ss.

¹⁵ Lapo Mazzei „Lettere d'un notaro a un mercante del secolo XIV“, a cura di Cesare Guasti, Firenze, 1880, II, p. 142.

¹⁶ „Esposizioni“ VII, 58 ss.; III, 11, 25 ss.; „Lettera a Pino, p. 179; „Decameron“, X, 3, 31 ss., X, 8, 112.

¹⁷ См.: Saporì „Studi“, p. 533, особенно p. 155 ss., 619 ss., 1013 ss. Об этом очень много говорит Ренуар. См., в частности, его статью „Le rôle des hommes d'affaires italiens dans la Méditerranée“ in „Revue de la Méditerranée“, XV, 1955; а также ставшими классическими работы R. Grousset „L'empire des steppes“, Paris, 1939; R. Grousset „L'empire du levant“, Paris, 1949 (особенно p. 575 ss.).

VI. НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ В ПРОЗЕ

В Падуе более шести веков назад, когда в литературных кругах зарождение гуманизма ощущалось особенно заметно, весной 1351 года, счастливый случай свел вместе двух корифеев нашей литературы — Боккаччо и Петрарку, встреча которых стала важнейшим событием в европейской культуре*. Спустя два года Боккаччо в письме к Петрарке вспоминает с трепетным волнением об этой встрече со своим учителем (*magister*) и наставником (*praeceptor*): „Credo memineras, preceptor optime, quod nondum tertius annus elapsus sit postquam senatus nostri nuntius Patavum ad te veni, et commissis expositis dies plusculos tecum egerim, quos fere omnes uno eodemque duximus modo. Tu sacris vacabas studiis, ego compositionum tuarum avidus ex illis scribens sumebam copiam. Die autem in vesperum declinante a laboribus surgebamus unanimes, et in ortulum ibamus tuum iam ob novum ver frondibus atque floribus ornatum. Accedebat tertius vir virtutis eximie Silvanus amicus tuus, et invicem sedentes atque confabulantes quantum diei supererat placido otio atque laudabili trahebamus in noctem“. („Полагаю, благороднейший мой наставник, что ты еще не забыл, как более двух лет тому назад я приехал к тебе в Падую по поручению нашего флорентийского сената. Изложив тебе суть дела, я провел тогда с тобой еще несколько дней, которые прошли для нас почти одинаково. Ты предавался душой благородным занятиям, а я, жадный до твоих сочинений, переписывал их для себя. Когда же день подходил к концу, мы оба прерывали наши труды и шли в твой сад, который наступившая весна уже украсила зеленью и цветами. К нам присоединился твой достославный друг Сильван, и мы втроем располагались там и принимались промеж себя беседовать, пока не кончался день. Вот за каким мирным и похвальным досугом нам случилось заснижаться допоздна“. — IX Письмо).

До этого, в 1350 году, состоялась их встреча во Флоренции, но обстоятельства помешали Петрарке и Боккаччо спокойно побеседовать; теперь же два великих человека могли поведать друг другу свои сокровенные думы, поделиться своими взглядами, касающимися духовной жизни и литературы, и, безусловно, рассказать о своих занятиях и произведениях. Боккаччо, „жадный до сочинений Петрарки“, был слишком беден, чтобы заплатить переписчикам, и потому без усталости переписывал их сам. Петрарка, постоянно проявляющий интерес к литературным сочинениям своего друга — этот интерес слишком долго оставался вне поля зрения ученых, — мог, естественно, расспрашивать Боккаччо о его последних сочинениях. А именно в этот период Боккаччо заканчивает работу над „Декамероном“. Поэтому более чем вероятно — несколько лет назад мне удалось убедиться в этом большинство видных исследователей творчества Боккаччо и Петрарки¹, — что Боккаччо в той доверительной обстановке, в какой протекали беседы с Петраркой в падуанском саду, действительно кое-что рассказывал своему другу о произведении, ставшем блестящим итогом его предыдущей творческой деятельности, его смелых исканий в самых различных направлениях.

Пройдет более двадцати лет, и Петрарка будет вспоминать те полные откровения беседы, которые они вели вечерами с Боккаччо. Теперь, когда реальная жизнь ему ближе, чем литература, когда он глубже познал „человеческие пороки и достоинства“, Петрарка (как он сам об этом настойчиво упоминает в последних трех „Старческих письмах“) гораздо внимательнее вчитывается в книгу Боккаччо, отдельные страницы „Декамерона“ трогают его и волнуют „usque ad lacrimas“ (чуть ли не до слез). И он с восхищением читает своим близким друзьям эти страницы, переводит благороднейшей латынью новеллу о Гризельде (X, 10) из чудесной книги Боккаччо, и его перевод расходится по всей Европе. Увлечению „Декамероном“ способствовала и особенность творческого воображения Петрарки, склонного все чаще облекать в художественную форму реально-исторические факты. Начиная с „Писем о делах личных“ и вплоть до трактата „О славных мужах“, его врожденный дар рассказчика постоянно дает о себе знать, хотя и не обязательно выступает на первый план. Петрарка превращает описание жизни Иосифа в новеллу о том, как женщина хитроумно искушает героя, почти совсем как у Бо-

качко в новелле о графе Антверпенском. Когда Петрарка читает „Декамерон“, его воображение невольно трогают и увлекают моменты, где новелла уподобляется историческому повествованию, где история и воображение, реальность и вымысел словно отражаются друг в друге и друг друга обогащают. В последних трех „Старческих письмах“ Петрарки ставится и обсуждается трижды вопрос о невыдуманности сюжета новелл: мы получаем возможность как бы принять участие в одном из тех оживленных споров о литературе и морали, которые были весьма характерны для Петрарки и его литературного окружения. По-видимому, в центре интересов и размышлений Петрарки стоит вопрос, который он задает себе в конце письма к Боккаччо: „...an historiam scripserim an fabulam“ („...написал ли я правдивую историю или вымышленную?“). Увлеченно пересказывая в своих трудах жизнь великих исторических персонажей, он пытается облагородить и новеллу о Гризельде, написанную его другом, когда дает понять, что не о „вымысле“ идет речь, а о „реальной истории“.

В этом отнюдь не проявляется аристократизм предгуманиста или строгий классицизм Петрарки. Скорее всего здесь сказывается определенное убеждение, идущее от настойчивого стремления к конкретности, тяги к реальности или по крайней мере к правдоподобию, восходящее к средневековой литературе, для которой были весьма характерны эти черты. Среди редких заявлений программного характера, а точнее — элементов „поэтики повествования“, которые Боккаччо вкладывает в уста своих высокообразованных рассказчиков, особое значение имеет реплика Фьямметты: „...если бы я когда-либо, прежде или теперь, намеревалась уклониться от истины, то я всегда сумела бы сочинить повесть или же вывести действующих лиц под вымышленными именами, но так как уклонение от истины в описании событий неизбежно разочлаживает слушателей, то я именно по этим соображениям буду рассказывать так, как оно было на самом деле“ (IX, 5).

Сказано достаточно четко и определенно. Боккаччо вновь и вновь настойчиво возвращается к этой мысли и в сочинении „О злоключениях знаменитых мужей“, и в книге „О славных женщинах“, и в трактате „О генеалогии языческих богов“. Он стремится уточнить соотношение между реальностью (или историей) и воображением, повторяя при этом — как почти везде, где он излагает основы своей по-

стихи, — наиболее распространенные и традиционные взгляды средневековой эстетики. Боккаччо заявляет, что для него новелла „exemplaris seu demonstrativa“ („назидательная или показательная“), то есть того „свойства“, что и в „Декамероне“, — „potius historia quam fabula... veritati simillima“ („по достоверности ближе истории, чем вымыслу“).

Это утверждение является как бы ответом на вопрос, поставленный Петраркой, и проливает свет на те особенности боккаччиевской прозы, которые так долго ускользали от внимания исследователей. Однако отнюдь не следует подходить к шедевру Боккаччо, как к нему подходили в XVIII веке: то был век увлечения историей, когда различные ученые — Манни*, Сальвини*, Боттари*, Ламини* — подвергали „Декамерон“ тщательному анализу, словно он был какой-нибудь исторической хроникой; стремились определить достоверность персонажей, событий, описанных мест, чтобы затем возвести произведение в ранг исторически достоверных. Не следует впадать и в другую крайность: подходить к творению Боккаччо, как подходили к нему в прошлом столетии и вплоть до недавнего времени ученые Бартоли*, Ландау, Грёбер, Ди Франча*. Все они видели в „Декамероне“ лишь художественный вымысел и настойчиво искали — не гнушаясь при этом унижительного и бессмысленного трюкачества — то, что гордо именовалось ими „источником“ *всех и каждой* из новелл. До них исследователи стремились „благородить“ „Декамерон“, повинувшись всеобщему увлечению в XVIII веке историей, они же фактически не замечали изображенной в „Декамероне“ реальной жизни и среды и считали книгу Боккаччо последним звеном в роскошном ожерелье литературных или фольклорных мотивов, которые загадочными путями проникли в Европу из сказочных стран Востока.

Обе позиции ученых, хотя и отличались друг от друга, были по существу апологетическими. Исследователи с помощью доводов, не имевших никакого отношения к „Декамерону“, хотели подтвердить „благородный“ характер этого полюбившегося всем произведения, в известном смысле „нетипичного“, чуть ли не подозрительного с точки зрения самых ортодоксальных литературных традиций. Они ограничивались рассмотрением общего содержания „Декамерона“ и отдельных его эпизодов, которые сводили либо к историческим, либо к литературным источникам, и, по существу, тонтались на месте. Их, по-видимому, не слишком

беспокоил вопрос, как именно те элементы, которые они так усердно искали и исследовали, воздействовали на творческое воображение Боккаччо, в какой мере они определили форму отдельных новелл, а в конечном счете — общую форму этой грандиозной „человеческой комедии“ нашего Средневековья.

* * *

Сборники новелл, предшествовавших „Декамерону“, носили характер собраний отдельных рассказов. Книга же Боккаччо является единым произведением; она создана по определенному идейному плану и заключена в границы вполне определенных нравственных норм, образующих четкую структуру. Необходимым, пусть даже несколько нарочитым, элементом этой структуры является так называемое „обрамление“. Как мы уже показали, новеллы „Декамерона“ с первого и до последнего дня выстраиваются согласно четкой, заданной схеме, в полном соответствии с наиболее авторитетными средневековыми поэтиками. Они как бы иллюстрируют некий воображаемый духовный путь. Начинается он с сурового и резкого порицания пороков власти имущих. Затем мы видим, как непрерывно люди борются друг с другом, борются с такими величайшими силами, как Судьба, Любовь, Разум, которые безраздельно правят миром. Завершается весь путь гимном великодушию и добродетели (новеллы X дня). Но для того, чтобы эти прагматические истины средневекового мироощущения воплотить в грандиозные фрески, чтобы прочно — а не иллюзорно — связать литературное произведение с реальной жизнью, Боккаччо приходилось обращаться к действительным историческим фактам или лицам. Нужна была такая повествовательная манера, следуя которой хорошо всем известные и несущие эмоциональную нагрузку имена, названия мест или конкретные факты заняли бы подобающее место и помогли бы придать более непосредственный, исключительный характер смыслу, заложенному в отдельных картинах. Требовались определенные границы, а так как в „Декамероне“ больше изображаются люди, чем пейзажи, нужны были фигуры-символы. Именно такие фигуры смогли бы — прихотливо так же, как и герои греческих рандомов или средневековой эпопеи, — стать центром изображаемых событий или особенно значительных высказываний. То же у Данте: чтобы придать всему замечательному видению пророчес-

кий пафос, он изображает в „Комедии“ главным образом персонажей, „о ком живет молва“ („Рай“, XVII, 138).

Картина ничтожества сильных мира сего, которые в любую минуту подвержены приступу мелочного крохоборства, не обладала бы в „Декамероне“ такой наглядностью и смысловой насыщенностью, если бы в новелле о Бергаминно (I, 7) над царящей в ней аристократически спокойной атмосферой не возвышалась ставшая к тому времени легендарной фигура Кан Гранде делла Скала с его горделивым величием. Полные очарования симфонии любви и смерти в IV дне не могли бы звучать как грандиозное и торжественное крещендо, если бы „ведущие партии“ в них не были доверены известным нормандским принцам Танкреду и Вильгельму Доброму или рыцарям и провансальским трубадурам, подобным Россильоне и Гвардастаньо (IV, I, 4, 9). Добродетель не сияла бы так ослепительно сказочно в последний день „Декамерона“, если бы в нем не была выведена галерея легендарных исторических фигур: Фридриха Барбароссы, Саладина, Карла Анжуйского, Педро Арагонского, Альфонса Кастильского, папы Бонифация и многих других.

В результате новых исследований (некоторые из них довелось вести в эти годы мне) мы все глубже постигаем тончайшую мозаику новеллы, и спустя шесть веков отдельные части этой мозаики привлекают нас теми же тонами, которые так волновали современников Боккаччо. Опасности, поджидающие одиноких путников, события, люди и пейзажи, внезапно сменяющие друг друга, совсем как в поэмах Ариосто и Тассо,— все это оживляет действие новеллы о Пьетро и Аньолелле (мечтательных возлюбленных, заблудившихся в римской Кампаннии), придает ей новую притягательную силу, если мы в состоянии правильно разгадать реалии того времени, содержащиеся в повелле (V, 3). Лес, где путника поджидают неожиданности и засады,—это не некая условность наподобие заколдованных лесов рыцарских романов. Это — лес д'Альо, что около Фраскати, то есть на дороге, по которой часто и всегда с беспокойным сердцем доводилось ездить флорентийским купцам, да и самому Боккаччо, в Неаполь и обратно. В этом лесу — читаем мы в сочинении Боккаччо „О горах, лесах, источниках, озерах, реках, прудах и болотах и о названиях морей“ — для населявших его обитателей, промышлявших грабежом, было настоящее раздолье. Замок, где поутру наконец рас-

сеиваются тревоги влюбленных, — это один из феодальных замков, куда писателя настойчиво звал погостить его друг и почитатель, покровитель флорентийцев Никколо Орсини из семейства Льелло Орсини да Кампо ди Фьоре, который упоминается в новелле как властитель этих мест. Добавим, что, помимо этих отдельных подробностей, страх и тревога, которыми пронизана новелла, трагически красноречиво выступают в удрученных настойчивых упоминаниях о Риме, отданном во власть враждующих партий. Горестное изображение Рима есть и в „Филоколо“ (I, 4), и в письме к Якопо да Пизцинга*, и в некоторых петрарковских „Письмах о делах личных“, адресованных Боккаччо (II, 12; VI, 8; XI, 1).

Историческая аллюзия побуждает воображение художника придать большую значимость развитию сюжетов не только в наиболее существенных исторических сценах повествования. Вся дерзновенная эпопея, героями которой стали на рубеже XIII—XIV веков итальянские банкиры и купцы, подчинившие себе цивилизованную Европу, широко отражается, как мы уже говорили, в описании среды, нравов и в самих героях тех новелл „Декамерона“, где повествуется о купцах. Удачи и неудачи в судьбе купцов Ламберти, которые лежат в основе невероятных приключений, описанных в 3 новелле II дня, оставили, по-видимому, необыкновенно глубокий след в среде флорентийского купечества: в конторских книгах сукнодельческой корпорации Калимала и цеха менял Камбио скрупулезно отмечены различные моменты в их судьбе, включая и тот, когда они — совсем как в новелле „Декамерона“ — объявляются „cessantes et fugitivi“ („несостоятельными и в беггах“). Новеллы VIII дня завершает большая оживленная картина, где выведен купец, которого обводит вокруг пальца и обманывает прекрасная куртизанка, которую он в свою очередь обманывает, когда куртизанка меньше всего этого ожидает. Рассказанная история своими красками и пикантными ситуациями, несомненно, возбуждала воображение современников не только потому, что в ней описана подлинная торговая практика (склады, гарантия), но и потому, что в ней в качестве персонажей выведены реальные и даже весьма известные в те времена люди. Герой новеллы Салабаэтто, тщеславный юный франт, готовый потерять голову, когда красивые глазки сицилийки увлажняются слезами, был, как явствует из документов эпохи, хранящихся в флорен-

тийском архиве, весьма почтенным купцом из семьи приюров. Еще большим влиянием пользовался в те времена его лукавый советчик Пьетро Каниджани, член могущественной компании Аччаюоли, выполнявший важные функции при Анжуйском дворе и в Флорентийской республике. Подумать только, два еще живых и весьма известных человека были выведены Боккаччо в сомнительном окружении куртизанок, мошенников, сводников и бессовестных купцов — персонажей всей этой плутовской оперы-буфф. Каким же лукавым намеком, веселым назиданием должна была выглядеть в глазах современников Боккаччо вся эта новелла!

Те, „о ком живет молва“, — фигуры, которым в „Божественной комедии“ присуща величаява назидательность, — в „Декамероне“ обретают самые различные смысловые значения и нюансы и придают жизненность и динамичность новеллам даже потешного или любовного содержания². Вспомним о ловушке, которую Ричардо подстроил в темной комнате Кателле (III, 6): женщина полагала встретить там своего мужа, а оказалась в объятиях отвергнутого ею возлюбленного, который, однако, не пожелал смириться с неудачей. Содержание новеллы становится богаче благодаря целому ряду лукавых намеков: действие происходит в типичной неаполитанской бане, а в качестве персонажей выведены хорошо известные лица. Ричардо Минутоло, рыцарь и советник короля Роберта и королевы Джованны, капитан и вице-король в Терра д'Отранто; Филиппелло Сигинольфи, влиятельный придворный королевы, из семьи, дружившей с Боккаччо; и, наконец, отчаянная ревнивица Кателла, которую Боккаччо уже до этого представлял в галантной арабеске поэмы „Дианна охота“ — среди других известных красавиц Неаполитанского двора. Перенесемся теперь из Неаполя во Флоренцию, где происходит действие другой новеллы, и мы тотчас же заметим, как — благодаря появлению в ней реально живших людей — язвительная насмешка пронизывает одну из наиболее ярких и непристойных гротескных ситуаций: Монна Тесса заставляет своего мужа, святошу и дурака, пробормотать двусмысленное заклинание, чтобы прогнать призрак — то есть ее возлюбленного, который бесцеремонно стучится в дверь. Муж Монны Тессы вполне реальное историческое лицо: это уважаемый всеми аптекарь Джованни ди Нелло, консул своего цеха в 1345 году, терциарий-доминиканец, прихожанин собора

св. Марии Новеллы, изъявивший желание быть похороненным в одной из его часовен (VII, 1).³

Боккаччо-повествователь переходит от отвлеченных избитых примеров женского коварства и хитрости, которыми изобилует средневековая литература, к гораздо более увлекательным фактам местной хроники. Так и кажется, что именно в ней воображение Боккаччо непрерывно ищет материал, чтобы придать рельефную наглядность одной из основных тем „Декамерона“: стремление людей превзойти друг друга в ловкости и находчивости. Эта тема прежде всего раскрывается в новеллах о бессмертном глупце Каландрино, которого постоянно обворовывают, избивают до полусмерти и к тому же дурачат; в новеллах, где повествуется об оживленных и остроумных перепалках между героями и где на сцену выходит все флорентийское общество, проникнутое духом старинной куртуазности (день VI); в веселых историях об одураченных мужьях, женах, любовниках и любовницах; в персонажах, которые уже были ярко представлены в дантовской „Комедии“ (Филиппо Арджентти, Чакко, Гвидо Кавальканти): перед нами, таким образом, разворачиваются городские жанровые картины, живая галерея лиц, чье реальное существование либо уже установлено, либо представляется вполне вероятным. Боккаччо первым из новеллистов смело обращается к изображению современного ему мира, в чем сказывается обостренное ощущение преемственности человеческих и культурных идеалов, которое позволило ему — гораздо лучше, чем Петрарке, — уловить непрерывность традиции, связывавшей культуру классической древности и самой Греции с культурой эпохи Данте⁴. Это смелое открытие расширяет горизонты нашей художественной прозы и обогащает ее новыми перспективами и возможностями в той степени, в какой внутренне опирается на традиционные картины или на образы прошлого. Новые горизонты вскружат голову нашим повествователям от Саккетти и до новеллистов следующего века (и Полициано, автора Фапечий): их проза не сможет перейти обозначившиеся пределы и неизбежно иссякнет. Но в произведении Боккаччо новое пространство, отвоеванное для литературы, подразумевает одновременно и обогащение за счет заимствований из различных традиций, ибо в этом как раз и сказывается одна из отличительных особенностей его повествовательной поэтики, в рамках которой непрерывный поиск реальных лиц, си-

туаций или элементов традиций строго подчинен сложному замыслу „Декамерона“.

Внутренняя нравственная основа, которая превращает „Декамерон“ в единое произведение, а не в случайное собрание новелл, неизбежно должна раскрываться в рассказах-притчах: в них наиболее отчетливо воплощены идейные мотивы, а точнее — ключевые темы и человечнейшая символика. Все эти элементы тесно переплетаются между собой в грандиозной архитектонике книги Боккаччо. Чем дальше его повествование от теоретизирования, тем больше он ощущает потребность в иллюстративности, свойственной языку назидательной литературы. Этот язык в свою очередь более всего нуждается в опоре и ориентации на реально существующую действительность, нуждается в элементах, легко узнаваемых и несущих вполне определенную значимость. Ориентация на жанр притчи не является, впрочем, отличительной чертой лишь одного „Декамерона“; она, в полном соответствии с тенденциями средневековой поэтики, вообще свойственна Боккаччо-художнику³. Эту склонность творческого воображения Боккаччо можно наблюдать и в рассказах, вставленных в „Филоколо“ и „Амето“, где мы сталкиваемся с самой настоящей любовной казуистикой; в поэме „Любовное видение“, в ее грандиозных правоучительных картинах. Она накладывает свой отпечаток на такое значительное произведение, как „Декамерон“, а затем реализуется и исчерпывается в трактатах „О славных женщинах“ и „О злоключениях знаменитых мужей“, где приводятся образцы героических деяний. В „Декамероне“ ориентация на жанр притчи ведет автора в несколько ином направлении: происходит переход от изложения абстрактных и надъисторических схем и случаев к изображению, которое действительно может стать наглядным не только благодаря действиям персонажей, но и благодаря тому, что в этих персонажах и в описаниях мест достаточно четко и определенно угадываются реальные люди и реальные места. В „Декамероне“, иными словами, наблюдается переход к тому виду повествования, который — вспомним еще раз трактат Боккаччо „О генеалогии языческих богов“ — предполагал бы рассказы „*exemplares seu demonstrativae... potius historia quam fabula, veritati simillima*“ („назидательные или показательные... скорее историй, весьма близкие к истине, чем вымысел“).

История о поразительном великодушии влюбленного, не

посыгнувшего на честь любимой женщины—она незапятнанной возвращается к мужу, который счел ее мертвой и похоронил — в романе „Филоколо“ кажется чисто риторическим примером, так как ни о самих героях, ни о месте действия ничего определенного не сообщается (XIII, „Вопрос любви“). Когда же история о благородном возлюбленном переносится в контекст „Декамерона“, где вымыслу придается строгая достоверность, она превращается из абстрактного случая, риторического упражнения в рассказ, где и язык, и герои, и обстоятельства становятся конкретными и определенными. Действующими лицами новеллы являются известные в свое время болонские семьи Каризенди и Каччанимико, а местом действия — Болонья и Модена, где эти семьи занимали в тот период видное положение (X, 4). Если в „Филоколо“ речь идет о любовной казуистике, которая служит предметом беседы молодых аристократов, то в „Декамероне“ все детали подчинены единой задаче: нарисовать картину совершенной куртуазности и истинного рыцарства. Если бы в ней не было конкретности и известных всем имен, она получилась бы бледной и пустой.

Это случай исключительный. Но и все остальные новеллы, наиболее отчетливо складывающиеся в „примеры“, стремятся обрести в исторической аллюзии организующее начало, вокруг которого могли бы сосредоточиться наиболее значимые элементы повествования.

На примере Агилульфа наиболее ярко раскрываются великая мудрость, глубокая пронизательность, присущие прежде всего властителям (III, 2). Король лангобардов изображен по образцу исторических лиц, которых можно найти у Павла Диакона; он действует в обстановке тем более грубой и варварской, чем явственней стремится Боккаччо подчеркнуть его аристократические достоинства. Изображение традиционного конфликта между влечением чувства и провиденциальной миссией справедливости, возложенной на королей, обретает конкретность благодаря тому, что рядом с едва расцветшими пленительными красавицами Изоттой и Джиневрой Боккаччо выводит Карла Анжуйского (X, 6). Под влиянием благородного красноречия одного из придворных король смиряет свои чувства и совершает величественный поступок, потрясший окружающих; вся эта сцена приобретает поучительную силу примера именно потому, что в ней действует истинный король.

Однако герои новелл, где форма повествования опреде-

ляется историческим фактом, не только короли и рыцари. Такие категории, как примат духа, бессмертные мысли, утверждаются Боккаччо с помощью незабываемого образа, прототипом которого является Гвидо Кавальканти (VI, 9); он изображает его одинокую фигуру в окружении шумной, веселой компании и показывает его физическую ловкость, которая гармонически сочетается с тонкостью ума. Гвидо Кавальканти неожиданно исчезает, но перед тем он бросает окружающим загадочную реплику — она в своей лаконичности становится последним штрихом в образе, созданном Боккаччо, ибо слова поэта собирательно передают то обаяние мечтательной отрешенности, в которой пребывает „первый друг“ Данте.

С помощью фигур, поразивших воображение современников, окончательно утверждаются в „Декамероне“ истины, к которым после долгих раздумий пришел Боккаччо и воплотил их в грандиозный замысел своего шедевра. Эти истины Боккаччо не декларирует, а *изображает* во всей их общечеловеческой ценности. Можно сказать, что, с одной стороны, средневековая традиция воплощенных в слишком отвлеченную, фрагментарную форму притч находит наконец адекватный и многозначный язык для изображения могущественных сил, которые в „Декамероне“ правят жизнью. С другой стороны, у Боккаччо и традиционные сюжеты повел, и городские побасенки типа фаблю больше не посят разбросанный и случайный характер. Традиции притчи и городских побасенок в средние века существовали не только независимо друг от друга, но и были друг другу чужды, в „Декамероне“ они фактически сливаются в одну. Боккаччо отбросил отвлеченный, случайный характер этих традиций и „погрузил“ их в историю. Так ему удалось их обновить, придать им соответствующую форму.

Новаторство Боккаччо властно заявляет о себе уже в так называемой „раме“, которая опирается не на механически расставленные условные фигуры рассказчиков, а на резко выделенную историческую основу. Ее ощущаешь и в мрачной и трагической увертюре, где звучит тема божественной кары, которая в 1348 году поразила процветающую Флоренцию, и в спокойной обстановке фьезоланских холмов, где царит безмятежная аристократическая жизнь, где обретаются поэзия и искусства. Наиболее ярко новаторство Боккаччо проявляется в художественных особенностях тех

новелл, где очевиднее всего проступает филигрань традиции или же самые настоящие литературные топосы.

Пожалуй, не было в литературе Востока, в античной и средневековой культуре более старой и избитой темы, чем *узнавание*: юноша подвергается бесконечным преследованиям и переносит несчастья с неизменными стойкостью и отвагой, которые затем вознаграждаются благодаря тому, что чудесным образом становится известным его знатное происхождение. В театре и в повествовательной прозе *узнавание* стало даже не темой, а удобным приемом (чем-то вроде *Deus ex machina*), в котором нет ни творческой фантазии, ни образности. В „Декамероне“, однако, этот избитый прием оживает, обретает свой смысл в полном соответствии с сюжетом и даже проливает свет на сам сюжет. *Узнавание* Джусфредо Капече — не механическое завершение, а художественно обусловленный центр новеллы о горестной судьбе донны Беритолы (II, 6). Ритм повествования, как бы воспроизводящий бурные перипетии политической жизни Сицилии в промежутке между завоеванием острова Карлом Анжуйским и Сицилийской вечерей, достигает кульминации в сцене чудесной встречи героев, вовсе не кажущейся механической или произвольной: она крайне показательна для тех смутных времен, когда судьбы многих были подвержены стремительным переменам. Именно точные исторические координаты, определяющие содержание новеллы, выделяют эту сцену *узнавания* и сообщают ей конкретность, достоверность и особое значение. На фоне войны между Швабской, Анжуйской и Арагонской династиями появляются два знатных неаполитанских семейства — Капече и Караччоло, их имена носят герои новеллы. *Узнавание* чудесным образом происходит в феодальном замке Коррадо II Маласпина. В новелле Боккаччо он проявляет к изгнанникам такое же великодушие и так же чрезмерно привязан к своим родичам, как в знаменитом эпизоде дантовского „Чистилища“: „Любовь к родным светлеет здесь моя“ (VIII, 120). Вся топография новеллы настолько тесно перекликается с реальностью, что фраза об Арригетто Капече: „он находится в заключении у короля Карла“ — отнюдь не звучит как вымысел. Известно, что во время правления Карла I некто Капече, генеральный викарий швабских королей, был схвачен анжуйцами и подвергнут пытке. Удачные исторические филигранны (здесь нет необходимости анализировать их более подробно) несут и иной, поучительный смысл. Ведь *узнава-*

ние в новелле как бы официально узаконивает свершившийся факт: Спина, дочь Коррадо, избрала себе в качестве возлюбленного Джусфреди (неизвестного пажа с темным происхождением). Этот выбор предрепен тем, подчеркивает Боккаччо, что женщине по наитию открылось „врожденное душевное благородство“ юноши. Эпизод расцветивается красками и оттенками в типично средневековом духе, это отличнейший пример того, как происхождение человека непременно дает о себе знать в любой обстановке, как любовь избирает человека и движет его поступками в зависимости не от внешних обстоятельств, а от его достоинств. Избитый прием узнавания полностью предан забвению и сходит на нет, ибо главное здесь — это абсолютное соответствие между мотивом, повествовательным ритмом, символической и назиданием, языком иносказательным и языком образным.

Творческое воображение Боккаччо воскрешает целый ряд традиционных мотивов, отчетливо выявляет их в окружающей жизни и включает в композицию произведения. Например, тема, ставшая риторическим толосом, — женщину незаслуженно оклеветали, и ее невиновность признается всеми лишь после долгих и весьма горестных испытаний — оживает в четкой и необыкновенно яркой купеческой „рамке“ и обретает элегическую задумчивость в новелле о Амброджоло и Джиневре (II, 9). Или механический прием — необходимость выбора между двумя загадочными сундуками, наполненными один землей, другой сокровищами, — оборачивается явным назиданием в новелле, героями которой являются король Альфонс Кастильский (того, кого возвеличил Данте „за королевские достоинства“ наряду с Саладином и Александром) и Руджеро Фиджованни, уроженец Чертальдо, из семьи, близкой Боккаччо (X, 1). Или мотив, превратившийся в восточной и западной новеллистике в банальную притчу об обманутой обманщице, — притчу, которая, как мы уже говорили, благодаря историческим аллюзиям и характерным лексическим заимствованиям становится у Боккаччо яркой картиной приключений флорентийских купцов.

До некоторой степени характерным примером в этом смысле может служить новелла о Настаджо дельи Онести. Герой ее забывается в грезах о любви, но неожиданно пустынный и загадочный лес в Кьясси становится аренной музкой, устрашающей адской охоты: она прерывает мечту те-

роя и в известном смысле помогает ему в любви (V, 8). Вероятно, нет в „Декамероне“ другого рассказа, где бы так четко и ясно прослеживался сюжет, часто повторявшийся в предшествующей литературе; многовековая традиция превратила его в механическую схему, в избитый прием. На протяжении веков мифы северных народов поставляли западным литераторам различные видения „адской охоты“, которая постепенно преображалась в кару за самые различные грехи. Под пером таких выдающихся авторитетов своего времени, как Цезарий Гейстербахский*, Геллинанд*, Винсент де Бовэ*, Пассаванти и др., „адская охота“ превратилась в один из топов высочайшего, ораторского стиля. С другой стороны, существовала не менее авторитетная традиция в изображении мук, что уготованы тем женщинам, которые были жестоки к своим возлюбленным. Она получила свое отражение и в „Disciplina clericalis“ („Наставление обучающемуся“), и в „Speculum morale“ („Зерцало нравственности“)*; в качестве стройной системы взглядов она отразилась в наиболее авторитетных трактатах о любви, начиная с трактата Андрея Капеллана, весьма почитаемого Боккаччо. Все эти известные, но безжизненные рассказы, предшествовавшие „Декамерону“, послужили для Боккаччо лишь побуждением развить основную тему: эти силуэты, манекены, бывшие раньше лишь удобными иллюстрациями для назидательных рассуждений, превращаются в живых и реальных людей, властно приковывающих к себе наше внимание. Картина „адской охоты“ придает движение и рельефность изображению общества, привлекавшего к себе внимание современников Боккаччо: утопечная жизнерадостная аристократия, жившая в Равенне в начале XIII века. Об этих людях читаем мы и у Салимбене из Пармы*, и в „Новеллино“, их с тоской вспоминает Данте, называя те же имена, что звучат и в новелле „Декамерона“:

...И Траверсари, живших в блеске славы,
И Анастаджи, громких в старину;

Дам, рыцарей, и войны, и забавы,
Во имя благородства и любви...
(„Чистилище“, XIV, 107—110).

Аристократическое общество, изображенное в прошлом, чтобы придать всей картине легкий налет идеализации и сожаления об исчезнувших временах, то предается мечтам,

то развлекается учтивой, изящной беседой на фоне зачарованного леса, воспетого самим Данте:

...Господень лес, тенистый и живой...
Тот самый, что в ветвях растет широко,
Над взморьем Кьясси наполняя бор...
(„Чистилище“, XXVIII, 2, 19—20).

И когда перед этим обществом, имеющим вполне реальные исторические очертания, дважды, внезапно и резко нарушая тишину пустынного леса, возникает картина „адской охоты“, это видение больше не имеет ничего общего с отвлеченными символами любовной казуистики, мифологическими или морализаторскими схемами. Теперь это грандиозная и устрашающая композиция, где запечатлена и страстная любовь, и благородная учтивость, и блестящий образ жизни, и великодушная рыцарственность, — композиция, которая органически входит в широкое, яркое полотно новеллы, где изображено навсегда исчезнувшее общество.

„И вот в один из тех дивных дней, какие бывают в начале мая, вспомнилась ему бездушная его возлюбленная, и он, велев приближенным своим оставить его одного, дабы он мог мечтать о ней без помех, пошел куда глаза глядят и не заметил, как дошел до соснового бора. Пройдя с полмили и даже не вспомнив, что он с утра ничего не ел, и вообще позабыв обо всем на свете, в двенадцатом часу дня он вдруг услышал громкий плач и отчаянные вопли — то плакала и кричала женщина. Сладостные его мечтания были, таким образом, прерваны; он поднял голову и с изумлением убедился, что находится в сосновом бору. Затем взглянул прямо перед собой и увидел, что к нему сквозь частый колочий кустарник бежит прелестная нагая девушка, с распутанными волосами, исцарапанная сучками и колотками, и громко плачет и молит о пощаде. За нею справа и слева мчались два огромных разъяренных пса и, настигнув, преобильно ее кусали. А сзади, размахивая шпагой, скакал на вороном коне черный всадник с остервенелым взором и, изливая свою злобу в гневных и бранных словах, грозил ей смертью“ (V, 8).

„Адская трагедия здесь отличается наглядностью земной трагедии“ (Момильяно); ее изображение чуждо какой-нибудь неопределенности или абстрактного обобщения — оно приобретает вполне самостоятельный характер; „гал-

люцификации настолько наглядны, что приковывают к себе взор и оттесняют на задний план все остальное". „Адская охота“ не является больше второстепенным эпизодом с определенной моралью, она — центр всей новеллы, миф, с которым полностью отождествляют себя герои новеллы. Они из условных фигур превращаются в живых и вполне конкретных мужчин и женщин; их чувства полностью сливаются с адским видением, в котором отразились пылкая, безнадежная страсть Настаджо, его тщетное и несбыточное желание возненавидеть [девушку], подобно как она ненавидела его. Отразилось в видении и упорство красавицы Траверсари, которой (как это предрешено) суждено уступить и сложить оружие. Все эти персонажи, историческая и образная достоверность описанных мест, яркие портреты и сцены изображены с такой ощутимой реальностью, что они обретают наглядность и самостоятельность, придают изжившему себя топосу новую убедительную форму, новый образный язык — вся картина напоминает нам призрачный лес самоубийц в дантовской „Комедии“, где среди острых ветвей и зловещих кустарников молнией несется множество „черных сук, голодных и бегущих без оглядки“.

Усилия Боккаччо создать прозу, связанную с реальной историей, обнаруживают свое решающее значение не только для архитектоники его шедевра. Они позволяют прежде всего составить представление о силе воображения писателя. Боккаччо вовлекает в рассказ реальных людей, тех, „о ком живет молва“, факты, даты, обстановку, которые или поддаются точной идентификации, или отличаются абсолютным правдоподобием. Все они не выстраиваются в изображении, как некие элементы, наряду с другими, а становятся структурообразующими мотивами, константами, или, лучше сказать, непременным условием его повествования. Реальные лица и обстановка не являются эпизодическими, относящимися к тому или иному моменту; они определяют и в известном смысле ограничивают новые возможности, которые раскрыло перед художественным повествованием творческое воображение Боккаччо.

И в античной литературе, и в средневековой — на Востоке, как и на Западе — человеческая жизнь изображалась в чистых формах, в стилизованных символах. Во всевоз-

можных хрониках и легендах ее изображение выстраивалось как ряд событий одного плана, одинаковой важности, по принципу сочинительной связи. В русле этих двух направлений и развивалась художественная литература. Событие и символ в такой литературе не могли не встретиться, не образовать синтеза. Этот дуализм, точнее, дихотомия постоянно ограничивала повествовательную манеру ранних произведений Боккаччо: мы находим в них или неудачные построения из громоздких символов и аллегорий („Филоколо“, „Амето“, „Любовное видение“), или одисское изображение реальной действительности („Дианна охота“, „Филострато“, „Тезеида“). Но уже во „Фьямметте“ и „Фьезоланских нимфах“ отчетливо ощущается стремление Боккаччо преодолеть этот „тупик“. И, наконец, в „Декамероне“ творческое воображение писателя открывает новые возможности, позволяющие слить две различные повествовательные тенденции, возникает новая образительная манера, опирающаяся на реально-историческую основу. В новой художественной структуре символ и хроника, притча и легенда смогли наконец встретиться, сочетаться, выявляя при этом различные свойства, которые прежде исключали друг друга. В этой структуре образы, с одной стороны, воплощают вечные нравственные ценности вне времени и пространства и не утрачивают своей назидательности, а с другой — несут неизгладимый отпечаток своего времени и места. Хроника фактов и чувств полностью соответствует этой задаче по форме и по содержанию: события и символика обретают вместе историческую окраску, встречаются в определенной точке, обновляются и обретают художественную и духовную достоверность.

Вот что стало поворотным моментом в творчестве Боккаччо, его художественным открытием и позволило ему превратить „Декамерон“ в грандиозный *сюд* средневековой прозы и одновременно продолжить пути новому искусству грядущей эпохи, где противоречие между символом и отдельным эпизодом не только будет преодолено, но и навсегда предано забвению. Архитектоника „Декамерона“, опирающаяся на основные идеи средневекового видения, стремление выразить эти идеи в фигурах, „о ком живет волва“ (то есть легко распознаваемых читателем); открыть доступ в повседневности современной городской жизни, придать яркую благородную назидательность традиционным темам и сюжетам: вскрыть богатейшие возможности насыщенного

историческими реалиями художественного языка, — все эти черты подлинно новаторского, дерзновенного искусства Боккаччо, которые нам удалось выявить, и создают новое „измерение“ прозы, открывают в ней новые горизонты.

Мы уже останавливались — весьма кратко — на том, как новые перспективы и возможности обогащают в „Декамероне“ художественный вымысел. Что же касается новой художественной формы, то она выявляет свои самые неожиданные и в известной степени максимальные возможности в новеллах, где реальные факты сведены к тончайшей филигранной и старательно запрятаны в нестрой чередой событий, преобразованных воображением писателя. Функции, которые конкретные факты выполняют в тексте новеллы, теперь менее поддаются определению. Реальные события подчинены теперь необходимости выразить значения более тонкие и неожиданные, вызывают к жизни призрачную игру света и тени между двумя различными плоскостями, помогают создать атмосферу чудесной и таинственной полудремы, которая придает повествованию новую глубину изображения.

Вспомним подозрительную обстановку неаполитанского „дна“: она придает единство всему действию и одновременно подчеркивает отдельные эпизоды из вереницы невероятных приключений Андреуччо из Перуджи (II, 5). В новелле луч света словно вдруг выхватывает из темноты самые необычные эпизоды (как из любовного рая Андреуччо низвергается в воющую бездну, как он оттуда выбирается, сопровождаемый ужасным голосом Буттафуоко; как затем Андреуччо попадает в колодец и тут же вылезает из него, словно адское видение; как после этого он оказывается в гробнице в объятиях мертвеца и снова выскакивает наружу, как проказливый бесенок). В этой фантазмагии самых невероятных приключений и реальные места, и люди, хорошо всем известные, могут обрести почти сказочные, гротескные очертания. Темная и глухая ночь, когда самые обычные вещи кажутся необыкновенными, бесконечно тянется среди ловушек, таящихся в тупиках и закоулках, где Боккаччо провел свою юность, когда он был учеником купца. Ловкая сицилийская куртизанка, возможно, была „сицилийкой Флорой“, обретавшейся в 1340—1341 годах как раз в районе Малпертуджо. Страшная фигура злобного с героико-комическим именем Буттафуоко значит не где-либо, а в

анжуйских реестрах за май 1336 года. Набальзамированный труп, который в какой-то миг становится Deus ex machina всей новеллы, до сих пор покоится в неаполитанском соборе: и сегодня можно рассмотреть палец, с которого было снято ценное кольцо. Воображение читателей разыгрывается все больше и больше: местные реалии переносят образы в атмосферу кошмарного сна с его призрачной ясностью, когда постепенно стираются границы между явью и грезой, а самые фантастические картины благодаря дерзкой и причудливой игре воображения становятся более реальными, чем сама действительность.

Иногда случайное, почти незаметное на первый взгляд упоминание какого-нибудь пейзажа создает напряженнейшую атмосферу реальности происходящего. Это ощущается, в частности, в изображении Елены (здесь Боккаччо даже сюрреалистичен), когда ее ослепительно белое тело отчетливо виднеется в лунной ночи на вершине одиноко стоящей башни и притягивает к себе внимание отчасти потому, что оно обезображено укусами насекомых и солнечными ожогами; образ не обладал бы свойственной ему четкостью и рельефностью, если бы не был представлен на фоне пейзажа долины реки Арно, воспроизведенного с такими деталями и так реалистично, как это делали фламандские живописцы (VIII, 7). Едва ли невероятные приключения мессера Торелло смогли бы выйти за рамки обыкновенной сказки и стать впечатляющим примером человеческого благородства, если бы сказочный ночной полет из Каира в Павию не завершился в мгновение ока среди крепких стен церкви Сан Пьетро в Чель д'Оро в Павии и не сопровождался при этом самыми обыденными жестами ключаря и заспанных монахов, сошедших к заутрене (X, 9).

Кроме того, Боккаччо всячески подчеркивает те или иные конкретные обстоятельства, которые придают изображению поступка, действия или образа весьма реалистический и одновременно назидательный характер. В начале 9 новеллы V дня упомянут известный своими старомодными добродетелями горожанин Коппо ди Боргезе Доменики, от которого якобы и пошла эта история. Его имя и имя Альбериги, которого с тоской вспоминает Каччагвида: „Филиппи, Уго, Гречи видел я, /Орманни, Кателлини, Альберика — /В их славе у порога забвения“ („Рай“, XVI, 88—90), словно придают налет времени элегической истории о рыцарском благородстве Федерико дельи Альбериги, героя новеллы,

мужественно и сдержанно переносящего свои страдания. Упоминание этих имен сообщает всему рассказу тональность и колорит простодушного предания старины. И скромная сдержанность Федериги, переставшего без всяких эффектных жестов добиваться взаимности любимой им женщиной, и его готовность не размышляя пожертвовать ей, продолжающей его сторониться, последнее, что у него осталось от рыцарской жизни — своего сокола, — все это складывается в насыщенную человеческими чувствами картину, которая, хотя и лишена внешних эффектов, быть может, грандиознее и, уж конечно, глубже огромных полотен, изображающих благородство принцев и королей. Да и для самой Джованны поступок Федериги не менее величествен и поучителен, чем героический поединок рыцаря во славу своей дамы. Рыцарь, который подавляет свои чувства и молчаливо борется с собой, рыцарь, воплощающий духовное благородство, по праву занимает место в одном ряду с рыцарями меча и воинской куртуазности: он отличается теми же достоинствами, что и они, но его чувства гораздо глубже и убедительнее.

В новом жанре повествования с его литературными историческими реалиями Боккаччо удается, таким образом, слить не только две различные традиции, точнее, два пути развития повествовательной прозы, слишком долгое время существовавшие независимо друг от друга, но и совместить, примирить два общества: общество феодалов с их мечами и золотом, запечатленное в статичных благородных фигурах, и общество лучшей поры городской культуры, пронизанное мудростью и человеческим благородством, которое отразилось в спокойном изяществе поступков и слов. Именно потому, что самые различные человеческие ценности признают у Боккаччо конкретно-историческую форму выражения, писатель смог — как мы уже отмечали — инстинктивно ощутить преемственность между рыцарями меча и рыцарями ума и тонкой души. Более открыто этот момент подчеркивается в письме Боккаччо к Якопо да Пиццинта, где преисполненный волнения писатель доверительно сообщает своему адресату: „...in spem venio atque credulitate, Deum ytalico nomini misertum, dum video Eum e gremio-sue largitatis in ytalorum pectora effundere animas ab antiquis non differentes: avidas scilicet non rapina vel sanguine, non fraude vel violentia, non ambitione vel decipulis sibi honores exquirere, sed *laudabili exercitio*, duce poesi,

nomen pretendere in evum longinquum, conarique ut possint viventes adhuc volitare per ora virorum". „...я преисполняюсь надеждой и верой, когда вижу, что бог сжалился над итальянцами и по своей щедрости вложил в них сердца души, равную той, что была у древних. Не грабежом, кровожадностью, обманом, насилием, честолюбием или коварством стремятся они снискать себе почести, но при помощи похвальных занятий, движимые поэзией, хотят надолго прославить свое имя и попытаться, чтобы еще при жизни их имена были у всех на устах" (XVIII).

Он писал так, сознавая, что в его шедевре ему в известной степени удалось придать зримую форму тому, что звучало в исполненном чувства тревоги и неуверенности лирическом обращении „К Властителям Италии" учителя Петрарки, заклинавшего тех, „что о добре пекутся, к чести мира":

„...зло в себе преодолеть,
Благому ветру паруса подставив
И помыслы, напротив,
Не на бесчинства, а на то, чтоб впредь
В деяниях греметь
Ума иль рук. Иначе
На этом свете вам не обрести
Блаженства, и тем паче
На небо вам заказаны пути.

...Мира! Мира! Мира!"
(Пер. Е. Солоновича)

¹ См.: „Per il testo del Decameron", op. cit., а также G. Martellotti „Momenti narrativi nel Petrarca" in „Studi petrarcheschi", IV, 1951.

² Еще Альберико да Монтекассино считал, что „история" включает три „рода" событий: высокий — войны и деяния богов, средний — явления физической природы, низкий — игры молодых и любовные утехы, и писателю надлежит так выбирать художественные средства для изображения событий того или иного „рода", чтобы они соответствовали предмету повествования („Flores", ed., op. cit II); подобные различия и наставления мы находим также в книге Джона из Гарланда „Poetria", op. cit. См. также всю главу IV.

³ Подобные примеры нетрудно умножить, ибо практически все повеллы „Декамерона" так или иначе ориентированы на исторические события или случаи из реальной жизни; исключением являются весьма немногие новеллы, и то потому, что мы либо ничего не знаем об этих событиях, либо исчезли соответствующие исторические документы.

⁴ См. в этой связи главу X. Особое значение приобретает тот факт, что в новеллах Боккаччо нередко выводит не только реальных людей, но и своих современников, живших в период создания „Декамерона“: I, 10 — Альберто да Болонья; IV, 10 — Маттео делла Монтанья; V, 6 — Маринно и Реститута Болгаро; V, 9 — Коппо ди Боргезе Доменики; V, 10 — Пьетро да Винчоло (?); VI, 10 — Биаджио Пиццини; VII, 1 — Джанни ди Нелло (он умер в августе 1347 года); VIII, 10 — Пьетро Каниджани и, может быть, Никколо да Чиньяно и т.д. У Боккаччо их изображения соседствуют с выдающимися историческими лицами.

⁵ См. с. 176 и сл., 178 и сл., а также главу I. Нарди совершенно справедливо отмечает в „Dante e la cultura medioevale“, *op. cit.*, что Данте отказался от аллегорического вымысла и придал своей поэме бессмертный характер, опираясь на исторический смысл, который для него, как и в Священном писании, совпадал со смыслом буквальным (см. Письмо к Кан Гранде делла Скала, 22): „в его произведении действуют одни лишь исторические персонажи — сюжет его является священным“, как в библейских притчах („Montano“, *art. cit.*).

VII. „ОСОВРЕМЕНИВАНИЕ“ ПОВЕСТВОВАНИЯ И ЯЗЫКОВАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В „ДЕКАМЕРОНЕ“

В „Декамероне“ впервые в истории литературы героем широкого и целостного повествования становится современное автору общество. В памятниках предыдущих эпох — от санскритских вед и Библии до Гомера, а позже от Вергилия до *chansons de geste** и романов артуровского цикла* — действовали либо герои эпоса в гегелевском его понимании, либо отдельные социальные группы, касты, семейства и роды, пришедшие из мифов и легенд. Эти герои и эти роды всегда принадлежали очень древним, очень далекому миру, далекому во временном и социальном отношении, „мирам абсолютного прошлого“, говоря словами Гёте и Шиллера^{1*}. В средневековых притчах-поучениях — „exempla“ — образы героев часто непосредственно заимствовались из патристики, из агнографии, из жизнеописаний великих людей или трактовались как абстрактные „характеры“, тяготевающие к идеальной обобщенности, к типичности. И те и другие сводились, по сути, к схемам для подражания, и дистанция между такими образами и читателями была очень велика. В „Новеллино“*, произведении не столько повествовательном, сколько дидактическом, представляющем собой сборник гномических рассказов, уже ощутимее соприкосновение с анекдотом и с фактом реальной хроники². Но и здесь герои, остающиеся в памяти читателя, от Пресвитера Иоанна до Саладина, принадлежат миру библейскому, античному, рыцарскому, миру восточной сказки.

И только Боккаччо, еще до „Декамерона“ предложивший как вариант романа психологическую историю своей современницы („Элегию мадонны Фьяметты“), в своем главном произведении, начиная с самого Вступления, решительно „снижает“ повествование и тесно связывает его с современностью, с злободневной тематикой. Это уже не эпопея, а комедия: речь идет о людях, живших в ту же эпоху, что и автор, и о самых жгучих вопросах эпохи. Объект канони-

ческого „экфрасиса“^{3*} найден на сей раз не в войнах и не в далеких катаклизмах; за отправную точку повествования автор берет событие 1348 года — чуму, самое страшное, потрясающее событие именно того периода, в который он жил, всколыхнувшее повседневный быт, привычки и ритм жизни каждого человека и общества в целом, нарушившее активное и производительное функционирование элементов „единой структуры общества“. С этого произведения, определившего судьбу дальнейшей литературы (романа и новой прозы), подчиняющегося риторическим канонам эпохи и в то же время безусловно новаторского, начинается „современная буржуазная эпопея“, как назвал ее позже Гегель*. Намереваясь показать, как при столкновении человека с силами судьбы четко выявляется мера его способностей к добру и злу, и одновременно придерживаясь принципов построения „купеческой эпопеи“, Боккаччо разворачивает повествование вокруг события исключительного и вместе с тем „провиденциального“, которое как раз в тот момент, когда сам Боккаччо „земную жизнь прошел до половины“, обнажило и довело до предела людские добродетели и пороки, испытало на прочность ту систему буржуазных ценностей, на которой держалось общественное устройство его родной Флоренции.

По мере развития действия „человеческой комедии“ выясняется, что почти девять десятых описываемых в „Декамероне“ происшествий и героев относятся к эпохе, непосредственно предшествовавшей написанию книги (исключения из этого правила чаще встречаются в новеллах X дня, содержащих некоторые панегирические и эпические элементы). Более того, с беспрецедентной и неожиданной смелостью — явление уникальное для художественной прозы вплоть до недавнего прошлого — Боккаччо вводит в повествование образы современников, живых или совсем недавно скончавшихся, открыто называя их имена и рассказывая подробности биографии. Упоминание друзей автора, например Никколо да Чиньяно и Пьетро Каниджани — последнего Боккаччо назначил еще в 1374 году опекуном своих наследников (VIII, 10), — людей, известных во Флоренции тех лет, таких, как Коппо ди Боргезе Доменики (V, 9), Алессандро Аголанти, или Алессандро Ламберти (II, 3), Ческа да Челатико (VI, 8), Форезе да Рабатта (VI, 5), сер Бонаккорри да Джинестрего (VIII, 2), возможно, и Пьетро ди Фьорентино (VI, 6), Буффальмакко (VIII, 3,

6, 9, и IX, 3, 5), брат Чиполла (VI, 10) или незадолго до того скончавшиеся Джанни ди Нелло (VIII, 1) и Ноппа деи Пульчи, умершая в чумную эпидемию (VI, 3), а также лица, живших вплоть до того времени в других городах Италии, но известных и во Флоренции, как, например, Альберто да Болонья (I, 10), Риччардо Минутоло (III, 6), Банна Орсини (V, 3) и, возможно, Паоло да Негро (VI, 6), Маттео делла Монтанья (IV, 10), — все это примеры непосредственного отражения в книге современной автору действительности, тенденции, проявившейся уже во „Вступлении“, в намерениях автора „описывать случаи и похождения, приключившиеся как в новейшие, так и в древние времена, и делать это с самой насущной целью: с тем, чтобы дамы могли получить полезный урок“. Наиболее настойчиво эта ориентация на современность ощущается в первых строках новелл, в их зачинах. Автор использует несколько разных зачинов, но все они имеют схожий смысл: иногда варьируются формулы хронологической приближенности действия („не много лет прошло, как...“, „не много времени тому назад...“, „еще недавно...“), иногда в них прямо утверждается его современный характер („как мы видим ежедневно...“, „вы должны знать, что... существует знаменитый монастырь...“, „случилось в прошлом году, что...“). Сходную направленность и аналогичный смысл имеет отношение Боккаччо к выбору места действия. В противовес вымышленной, пусть даже содержащей иногда скрытые намеки топонимике, в противовес обобщенности и абстрактности географических отсылок, типичных для художественных произведений на предыдущем этапе развития литературы (некий город, некая река, некий лес, двор, дорога и т. п.)⁴, действие в „Декамероне“ разворачивается в совершенно конкретных местах, в самых известных местах бюргерско-купецского мира, и при указании этих мест наименования и антономазии берутся из повседневной разговорной речи. Не просто Неаполь, Сиена, Венеция, но в Неаполе Торг, улица Мальпертуджио („Скверная дыра“), Каталанская улица, Порт, Дуомо (Собор), Новые ворота и прилегающие к ним улицы Аворио и Сан Галеоне (II, 5, и VII, 2), в Сиене — Кампо Реджи и Камоллия, ворота Салая, Собор (VII, 10, и VIII, 8), а в Венеции — площадь Сан Марко, Большой канал, Рьяльто, Столбы, Дом Квирина, Бойня (VI, 2). И само собой разумеется, что географические определения обрастают плотью повседневной реаль-

ности в новеллах, посвященных Флоренции: улицы и кварталы Бальдакка, Камальдоли, Кокомо, Пролив Святого Георгия, улица Фаенцы, Гарбо, Сады Сан Микеле, Парнионе, Порчеллана, Сан Бранкацио, улицы Сардинцев, Венецианцев, Корсо дельи Адимари и Борго деи Гречи („Греческий квартал“), переулки и тупики Какавинчиальи и Чивиллари, лоджия дома Кавиччули, Канто алла Мачина („Мукомольный перекресток“), Старый рынок, дворцы Синьории и Барджелло (Дворец Магистрата), ворота Сан Галло и Сан Пьеро, луг Всех Святых; монастыри Сан Бранкацио и Сан Галло с монастырской больницей, обители фаентинских и трипольских монахинь; церкви Санта Кроче, Санта Лючия, Санта Мария Маджоре, Санта Мария Новелла, Санта Мария делья Скала, Санта Мария дельи Угги, Санта Мария а Вердзайя, Санта Репарата, Сан Бранкацио, Сан Галло, Сан Джованни, Сан Паоло (Вступление, I, 6; III, 4; IV, 7; VI, 2, 3, 6, 9, 10; VII, 1; VIII, 3, 5, 7, 9; IX, 3, 5, 8; X, Заключение). Новеллы „Декамерона“ пестрят всеми этими названиями, зачастую хорошо знакомыми и многозначными для читателя; они помогают Боккаччо зримо передать кипение деятельной жизни в купеческой и ремесленной Флоренции той поры.

Но еще сильнее, чем в именах героев или в названиях мест действия, приметы современности проявляются в самом характере повествования, в его социально-политической проблематике. Сражения, подвиги воинов в тяжёлых сражениях, проблемы рыцарской и феодальной жизни, конфликты между папской и имперской властью, от борьбы за инвентуру до открытой оппозиции Гогенштауфенов, восстания вольных коммун против „синьоров“ — почти никогда не становятся в „Декамероне“ ни материалом, ни даже ярким фоном для рассказа. А если и становятся (как, например, крестовые походы или деяния императоров, королей и султанов), то используются автором в лучшем случае как пышная декорация, как туманное воспоминание, позволяющее углубить неясную и чарующую перспективу, припорошить рассказ пылью столетий. Особенно это касается героических новелл последнего дня. Но „высокие“ мотивы отнюдь не играют решающей роли в действии и в развитии сюжета. Напротив, на первый план выдвигаются самые животрепещущие вопросы и проблемы итальянского общества конца XIII — начала XIV века. Это уже не прежнее общество, знавшее лишь героев меча и сутаны, расколотое на фео-

дальнюю аристократию и трудовой люд, живущее под бдительной и неусыпной опекой духовного сословия. На авансцене романа — деятельная и расторопная буржуазия наших свободных городов, переживших закат имперского господства. „Декамерон“ — зеркало ее убеждений и вкусов, ее повседневных занятий, ее опасных странствий по Европе и Средиземному морю.

Как я уже указывал в прежних своих работах, именно выбор на главную роль в „Декамероне“ нового господствующего класса — купечества ознаменовал переход от эпического показа жизни к „осовремененному“, к показу жизни в ее разнообразных проявлениях, который впоследствии станет характерной чертой новой литературы.

Но важно не только то, что главная роль отошла к новой господствующей группе. Проблематика этой „человеческой комедии“ включает самые разнообразные вопросы жизни современного ему общества. В ткань огромного боккаччиевского полотна влетено множество пестрых нитей, изображение расцвечено яркими красками молодого бюргерского мира. Какие события составляют фон новелл? Бесконечные англо-французские войны (II, 3 и 8), войны между анжуйским королевством и швабско-аргонской Сицилией (II, 5 и 6; V, 5 и 6; VI, 3; X, 6 и 7), вынужденный отъезд папы из Рима и авиньонское пленение (V, 3) — то есть международные события, которые в той или иной степени создавали угрозу финансовой и политической власти купечества. Во многих новеллах, наоборот, затрагиваются условия будущего могущества — выход к Северной Европе и к странам Востока (напр., II, 3 и 4; IV, 2 и 3; V, 2; IX, 9; X, 3), рисуются заманчивые перспективы завоеваний, крестовых походов, освоения новых земель — все то, с чем связывал новый класс свои заветные чаяния (I, 5 и 9; II, 7 и 9; III, 7 и 8; V, 7; VI, 10; X, 3 и 9 и т. д.). А наряду с этим мы постоянно чувствуем и наблюдаем, как зреют внутри замкнутого городского мира конфликты и социальные противоречия, как нагнетаются взрывоопасные внутренние пары, которые неудержимо вырвутся наружу в середине XIV века, подрывая позиции психологического управления, гвельфской партии и торговых домов и порождая ужасные распри шестидесяти первого года (в них, кстати говоря, был вовлечен и сам Боккаччо), это гремел первый гром мощного, но недолгого революцион-

ного урагана — восстания Чомпи* (I, 6; II, 3; III, 3; IV, 7 и 8; VI, 2; VII, 8).

Даже незначительные эпизоды и мелкие детали быта окрашены у Боккаччо в цвета тогдашней эпохи. Во всем отпечаток буржуазного мироощущения тех лет. Страшнее всего в мире — разбойники и пираты (II, 2 и 10; VIII, 10; IX, 1). Дороже всего — собственность, предмет священного поклонения, покушение на нее карается беспощадно, вплоть до смертной казни. Кровавые войны ведутся не за великие идеалы, не за грандиозные трофеи, а ради кошелька с монетами или даже чего-нибудь помельче (I, 6; II, 5 и 9; VI, 3; VIII, 1 и 2; IX, 4). Вражда между городами объясняется не политикой, не длительными распрями между гвельфами и гибеллинами, а торговой конкуренцией, иначе говоря, причинами экономическими (соперничество Венеции, Пизы и Сены; IV, 2; VI, 4; II, 10; VII, 3; VIII, 8, IX, 4).

Особенно ярко черты эпохи выявились в любовной литературе; она отошла от эпических, лирических, романтических и гномических образцов и обратилась к пикантной интрижке, к обыкновенному мещанскому треугольнику, к анекдоту, к игривым темам городских сплетен и пересудов (III, 3, 4, 5, 6, 7, 8; IV, 2 и 10; V, 10; VII, 1, 2, 3, 5, 8). Традиционные литературные мотивы и приемы также обновлены и „модернизированы“. Так, „узнавание“, этот избитый и трогательный атрибут повествовательных и драматических жанров, идущий от древневосточной и древнегреческой литературы, теряет здесь абстрактно-сказочную окраску и получает реалистическую мотивировку в условиях современной купеческой жизни, объясняется конкретными взаимоотношениями между Неаполем и Сицилией (II, 5 и 6; V, 5 и 7). Прекрасная и вечная сказка о том, как принцесса полюбила красивого и достойного, но бедного юношу и возвела его на престол, оборачивается благополучной историей флорентийского банкира, названного по имени и фамилии и, возможно, жившего в то время (II, 3). Такие топосы, как „угнетенная невинность“ и „обманутый обманщик“, стершиеся от многократного использования в самых различных контекстах (в драме и в Священном писании, в эпосе и в притчах-поучениях — „exempla“), обретают новую жизнь и конкретную достоверность, вплетаясь в обыденную череду торговых обменов, займов, необременительных любовных приключений странствующих молодых купцов —

своеобразных коммивояжеров того времени (II, 9; VIII, 1 и 10).

Самые фантастические сказочные мотивы приобретают у Боккаччо юмористически-фамидлярный оттенок, оживляют в хитроумной игре кривых зеркал, превращающих их в заурядные эпизоды скандальной хроники большого торгового города. Первообычный архетип беременного мужчины теряет свою магическую окраску и искрится веселым злорадством городской шутки в рассказе о Каламандрино (IX, 3). Устрашающие и назидательные видения ада, распространенные в мифологии северных народов и в христианской литературе „exempla“, иронически обыгрываются при описании причудливых любовных приключений Ферондо и Настаджо близ Тосканы и в Равенне (III, 8; V, 8). Миф о влюбленном боге из египетских и греческих верований перекочевал на венецианские улочки и освоился среди кумушек-сплетниц в повести о деяниях Лжеархангела Гавриила, нисходившего на землю с небес утешать кучих, когда мужа в отлучке (IV, 2).

Тяготение к социальному „осовремениванию“, возведение этого принципа в основу несущей структуры повествования получают иногда (и не только во Вступлении) открытое выражение. Например, в новеллах, где благородству крови противопоставляется благородство души (II, 6; IV, 1; VI, 2 и 6). Традиционным воззрением пртивостоит здесь новая система ценностей, только-только утвердившаяся в эти годы. Рыцари предприимчивости и смекалки вытесняют в купеческих городах потомственное дворянство. „Подлое ремесло“ не может осквернить „благородную душу“, и, напротив, Природа и Судьба часто „укрывают тех, кем они особенно дорожат, под сенью ремесел, считающихся самыми незавидными, укрывают с той целью, чтобы эти ремесленники, когда Природа и Судьба в случае надобности к ним обратятся, показали себя во всем своем блеске...“ (VI, 2, 6). И не случайно Боккаччо иллюстрирует самые существенные для него тезисы примером мелкого флорентийского торговца, хлебника Чисти.

* * *

Именно Флоренция, а внутри Флоренции — наиболее типичная для нее торгово-ремесленная среда, среда ткачей, становится фоном для своеобразной „поэтической деклара-

ция" Боккаччо, стремившегося обновить и осовременить одну из самых возвышенных тем рыцарского романа — тему „любви и смерти“. Он разрабатывает эту тему и на традиционном материале, например в новеллах о Гисмонде, о Джербино, о Россильоне (IV, 1, 4, 9), где действие происходит при дворах королей или феодалов. Но есть в „Декамероне“ четко обозначенная группа из пяти новелл, семь героинь которых принадлежат к мещанскому, а то и ремесленному сословию (новеллы 3 и 5—8 IV дня). Именно в них происходит решительная смена регистра и эмоциональное углубление темы. Можно расценить в какой-то степени как вызов и то, что именно в среде ремесленников, наиболее „низкой“, плебейской, но самой здоровой и молодой в социальном отношении, тема „любви и смерти“ находит полнейшее развитие и достигает высочайшего драматизма и торжественности. И, начиная с посылки, традиционный любовный мотив „осовременивается“ на всех уровнях.

Любовь не расцветает среди золота, среди придворных рыцарских увеселений; ей не на пользу восторженные поэтические мечтания. Она рождается в привычной атмосфере будничного труда (IV, 7) или в суматохе детских игр, а ведь детство не знает классовых различий (IV, 8). Любовные встречи происходят не в пышных залах или празднично украшенных храмах, не в сказочном саду или роскошной спальне, как то предписывают каноны жанра, — свидания назначаются в час полдника мастеровых (IV, 7), среди штук сукна и прочего ремесленного товара (IV, 8). Смерть настигает героя не в славе ратных подвигов, не под занавес роковой трагедии; она подкрадывается тихо, неожиданно, так что герой даже не успевает понять, что с ним происходит. Симоне и Сальвестре как нельзя более чужд драматизм Гисмонды и Соримонды (IV, 1 и 9), этих новоявленных Дидоны и Изольды. Симона и Сальвестра просто безжизненно поникают над телами мертвых возлюбленных, подобно Вергилиеву цветку, лишенному питательных соков (IV, 7, 8). И чету, которой суждено соединиться в мире ином, провожает на кладбище не торжественная процессия кавалеров и дам, а толпа нищих оборванцев, отбросов общества, о чьем плебейском происхождении вполне говорят их грубые клички — Шалый, Здоровяк, Гуччо „Пачкун“ и Надоеда⁵.

Мифологический сюжет о Тристане и Изольде, которые „преминого любя друг друга, вместе пришли к концу“, как

писал Боккаччо во „Фьямметте“ („Фьямметта“, VIII, 7), по-новому интерпретируется в современном трудовом обществе; из аристократической повести он перемещается в привычную читателю повседневность. Этот социальный сдвиг ведет к целому ряду качественных изменений: рассказ приобретает эмоциональность и убедительность. Герои его точно такие же люди, как и самый скромный читатель; они говорят ясным, выразительным языком, понятным и близким простому человеку.

Характерно, что вторжение реальной жизни в условное повествование естественно сочетается со стилизованной риторикой обращения, построенного по принципу троекатного нарастания: „О блаженные души! Вам выпало на долю в один и тот же день положить предел пылкой вашей любви и сей брэнной жизни. О тем паче блаженные, если только вам предназначено не разлучаться в мире потустороннем! О преблаженные, если только любят и за гробом и если вы и там любите друг друга, как любили здесь!“ (IV, 7). По тонкому замечанию Пасторе Стокки*, „приемы высокого стиля имеют здесь целью... возвысить персонажей низкого происхождения“. Знаменательно, что „героям выпало на долю в один и тот же день положить предел... любви и сей брэнной жизни« не благодаря вмешательству внешних сил, как в случае Паоло и Франчески, но „почти что по осознанному решению возлюбленных не покидать друг друга“. Эпизод их смерти „сводит единой многие волгующие ремисценции, которые Боккаччо уже стремился вызвать у читателя прежде, когда описал смерть своего героя Арчиты*, взяв за образец смерть Тристана...“ *.

Скромный апофеоз этого Тристана от ткацкого станка и этой Изольды от прялки — их гибель в окружении толпы оборванцев — согласуется с исходной посылкой новеллы: „Амур охотно поселяется в богатых хороммах, однако ж не брезгает и убогими хижинами, более того: именно там он иной раз забирает такую власть над людьми, что и богачи, прознав о том, трепещут его как всемогущего властелина“ (IV, 7). Это высказывание откровенно полемично по отношению к традиции рыцарской литературы, освященной Андреем Капеллавом, который считал, что любовь в ее высоких и трагических проявлениях недоступна простым людям, занятым физическим трудом⁷. Возвышенная любовь, таким образом, не могла существовать за пределами аристократического или, в лучшем случае, буржуазного

круга. Боккаччо, провозглашая иной взгляд на вещи, иную мораль, провозглашал и иную поэтику — отсюда в „Декамероне“ тяга к „осовремениванию“ (и в буквально-хронологическом, и в социально-философском смысле) великой темы любви, любви многообразной и противоречивой, непредсказуемой и фатальной, как сама смерть⁹.

* * *

Итак, в „Декамероне“ происходит „осовременивание“ повествования на уровне сюжета, тематики и характеров. Не менее решительно „осовременивается“ и язык. Я имею в виду не только такие хорошо изученные особенности, как использование диалогических структур, постоянное вкрапление в текст разговорной лексики и дерзкое вторжение синтаксиса устной речи, который чаще подчиняется капризам интуиции и фантазии, чем рациональным соображениям и правилам грамматики. Речь ниже пойдет о том, что поражает более всего, — о многоязычии, которое автор подхватывает в сфере устной речи, перенимает из „низких“ жанров и, добившись в литературном контексте его исключительно выразительного звучания, возводит в ранг основного стилистического принципа „Декамерона“.

Удельный вес диалектальных и местных наречий в арсенале выразительных средств итальянской литературы на протяжении многих веков то увеличивался, то уменьшался, но в общем никогда их роль не была определяющей. В новаторском и ставшем уже классическим очерке о творчестве Карло Эмилио Гадды* Джанфранко Контини исследует истоки диалектальной линии в итальянской литературе. Он ищет эти истоки в поэзии дуэченто и треченто и, разумеется, в наследии XV века — среди бурлескных поэм, шуточных жаргонных стихотворений и комических пьес. Контини рассматривает с этой же точки зрения и творчество позднейших „растрепанных“ (Карло Досси и Джованни Фальделлы)*, постепенно подбираясь к лучшим образцам диалектальной прозы XX века, то есть к произведениям Гадды, Пазолини*, Фенольо*, Тестори*. Но нельзя забывать, что первым из итальянских писателей обратился к ресурсам диалектов и наречий, к городскому арго и к технической фразеологии, к воровскому жаргону и к макаронической латыни, к редкой местной лексике, к иностранным словам именно Боккаччо⁹.

Первые осторожные шаги в этом направлении были сделаны уже в „Комедии о флорентийских нимфах“ и во „Фьезоланских нимфах“. После того как этот прием даст великолепные результаты в „Неаполитанском письме“, Боккаччо превратит его в программный принцип „Декамерона“. Но многие поколения комментаторов, начиная с XVI века и до наших дней, не обращали на это должного внимания. Очевидно, им мешало устоявшееся представление о языке „Декамерона“ как о высшем образце, эталоне нашей литературной тосканизированной прозы, согласно которому язык „Декамерона“ — это своего рода „непреложный канон Поликлетов“*, как назвал его Филиппо Сальвиати. Верному восприятию текста мешала также „лакировка“, которой он подвергался на протяжении многих столетий, все те наслоения поправок и искажений, из-под которых только сейчас стал виден оригинал.

Известно, что Боккаччо крайне скупо описывает места действия, особенно городской пейзаж, улицы, здания. Он отступает от этого правила только ради любимого им с юных лет загородного сельского ландшафта, описание которого мы встречаем уже в „раме“ сборника, а затем в ряде новелл вплоть до 7 новеллы VIII дня, где дан великолепный, словно выполненный фламандскими живописцами, пейзаж залитой солнцем долины в Верхнем Вальдарно. И если не считать нескольких беглых зарисовок неаполитанских трущоб в новелле об Андреуччо (II, 5), мы с трудом можем себе представить по „Декамерону“ города, где происходит действие, не исключая и главного из них — Флоренции. Максимум того, чем мы можем располагать, — это точная топонимика, соотношенная с эпохой написания романа. Об этом, впрочем, уже шла речь выше.

В общем, для указания места действия автор „Декамерона“ не использует ни подробных описаний, ни географических деталей, не дает конкретных примет. Интересуясь почти исключительно человеком, миром его страстей, Боккаччо не выстраивает точных декораций жилых домов и общественных зданий, площадей и улиц, а стремится воссоздать характер города, атмосферу, в какой живут и действуют люди. Нам не дается описания монастыря, в котором разворачивается действие новеллы о Мазетто, но мы чувствуем, как накален похотью воздух этого женского узилища и как томительный жар летнего полудня обволакивает и распяляет героев (III, 1). Не подробное описание париж-

ского трактира, а непристойная и циничная болтовня купцов о достоинствах женщин служит самым подходящим фоном злосчастного пари Бернабо и Амброджоло (II, 9).

Для такого воссоздания „духа, а не обстановки“ тщательно продуман выбор чисто языковых приемов. Возьмем, к примеру, венецианские слова и обороты. Образ Венеции для Боккаччо — это образ легкомысленной и болтливой, порочной и губительной, вероломной и раболопной столицы, самого достойного места для вульгарных похждений лицемерного мистификатора — архангела Гавриила. Венеция — блудница, Венеция — „клоака всяческих мерзостей“ становится центром целого цикла новелл „Декамерона“. И достигается это вовсе не морализаторскими рассуждениями, а чисто языковыми средствами. О брате Альберте в самой завязке новеллы (IV, 2) говорится, что он „de' maggior cassesi era tenuto a Vinegia“ („одним из самых уважаемых священников почитался в Венеции“, — *Пер. Е. Костюкович*). Здесь редкое слово арабского происхождения „cassesi“ (от „casis“ — христианский священник, облеченный высоким саном, епископ), бывшее в употреблении в ту эпоху именно в Венеции¹⁰, сочетается с локальной формой произношения названия города — „Vinegia“. Это являлось трансформацией общепринятых форм „Vegnesie“, „Vegnesia“. В этом городе дома называются не „casa“, а „ca“, жители города именуются „bergoli“ — „остолопы“ (Боккаччо очень любил эту распространенную насмешку над венецианцами)¹¹, любовники не „amanti“, а „amadori“. Лизетта зажигает перед образом архангела Гавриила дешевую свечку ценой в „mattaran“¹² — в четыре сольди. А в апофеозе жаркой полемики с кумой, которая сомневается в ее любовной связи с ангелом, венецианка прибегает к самому отчаянному и непроверяемому аргументу — божбе: „per le plaghe di Dio, egli il fa meglio che mio marito... mo vedi vu?“ („вот как бог свят, так, значит, ангел делает это самое получше моего мужа... Понятно теперь?“ — *Пер. Е. Костюкович*). Это неподражаемо венецианское высказывание — образчик „лагунной идиоматики“, на которую обрушивался Данте¹³, — здесь служит вполне определенной цели: обогащает рассказ дополнительными обертонами.

По той же схеме и с той же целью во второй части новеллы все нарастает перечисление топонимий и антономазий (Большой канал, Дом Квирино, Риальто, Бойни, Площадь

Сан-Марко, Столбы), а также местных обрядов и обычаев, характерных реалий: например, ряжение „дикарями“, рассветный рынок на Риальто, шутовская охота на Площади Сан-Марко, в которой участвуют псы, „приведенные с Боев“, и кабан; приковывание осужденного на цепь между двумя столбами, забрасывание нечистотами в знак осмеяния и т. д. ¹⁴. А вот прямой выпад против этого города, вот звонкая и позорящая насмешка, привлекающая внимание еще и потому, что в ней указательное местоимение стоит в конце периода: „e fu lealtà viniziana questa!“ („честность венецианцев, вот она!“). Посмеивается автор и над чуждой флорентийскому уху венецианской каденцией в речи: в самый разгар действия рассказ как бы прерывается и повторяется несколько раз подряд фраза, известная в эпоху Боккаччо как самая распространенная дразнилка для венецианцев: „tutti dicean che sè quel? che sè quel?“... — in su la Piazza“. („Что такое? Что такое?“ — пронеслось по площади“). Эта „стрекочущая“ диалектальная интонация в изображении Боккаччо не только способствует воссозданию местного колорита, не только смягчает сатиру и сообщает всему повествованию оттенок добродушной иронии, но и служит завершающим штрихом всей картине.

Таким же образом, исподволь, воссоздается неповторимая атмосфера Сиены. И в этом случае тоже используется распространенный насмешливый оборот „bessaggine de' sanesi“ („всем известна... придурковатость сиенцев“); все жители Сиены — „besci“ („балбесы“), а кое-кто из них еще и „sanctio“ („юродивенький, блаженнький“) (VII, 10; VII, 3) ¹⁵. Местный колорит достигается, как и всегда, упоминанием множества топонимов, но здесь он получает дополнительную, очень личную огласовку за счет несмолкающей переключки имен и фамилий реальных людей — Тингоччо Мини, Меуччо ди Тура, Амброджо и Мита Ансельмини, Спинеллоччо Тавена, Цеппа ди Минно (VII, 10, и VIII, 8), — среди которых и имена, богатые литературными ассоциациями, как Чекко Анджольери и Чекко Фортарриго (IX, 4) ¹⁶. Гуще всего поток сиенских словечек и оборотов — и это вполне естественно — в прямой речи героев, в диалогах. Часто идиоматические выражения прямо отсылают читателя к пословицам-охулкам, к насмешливым анекдотам о сиенцах; так, в частности, построен диалог в 10 новелле VII дня, где дружеское подтрунивание переходит в прямую насмешку: „Meuccio destatosi disse: Qual se' tu? ... Tu sie

il ben venuto, fratel mio!" — e poi il domandò se egli era perduto. Al quale Tingoccio rispose. "...E come sare' io in mei chi se io fossi perduto? ... Costetto no..." («„Кто это?" — проснувшись, спросил Меуччо... „Добро пожаловать, друг мой!" — сказал он и тут же задал Тингоччо вопрос, пропавшая ли он душа. Тингоччо же ему на это ответил так: „Что пропало, того уже не найдешь. Если б я пропал, то как бы я здесь очутился?" „Да я не про то..."») (VII, 10).

То же самое в другой новелле: „Deh, Angiulieri, in buonora lasciamo stare ora costette parole che non montan cavelle; ...perché non ci miglioriam noi questi tre soldi?... perché non mi vuoi tu migliorar qui tre soldi?" („Ах, Анджольери, стоит ли из-за такой чепухи волноваться? ...отчего же все-таки нам с тобой не выгадать три сольдо?") (IX, 4).

Основная стилистическая нагрузка тут ложится на общезвестные сиенские неправильности речи, как, например, „qui" (результат предупредительной редукции в слове „quei", так же как „di" происходит от „dei"), которое, очевидно, умышленно повторяется еще раз в конце новеллы: „a qui tempi". Или на такие характерные для Сиены фонетические сдвиги, как редукция безударного дифтонга „uo" в „iu" (например, в различных производных корня „giucare" и в „giuco"), распространившаяся по аналогии и на ударные случаи, или в имперфекте индикатива глаголов второго спряжения под ударением „a", вытесняющее „e", например „sojavato", „avavato" или „dua" вместо „due".

Итак, Боккаччо использует для воссоздания атмосферы действия — воссоздания не буквального, а сущностного — все известные лингвистические средства: фонетические, лексические, грамматические, не исключая и мелодических, музыкальных приемов. К двум вышеприведенным примерам можно было бы добавить множество других: есть в „Декамероне" новеллы, звучащие „на болонский лад" (I, 10, и IX, 3), есть каталанские (II, 9, и X, 1), генуэзские (опять же II, 9), ломбардские (IV, 6, и VIII, 1), неаполитанские (II, 5; VII, 2), пизанские (II, 10), сицилийские (IV, 5; VIII, 10; X, 7). В их образной ткани, точно так же как в случае венецианских и сиенских новелл, немалая роль отведена насмешке, карикатуре. Боккаччо как бы заполняет живыми красками контуры, намеченные еще Данте в трактате „О народном красноречии", и превращает страницы „Декамерона" в достаточно полную и точную лингвистическую карту Италии XIV века.

В тексте „Декамерона“ содержатся и вкрапления иного рода — „культурно-исторические“, насыщенные более сложными и утонченными ассоциациями. Часто встречаются латинизмы; они, как неоднократно отмечалось исследователями, украшают собой наиболее торжественные сцены (II, 8; IV, 1; V, 1, 6; VIII, 7, и, конечно, почти весь день X: 2, 3, 4, 5, 6, 8). Гречизмами изобилуют эллинистические новеллы (V, 1; VII, 9; X, 9). Французские слова обогащают язык новелл подчеркнуто куртуазного характера (I, 5 и 7; II, 6, 8; III, 2; V, 6; X, 2, 6, 10). В самых лирических местах повествования сверкают провансализмы (II, 8; IV, 4, 9; V, 3; X, 6, 7). Однако больше всего провансализмов, конечно, в канцонеттах. Изысканные арабские выражения в новеллах „из восточной жизни“ приближают экзотические описания к стилистике сказки (II, 9; III, 8; IV, 3; V, 2; VI, 10; X, 7, 9). Подобные „ученые“ вкрапления выполняли и вспомогательные фонетически-музыкальные функции, достигая того же эффекта, что и смелое использование куртуса, и ритмизация прозы, и — время от времени — рифмы:

Che tutto ardeva in amoroso fuoco... (III, 2, 7) —
 (Как человек, огнем любви объятый...)
 Quanto se stata fosse in Paradiso... (X, 7, 34)
 (Как если бы она была в раю...)
 Quella solersi usare per lo Veglio/della Montagna (III, 8, 31)
 (Его употребляет Старец Горный)
 Tu se' vicina a Susa in Barberia... (V, 2, 18)
 (Ты подле града Сузы, в Берберии...)

(Пер. Е. Костюкович)

* * *

Однако в своем последовательном „многоязычии“ Боккаччо не ограничивается диалектальной, региональной разноголосицей или отсылками к различным древним и современным культурным пластам. Он впервые обращает серьезное внимание на социальное расслоение языка — феномен не менее характерный и важный, чем географическая, хронологическая и культурная дифференциация речи. Каждая прослойка общества, каждый класс, каждое сословие имеет собственный, специфический язык, и это наблюдение автора „Декамерона“ многое добавило к сложной структуре введенного им многоязычия и открыло перед будущей литературой новые выразительные возможности.

Выше было доказано, что „Декамерон“ построен как гро-

мадная купеческая эпопея; этому же замыслу подчинен и особый жаргонизированный язык, отличающий замкнутое и могущественное торговое сословие. Профессиональный коммерческий жаргон в новеллах о купцах ассоциируется у читателя с конкретной обстановкой — это вполне обычный эффект; но специальная терминология в тексте „Декамерона“ служит как бы самостоятельной двигательной пружиной рассказа. Например, впечатление от сказочно удачливой экспедиции братьев Ламберти в Англию (II, 3) усиливается оттого, что общеупотребительные слова приводятся здесь в значении терминов и звучат гораздо выразительнее, чем обычно: „credere“ — „верить“ в значении *fare, dare credito* — „давать в долг, верить в долг“; „accattare“ — „выпрашивать“ в значении *prendere danari ai prestito* — „одалживать у кого-то деньги, занимать“; „merito, vantaggio“ — „процент, интерес“ в значении *interesse* — „доход, прибыль“; „cessare“ — „закрывать дело“ в смысле *fallire* — „разориться“; „accostarsi“ или „accontarsi“ — „сходиться, сговариваться“ в значении *far lega, stringere accordi commerciali* — „заключать торговую сделку“.

Язвительная насмешка над самонадеянными купцами-высочками, которые, „будучи изрядно богаты“, спешат „облагородиться на женин счет“ — „ingentilire per moglie“ (III, 3; VII, 8), ощущается в бесконечном мелькании ремесленных и торговых терминов, в музыкальном комическом аккомпанементе, будто взятом из оперы-буфф, который сопровождает каждое движение этих карикатурно надутых персонажей: „artefice lanaiuolo“ — „мастерской-шерстяник“, „mescolato“ — „смешанная ткань“, „ordire una tela“ — „сновавать холст“, „disputar del filato“ — „спорить о добротности ткани“, „i lucignoli“ — „пасмы, тальки“, „i pettini“ — „ткацкие гребни“, „gli scardassi“ — „карды, кардные ленты“, „topagnuolo“ — „романьольская ткань“, то есть грубый дмотканый холст, „civanzarsi“ — „обделывать дельце“ в значении *ricavare un interesse* — „заключить выгодную сделку“, „credere“ — „верить в долг“, „mercantuzzo di feccia d' asino“ — „купчишка из ослиного дерьма“, „mercantiuolo di quattro danari“ — „четырёхалтынный купчина“ и т. д. Характер простоватого и несколько наивного купчика Ринальдо д'Эсти (II, 2) обрисован с помощью его излюбленных присказок-сентенций вроде „lascio coger due soldi per ventiquattro denari“ — „я живу по старинке и считаю два сольдо за двадцать четыре динара“ или „dicendo

questo non esser della fede" сетуя на св. Юлиана, Ринальдо говорит, что „по своей вере... он заслуживает лучшей участи“.

Поэзией любви и смерти проникнуты нежные образы Симоны и Сальвестры, и чистота их еще трогательней оттого, что она расцветает в „непоэтическом“ мире простой работы и простых чувств, в мире, описание которого подчинено тому же строгому будничному ритму, что руководит всеми действиями и поступками персонажей: „maestri“ — „мастеров“, „fattori“ — „управляющих“, „discepoli“ — „учеников“; они же — квартирьеры, которые, как в юности и сам Боккаччо, ездили за границу, чтоб подготовить почву для успешной торговли; „garzoni“ — „мальчиков-подмастерьев“, „artieri“ — „ремесленного люда“, „filatrici“ — „приях“, поименованных со всею точностью ремесленной и торговой терминологии.

Рассказ о взаимном надувательстве прекрасной Янкофьоре и купца Салабаэтто (VIII, 10) приобретает пазидательность купеческой притчи именно благодаря блестяще воспроизведенному лингвистическому колориту, благодаря неукоснительному соблюдению значения терминов и всей профессиональной идиоматики: например, „fondaco“ — „текстильная лавка, товарный склад“, „dogana“ — „таможня“, „doganieri“ — „таможенные служащие“, „legaggio“ — „пошлина“, „dare per iscritto la mercatantia“ — „сдать товар по расписке“, „il pregio“ — „цена“, „scrivere in sul libro della dogana a ragione del mercatante“ — „вписать товар в таможенную книгу за счет купца“, „trarre la mercatantia“ — „выбрать товар из таможни“, „i sensali“ — „маклеры“, „ragionar di cambi, di baratti, di vendite e d'altri spacci“ — „толковать о мене и размене, продаже и другом сбыте“, „gadere“ и „scorticare“ — „обрить так, что кожа сдирается“, то есть обирать мужчин, хитро и бессовестно вымогать деньги, „i maestri“ — „хозяева“, то есть „главы торгового дома“, „i rannilani“ — „шерстяной товар“, „dare, pagare il legaggio“ — „заплатить пошлину“, „aver gran fretta dello spaccio“ — „торопиться сбыть товар“, „bucherame cipriapo“ — „бельевая кипрская ткань, разновидность виссона“, „accivire“ — „добывать“ в смысле *prendere in prestito* — „брать“ в долг, „servire“ — „услужить деньгами“ в значении *prestare* — „одолжить кому-то денег“, „balle ben legate e ben tagliate“ — „тюки, хорошо связанные и упакованные“, „firare a rochi“ — „мало стянуть“ в значении *выпросить*

слишком мало денег, охотиться за большим, „fare fondaco“ — „завести дело, торговлю, лавку“, „il legno è stato preso da corsari di Monaco e riscattasi diecimila fiorin d'oro“ — „судно с товаром было взято корсарами из Монако и откупилось за десять тысяч флоринов золотом“, „aver delle due deggate un denaio“ — „продал бы весь товар за ломаный грош, вдвое в убыток“, „non ne vuol meno che a ragion di trenta per centinaio“ — „желает не менее тридцати процентов со ста“, „sicurare“ и „far sicuro“ — „обеспечить, ссудить под...“, то есть „предложить твердые гарантии ссуды“, „pregio ingordo“ — „ростовщический процент, бешеный процент“, „far scrivere la mercatantia in uno“ — „записать товар на чье-то имя“, „fatte loro scritte e contrascritte“ — „дав друг другу записки и расписки“, „rimandare buona e intera ragione“ — „послать полный и верный отчет“. В соответствии со строгой „техничностью“ этих специальных терминов и раскрывается сложная интрига повести об обмане-бумеранге. Специальный жаргон предлагает читателю двойные прочтения, часто отсылает к этимологии слова, будит самые неожиданные ассоциации. Так, не исключено, что профессиональная спецификация „шерсть из Гарбо“, большая мода на эту шерсть и молва о ее высоком качестве, а в связи с этим — общеупотребительность словосочетаний „шерстяник из Гарбо“, „сукна из Гарбо“ (так назывался сорт ткани, выделявавшейся на территории всего Иберийского полуострова и в некоторых областях Франции) и подсказали автору избрать местом действия новеллы об Алатизели (II, 7) из всех мавританских королевств именно „королевство Гарбо“; оно же упоминается в буффонной проповеди-пародии брата Луки (VI, 10). Фактически вся речь Луки балансирует на двусмысленных прочтениях расхожих купеческих оборотов и речений: „i privilegi del Porcellana“ („привилегии Поросяти“), „in Truffia e in Buffia“ („в странах Обманной и Продувной“), „vendere a ritaglio“ („продавать в розницу“ [скорлупки от орехов]), „moneta senza copio“ („нежданная монета“, то есть „несуществующая монета“) и т. д. Вся игра слов, которой священник из Варлуго пытается заморочить мадонну Бельколоре, построена на частичной омонимии слова „duagio“ („дуэйский“, то есть коммерческий артикул сукна, производимого в городе Дуэ (Douai), которое высоко ценилось во Флоренции и продавалось торговым домом Барди) и слова „due“ („два“): „Io voglio che tu sappi che egli il mio mantello è di duagio infino in

treagio, e hacci di quegli nel popolo nostro che ci tengon di quatraggio..." („К твоему сведению, она из дуэйского сукна, плотного-раслотного, нет, пожалуй, — двуплотного или триплотного, а местные жители даже уверяют, что четырехплотного"; ср. „Чистилище“, XX, 46).

Те же выразительные средства (только с иной эмоциональной окраской) используются в „Декамероне“ для характеристики другой профессиональной прослойки, одной из самых привилегированных и обладавших наибольшим весом в итальянском обществе XIV века, — могущественной корпорации юристов. Для Джованни Боккаччо, обучавшего юриспруденции, по всей вероятности обладателя диплома доктора канонического права, юридический жаргон должен был звучать естественно и привычно¹⁷. Надо полагать, что столь же естественными и привычными были для него (поскольку сложности частной жизни и торговых отношений в то время нередко заставляли итальянцев сталкиваться с правовым делопроизводством) обычаи и поступки судейских, скудоумие и злонравие большинства из них, убожество их жизни, побуждающее горе-адвокатов отыгрываться на клиентах, обирать тяжущихся, прибегая к взяткам, угрозам и шантажу.

Критическое отношение автора к правителям общества самых разных мастей: политикам, церковникам, банкирам, законникам — находит программное выражение уже в новеллах I дня „Декамерона“, где обличаются „пороки сильных мира“. Но там, где речь заходит о судейских, о бытующем способе вершить суд и расправу, критический дух выражается наиболее последовательно и резко. Поэтому профессиональные юридические обороты выполняют, как правило, в отличие от купеческой терминологии иную — контрастную — функцию. Призывая помнить о святости свода законов и всей юридической науки, ассоциируясь с догмой о неподкупности и о профессиональной состоятельности юристов, эти термины еще более подчеркивают жалкое ничтожество тех, кто должен был бы практически применять, защищать и гарантировать правовые нормы. Боккаччо издевается над „достоинствами“ законщиков — и профессиональными, и мужскими. Так он высмеивает уголовного судью из Салерно и подесту из Брешии, которые приступают к дознанию и к традиционному сличению показаний не иначе как в жаркой постели, в объятиях смазливенькой обвиняемой (IV, 6 и 10).

Мессер же Риччардо да Киндзика (II, 10), житель Пизы, хоть и рисковал „попасть в патовую ситуацию“ („*far favola*“) в первую брачную ночь¹⁸, тем не менее полагал, что „жена его... удовольствуется той же деятельностью, какой ему хватало для его занятий и судебных советов...“, и вот он, чтобы оградить себя от супружеской повинности, обучает свою свеженькую, аппетитную жену „календарю праздников и будней... постов и многих других исключений...“; „вот так же он, бывало, тягался и с гражданскими лицами...“. А в финале его любезная Бартоломеа, которую успел похитить и ублажить красавец корсар, отвечает ему в том же сутяжном духе: „Если занятия законами были вам приятнее занятий с женою, вам не надо было брать ее; хотя мне никогда не казалось, что вы судья, а представлялись вы мне скорее глашатаем священнодействий и праздников, так отличил вы их знали, так же как посты и навечерия...“.

Риччардо, негодующий на то, что Бартоломеа отдает предпочтение крепьшу Паганино, вступает с женой в долгое юридическое препирательство, настаивая на предосудительности внебрачного сожительства и необходимости „уважения брачных прав“, предсказывая и вероятные последствия нарушения закона: „Этот [Паганино], когда ты ему надеешь, прогонит тебя к великому твоему позору, так же ты всегда будешь для меня мила и всегда останешься, хотя бы я и умер, хозяйкой моего дома...“. Отвергнутый, несмотря на свое незаурядное адвокатское красноречие, Риччардо впадает в бредовое состояние и отныне изъясняется одной только фразой общего характера, как бы взятой из законного уложения, — фразой-сентенцией, обобщающей его семейные неурядицы в гротескно-юридическом стиле: о чем бы его ни спрашивали (в смысле профессионально-юридическом), — он ничего иного не отвечал, как только „Дрянная дыра не хочет знать о праздниках...“ (*Пер. А. Веселовского*).

Осмеяние адвокатского сословия проводится здесь и путем пародирования широко распространенного топоса эллинистического и рыцарского романа (вплоть до „Филоколо“) — мотива похищения возлюбленной корсарами, ее продажи и последующего поиска (погони), в который бросается возлюбленный (муж). Однако в новелле Боккаччо, хотя преследователь и настигает похищенную, все завершается пародийно, „навыворот“: обретенная с трудом красавица никак не хочет возвращаться к своему спасителю.

Другой жалкий разиня — „бессопе“ — „из судейских“ выведен в потешном виде в 5 новелле VIII дня. Над ним разыгрывают шутку именно при исполнении служебных обязанностей, „пока он, сидя на скамье, суд творил“. Этот бедолага, Никкола ди Сан Лепидио, один из людей „низкого духа и такого скаредного и нищего образа жизни, что все, что они ни делают, кажется убожеством...“, из тех, что „...кажутся скорее людьми, взятыми из-за плуга и от сапожного дела, чем из школы прав...“, призван „в числе многих судей ведать уголовные дела...“. И вот „мессер судья“ восседает „а Palagio“ (во Дворце подесты, где происходили судебные присутствия), весь „sgorpato“ — „заезженный“ (этот термин применялся к старым, негодным лошадям), в типичном для его профессии, но до крайности затасканном облачении: „он увидел на нем меховую шапку, совсем закоптелую, чернильницу у пояса, жилет длиннее кафтана... Пара штанов... зад которых представлял ему спускавшимся до икр...“ И впрямь „невиданная птица“! (Пер. А. Веселовского)

Чтоб прикрыть Маттеуццо, пока тот, сидя под скамьей, стягивает с судьи штаны, Риби и Мазо затевают „тяжбу“, с полным знанием дела употребляя весь набор процессуальной терминологии. Риби: „Son venuto a richiamarmi di lui d'una valigia la quale egli m'ha imbolata. ...io vi posso dare per testimonia la trecca mia da lato e la Grassa ventraiuola e uno che va ricogliendo la spazzatura“ („Я пришел требовать с него украденный им чемодан ... Я могу привести вам в свидетели Трекку, мою соседку, и Грассу, торговку рубцами, и человека, что собирает сор...“). Риби и Мазо вместе „Messer, voi fate villania a non farmi ragione e non volermi udire/cioè aprire un'udienza orale/... di così piccola cosa, come questa è, non si dà libello in questa terra“/cioè non si presentano atti scritti“ („Господин, ведь это не хорошо, что вы не хотите рассудить меня, не желаете выслушать.../то есть учинить устное дознание/... из-за такой мелочи, как эта, у нас здесь не затевают переписки...“/то есть не составляют протоколов/). Риби: „Io fo boto a Dio d'aiutarvene al sindacato...“ („Клянусь богом, я обжалую это в синдикат...“), то есть он собирается к моменту вынесения приговора заручиться поддержкой магистрата. Мазо же настаивает на необходимости устного разбирательства: „Io ci pig verghò...“ („Нет, я так стану ходить сюда...“). Шутка удалась, и оба насмешника проворно удирают, а Никкола

напрасно пытается понять, „куда девались те, что спорили о сапогах и чемодане“ (то есть требовали судебного разбирательства), и тщетно грозит найти управу на тех, кто „снимает штаны с судей, пока они сидят на судейской скамье“.

Саркастическое изображение юристов-недотеп („squasi-modet“) доходит до карикатурности, до гротеска офортов Домье. И резче, чем обычно, ощутим здесь контраст между бесстрастно-протокольным описанием обстановки и лексикой зала заседаний, с одной стороны, и фабулой, основанной на грубой выходке двух насмешников, — с другой.

Подобный метод анализа можно было бы распространить на язык других социальных категорий, действующих в „Декамероне“: на язык королей или политических деятелей (I, 3, 5; II, 8, 9; III, 2, 9; IV, 1, 4; X, 1, 6, 7, 9), медиков (I, 10; III, 9; IV, 10; VIII, 9; IX, 3; X, 2), церковников и монахов различных орденов (I, 4, 6; III, 1, 3, 4, 8, 10; IV, 2; VII, 3, 5; VIII, 2, 4; X, 2). Особенно интересные результаты мог бы дать анализ „благочестивого“ языка — языка святош, ханжей, как называли бы их в наши дни, действующих у Боккаччо во многих новеллах (например, I, 1, 4; II, 2; III, 3, 4, 8; VII, 1, 3, 10; IX, 2).

Тончайшая языковая игра достигает вершин выразительности уже в самых первых строках „Декамерона“, в I новелле I дня. Сер Шапелето завоевывает доверие святого исповедника постепенно, умело создавая атмосферу глубокой душевной откровенности, извращая реальное соотношение вещей до такой степени, что благочестивый старец чувствует себя человеком жалким, чуть ли не грешником пред лицом столь праведного и великодушного кающегося. В конце концов исповедь оборачивается апофеозом исповедующегося — и не столько благодаря лжи, сколько за счет умелого манипулирования набожными фразами. Речи Шапелето пахнут ладаном, звучат как молитвенный шепот, как набор формул катехизиса: „Отец мой! Раз в неделю я уж непременно исповедуюсь...“, „сколько и как часто я бы ни исповедовался, я не оставлял намерения принести покаяние во всех грехах, совершенных мною со дня моего рождения...“, „нежели...содействовать гибели моей души, которую Искушитель спас, пролив пречистую кровь свою“. Эти формулы перемежаются двусмысленными заверениями типа „я такой же... девственник, каким вышел из чрева моей матери...“. Затем Шапелето с помощью нескольких наивных, детских словечек ловко разыгрывает

святую чистоту, такого блажененького: „aveva desiderato d'averе cotali insalatzuzze d'erbucce“ — „часто у него являлся аппетит к салатцу из травок“, „моя милая мама носила меня в течение девяти месяцев денно и нощно, и на руках носила более ста раз; дурню я сделал, что ее выбранил, тяжелый это грех!“ Мошенник предается самобичеванию, как суровый аскет, и в его речах точные церковные термины прекрасно сочетаются с елейной интонацией: „покаяние во всех своих грехах“, „соблюдать все посты“, „без всякой мысленной скверны“, „нищая братия во Христе“, „и была мне ниспослана милость господня...“, „подад милостыню во имя Божие“, „в вашей обители...“. И наконец, вся эта „благочестивая“ лексика сосредоточивается в финальной напыщенной тираде Шапелсто, которая должна обеспечить ему посмертный почет: „Потому прошу вас, как вернетесь к себе, распорядиться, чтобы мне принесли истинное тело Христово, которое вы каждое утро освящаете на алтаре, ибо, хотя и недостойный, я желаю с вашего разрешения причаститься его, а затем удостоиться святого, последнего помазания, дабы, прожив в грехах, по крайней мере умереть христианином...“. Лицемерие этих фраз оттеняется и авторской ремаркой: „И кто бы не поверил, услышав такие речи от человека в час смертный!“ (Пер. А. Веселовского.)

Лучшие комические пассажи, самые веселые, потешные, живые, самые музыкальные и в то же время самые многозначительные и глубокие по смыслу, рождаются в тех новеллах „Декамерона“, где обыгрывается речь деревенских простачков-дурачков (как мы видели выше) или где атмосфера безудержной шутки создается каскадом воровских словечек, лукавым жаргоном городских низов. Уже неоднократно отмечалось, что великолепная ораторская „находка“ брата Луки, этот фейерверк упонительно звучащих для неискушенного слуха, чудных речей, которыми морочит ловкий фокусник доверчивых крестьян Чертальдо, целиком составлена из ловко сработанных, скабрезно-глумливых двусмысленностей и эвфемизмов. Но до сих пор не обращали внимания на то, что все эти эвфемизмы происходят из „блатного“ жаргона, из наречия воров и уголовников, в котором, как правило, самые обычные слова и выражения имеют еще и второй, скрытый смысл¹⁹.

„Poccellana“ (от „porco“ — „свинья“) — это реальная улица во Флоренции; так же называлась и расположенная на ней больница. Но в то же время это слово может звучать

как ругательство. „Truffia“ и „Buffia“ („Страны Обманная и Продувная“) — тоже явно словечки воровского жаргона; „vanno in zoccoli in su' re' monti“ („ходят по горам в деревянных башмаках“), „portano il pan nelle mazze e il vin nelle sacche“ („носят хлеб на палках, а вино в мешках“) — эти фразы смахивают на описание экзотических обычаев, а на самом деле представляют собой грубо-плебейские описания различных сексуальных извращений. „Pastinaca“ (от „pastinaco“ — „овощ пастернак“) может напоминать слушателю об индийской пряной травке, а может и служить условным знаком того, что вся речь брата Луки — сплошное дурачество; „i reppati“ — это кривые садовые ножи, но также и „i реппати“ („пернатые“), поэтому не удивительно, что они „летают“. Фраза „gli feci copia delle piagge di Monte Morello in volgare e d'alquanti capitoli del Caprezio“ („Я не постоял за тем, чтобы подарить ему склоны Монте Морелло на народном языке и несколько глав Капреция, которые он давно разыскивал“) кроме заумно-книжного смысла содержит и другой: второе ее прочтение сводится к вульгарной метафоре содомского греха (VI, 10 и далее).

В этом водовороте непристойных намеков, „блатных“ словечек и метафор, в этом завораживающем ритме даже самые обычные словосочетания воспринимаются как таинственно-многозначительные, в особенности когда они завершают собой звучные и непонятные периоды: „Где восходит солнце...“ („Dove apparisce il sole...“), „где все воды текут вниз...“ („dove tutte l'acque scorgono alla'ngiù“), „в тех святых землях, где летним годом черствый хлеб ходит по четыре денежки, а свежий даром...“ („in quelle sante terre dove l'anno di state vi vale il pan freddo quattro denari e il caldo v'e per niente...“ („мой начальник никогда не позволил мне показывать их (реликвии), пока не удостоверено, они ли это или нет...“). И далее в том же духе вплоть до восхижительной последней фразы монолога, когда брат Лука сулит пастве невиданное „чудо“, которое сводится, по сути, к самым заурядным явлениям: „Но наперед знайте, что кого коснутся эти уголья в знамение креста, тот может весь этот год прожить в уверенности, что огонь не коснется его тела, так, чтобы он того не почувствовал...“ (*Пер.А. Веселовского*).

Очень похожи на эти речи двусмысленные остроты свеженькой и похотливой женушки брата Пуччо (III, 4), болонского аббата, потешавшегося над Ферондо (III, 8);

Мазо дель Саджо, который насмехается над доверчивостью Каландрино (VIII, 3), и т. д.

Но даже и на этом фоне подлинным шедевром, рядом с которым можно поставить разве только виртуознейшую мистификацию брата Луки, представляется цикл „чародейских“ рассказов Бруно и Буффальмакко, дурачащих доктора Симоне (VIII, 9). Вся их речь пересытана непристойными двусмысленностями, и в первую очередь жаргонными словечками, которыми насмешники величают доктора Симоне, а он принимает эти непонятные слова за пышные титулы в основном из-за длинных „псевдонаучных“ суффиксов: „La vostra qualitativa mellonaggine da Legnata“ („Ваше качественнейшее идиотство Болванское“), „maestro mio dolciato“ („сахарный мой маэстро“), „zucca mia da sale“ („тыквочка моя соляная“), „pinca mia da seme“ („семенной вы наш огурац“), „con voi perderieno le cettere de'sagginali, si artagoticamente stracantate...“ („рядом с вами умолкнут и сорговые свистульки, так искусственно вы дерете глотку...“), „la vostra grande e calterita fede“ („ваша глубокая и хитренькая вера“), „cavalier bagnato...“ („вас произведут в сан обмоченного рыцаря...“). Это глумливое словоблудие усиливается в каскаде титулов-кличек, под которыми выступают фантастические, обворожительные и диковинные красавицы из дальних стран: „la donna de 'barbanicchi“ („предводительница бородатиков“), „la reina dei baschi“ („королева басков“), „la moglie del soldano“ („жена султана“), „la 'mperadrice d'Osbech“ („супруга хана Узбека“), „la ciancianfera di Norueca“ („шутиха Норвежская“), „la semistante di Berlinzone“ („Ванька-встанька Ерундистская“), „la scalpedra di Narsia“ („кобыля Дурманская“), „la schinchimurra del Presto Giovanni“ („побрякуха пресвитера Иоанна“), „la gumedra del gran can d'Altarisi“ („блеванда великого хана Раздута“). Завершает эту тираду обычная игра слов, в которой заманчивое утверждение незаметно оборачивается отрицанием — характерный для воровского жаргона подвох: „Quando noi vogliamo un mille e un duemila fiorini da loro, noi non gli abbiamo...“ („А когда нам от них нужны одна-две тысячи флоринов, мы их не имеем...“). Дальше в филигранном сплетении двусмысленностей: „sagarignavato“ („заливать“ в смысле „лгать“ от корня „sagarigna“ — „масло“), „frastagliatamente“ („плетя словеса“) от „frastagliare“ („вырезать замысловатый узор“), „maestro Sapa“ („маэстро ни рыба ни мясо“), буквально: „маэстро Горчица“, —

опять возникает тема колдуний-преlestниц, но тут уж Буффальмакко дает волю самым разнузданным и грубым своим фантазиям, используя возможности двоякого понимания жаргонных словечек: „La contessa di Civilari, la quale era la più bella cosa che si trovasse in tutto il culattario dell' umana generazione... I frati minori a 'suon di nacchere le rendon tributo. La sua più continua dimora è in Laterino. Dei suoi baroni si veggon per tutto assai, sì come il Tamagnin dalla Porta, Don Meta, Manico di Scopa, lo Squacchera e altri, le quali vostri dimestichi credo che siano ma ora non ve lo ricordate. A così gran donna adunque, lasciata star quella da Cacavincigli se l' pensier non c'inganna, vi metterem nelle dolci braccia“ („Графиня Нечистотская, самая преlestная штучка, какую только можно найти во всех задницах рода человеческого... Даже и братья минориты трещат погремущками, когда отдают ей долг... Ее постоянное местожительство — в Отхожей области; вельмож ее везде можно видеть, каковы: Подзаборный Кустик, Дон Кучка, Колбаска, Жижя... Думаю, что они проживают и у вас дома, хоть вы этого не помните. Оставим красавицу из Какавинчили и препроводим вас, если надежда нас не обманет, в нежные объятия этой знатной графини“.— Пер. Е. Костюкович).

Последняя фраза, комически-напыщенная, с высокопарным множественным числом первого лица (*maiestatis*), выдержанная в мерном, торжественном ритме (она звучит как ритмизованная проза), особенно оттеняет весь предшествовавший каскад скатологических образов, почерпнутых из аргоского городского низов.

Кроме уже разобранных лексических приемов, Боккаччо щедро использует фонетические, морфологические, синтаксические средства и с их помощью создает ярчайшие образы городского дна, воровского притона, воспроизводит грубую деревенскую перебранку. В повелле о Перонелле (VII, 2) повторяется эпизод из Апулея*; но этот очень распространенный тогда анекдот преобразуется и модернизируется в результате использования необычной для художественной прозы прямой речи персонажей: „il marito mio, che tristo il faccia Iddio“ („муж мой, чтоб ему пусто было“), „gonnelluccia“ („платышко“), „le mani spenzolate“ („болтая руками“, эквивалентно русскому „спустя рукава“), „mogliere“ („супружница“), „micolino“ („ошметки“), вплоть до случаев просторечного уродования слов: „impastricciato“ вместо

„impasticciato“ („обмазанный“), „Galeone“ вместо „Galione“ (св. Галеон), и многих прочих разговорных слов и выражений: „Qual sè tu?“ („А ты кто такой?“), „Non fui figliola di donna da ciò“ („Я дочь не таковой женщины“). Новеллы о Каландрино, Бруно и Буффальмакко замечены на исковерканных невеждами и тупицами словечках: „plopосто“ вместо „proposto“ („священник“) (VIII, 4), „piuvico“ вместо „publico“ („уличный, гуляющий“) (IX, 5), и на характерных редких оборотах: „codolo“ („бульжник“), „gibebe“ („гитара“), „giovani di tromba magina“ („юноши, протрубившие свое состояние“), „sosta“ („апатия, лень“) (IX, 5). Играют свою роль и локально-диалектальные, деревенские формы: „andassomo“, „stessomo“ вместо „andassimo“, „stessimo“ („пошли бы, были бы“) (VIII, 3; VIII, 9); „dratti“ вместо „daràtti“ („он даст тебе“) (IX, 5), и народные восклицания, междометия (как, скажем, постоянное „о“ в начале фразы), и просторечные излишества в речи — анаколумы, и наивные, интуитивные новообразования (VIII, 6), и цветистые вульгаризмы „Io la fregherei a Cristo“ („Я надул бы и самого Христа...“), „Quel bon ben da impregnare“ („То добро, от какого родятся дети“).

В некоторых новеллах (VIII, 6, и IX, 5) комически-выразительный ряд диалектизмов, арготизмов и вульгарной идиоматики обогащается различными случаями индивидуального искажения слов, обусловленного обстоятельствами или целью действия; эта техника своеобразного лингвистического „ташизма“* способствует созданию точной и смешной картины самых различных ситуаций: скажем, расчетов с „castaldi“ („управляющими“) или „lavori dell'orto“ („работы в саду“) или „del bosco“ (в „лесу“) в новелле о Мазетто (III, 1). Ребячески-нежные прозвища, которыми осыпает свою жену крестьянин Ферондо, „materiale e grosso“ („человек грубый и безмерно простой“): „la moglie mia casciana, melata, dolciata“ („сырная, медовая, сытовая моя женушка“), забавно сочетаются с коверканьем общеупотребительных слов: „Il Ragnolo Braghiello“ вместо „Archangelo Gabriello“ („архангел Гавриил“); при этом „Ragno“ означает „лаук“, а „Brache“ — „штаны“; он говорит „Ohloh“ вместо „oh“ (междометие „ох!“). Так же колоритны и другие эпизоды новеллы: сцены, где Аньолелла, эта предшественница Эрминии, идилично общается с четою крестьян (V, 3), и те, в которых дурашливая болтовня брата Луки производит ошеломляющее впечатление на простаков из Чертальдо

(VI, 10), и те, в которых звучит любовное заклинание в саду возле дома Тессы (VII, 2), и картины заботливого гостеприимства жителей флорентийских пригородов (VII, 5; IX, 2), которое иногда оборачивается не лучшим для хозяев образом.

Самым ярким и показательным примером использования языка в комическом регистре является новелла о Бельколоре (VIII, 2), своеобразный шедевр. Действие развивается, словно цветок, из завязи деревенского жаргона, скрытой под оболочкой городской разговорной речи Флоренции и ее окрестностей. Тональность оперы-буфф задается с самого начала новеллы: „uno amogazzo contadino da ridere“ — „одна смехотворная... деревенская страстишка...“, а затем направляется в русло деревенского комизма описанием: „valente prete e gagliardo della persona ne' servigi delle donne, il quale... con molte buone e sante parolozze la domenica a piè' dell'olmo ricreava i suoi popolani“ („жил священник, неутомимый по части убоготворения женщин крепыш... имевший обыкновение по воскресеньям, сидя под ольхой, поучать пасомых и обильно уснащать свою речь благочестивыми и душеполезными изречениями...“). И с самого вступления в новелле постоянно звучит грубоватый сельский выговор, как в опере — комический бас; усилению обыгрываются двоянные „zz“, которыми пестрят двусмысленные и многозначительные просторечные флексии — не то гиперболизирующие, не то пейоративные: „amogazzo“ — „страстишка“, „parolozze“ — „словечки“, „Mazzo“ — „Маццо“, „fogesozza“ — „крестьяночка“, „brunazza“ — „смугленькая“, „mazzuol“ — „пучок“, „mazzuolo“ — „связка“, „amorevolezza“ — „любовная склонность“, „sazzeato“ — „одуревший от любви“, „Biliuzza“ — „Бильуцца“, „basciozzi“ — „поцелуй“, „pezza“ — „порядочное время“, „solazzo“ — „забавлялся с нею“, „pozze“ — „свадьба“, „sergozzone“ — „зуботычина“, и так до самого конца, до „gozzoviglia“ — „кутеж, пирушка“ и „sonagliuzzo“ — „бубенчик“. Фигуре „здоровенного“ священника (когда он пел в церкви, „pareva un asino che gaghiasse“ — „казалось, это верещит осел“) противопоставлен, как в буколическом дуэте, образ прекрасной Бельколоре, написанный яркими размашистыми мазками (уже само имя ее означает „яркий цвет“!). Бельколоре появляется под аккомпанемент резких, по-деревенски грубых звуков, под журчание ритмизованной прозы, вся лексика которой точно подобрана для создания образа милой простушки, и строки

ее портрета складываются в речитатив, напоминающий начало народной песни:

„Una piacevole e fresca foresozza
brunazza e ben tarchiata e atta a meglio
saper macinar che alcuna altra...
Cantare: „L'acqua corre la borrana...“
e menare la ridda e il ballonchio“

(„Прехорошенькая, смуглая крестьяночка, свежая, в теле, как нельзя лучше приспособленная для накачивания... она... пела „Вода стекается в овраг“ и танцевала ридду и баллонки“)

Перечисляемые подношения, которыми сельский Фальстаф осыпает свою прелестницу, так колоритны, что кажется, будто они источают здоровый деревенский аромат: „un mazzuolo d'agli freschi“ („пучок свежего чеснока“), „un canestrucchio di baccelli“ („корзинка гороха в стручках“), „un mazzuolo di cipolle malige o scalogni“ („связка майского лука или же шалота“). И священник бродит по деревне, „aiato“, „zazzeato“, „zazonato“ — „одурев от любви“, шляется безо всякого дела „и, поглядывая на нее с вожделением, по-любовному к ней придирался“ — „e guardatala un poco in cagnesco per amorevolezza la rimorchiaiva“, а она, „этакая недотрога“ — „cotal salvatichetta“, „andava pure oltre il contegno“ — „проходила мимо со сдержанным видом“. Сельская лексика придает характерам главных героев отпечаток крестьянской недоверчивости, хитрости и упрямства.

Рядом с этой парой — муж, Бентивенья дель Маццо, „работяга крестьянин“, добродушный и доверчивый, „che non se ne avvedeva“ — „ничего не замечавший“, полный почтения к святому отцу. Автор посмеивается над его глупостью и простотой, и, как и в случае с Ферондо (спустя много столетий этот прием повторится в речевой характеристике хозяина Фортунато* и некоторых героев Соффиачи* и Гадды), эта насмешка ощущается в речи самого персонажа, неграмотной, сбивчивой, бестолковой. „Gnaffè, se gel“ — „С богом, ваша милость!“ (от „a mia fe / de /“) — такова уже первая его реплика, обращенная к священнику, с которым Бентивенья встречается по дороге во Флоренцию, „con uno asino pien di cose“ („с ослом, нагруженным всяким добром“). „In buona verità io vo infino a città per alcuna mia vicenda (faccenda) e porto queste cose a ser Bonaccorri da Ginstreto; che m'aiuti di non so che m'ha fatto

richiedere per una comparigione del parentorio (comparsa perentorio) per lo pericolator (procuratore) suo il giudice del dificio (giudice del maleficio)...“ „Откровенно говоря, ваше преподобие, я направляюсь по своей надобности в город и вот это все везу мессеру Бонакорри да Джинестрето, чтобы он мне помогнул в одном деле, — из-за этого дела меня в срочном беспорядке вызывает через своего письмородителя судья по уловным делам“.

Темы бесед этих персонажей — исключительно деревенские, их речь пестрит сельскими словечками, их действиями движет ~~крестьянская расчётливость~~. Священник просит Бентивенью напомнить Лалуччо или Нальдино, чтоб они принесли ему „quelle combine per li carreggiati“ („ремней для цепов“). Бельколоре во время „любвонной торговли“ со священником принимается „nettare sementa di cavolini che il marito avea roso innanzi trebiati“ — „очистить капустное семя, которое незадолго перед тем смолотил ее муж“; эта фраза, бесспорно, имеет эротический подтекст. А жгучая перепалка священника и Бельколоре буквально пропитана сельскими звуками, ароматами, запахом свежевспаханной земли; здесь все насыщено деревенским духом, не только движения персонажей, их занятия, действия, но и обороты речи и синтаксические конструкции: („l'uomo tuo“ — „твой мужик“ в смысле *твоей муж*, „o che ve fo io?“ — „я-то вам что сделала?“, „Frate bene sta“ — „Ну ладно вам, брат мой...“, „andare a santo“ — „ходить в церковь“, „andante andate“ — „уходя — уходите“, „siete più scarsi che l'istolo“ — „вы неподатливее черта“) и излишества речи („o“ в начале фразы или периода, постоянно повторяемое „tu“), и самые распространенные фонетические изменения („ve, te“ вместо „vi, ti“, „ragghiare“ вместо „gaggiare“, „el“ вместо „il“), и просторечные эпитеты („siè“), и крестьянские словечки („balco“ — „чердак“, „andar zasonato“ — „болтаться без дела“, „cavolini“ — „капустные кочаны“, „macinare a raccolta“ — „молоть при водяном скопе“, „andare con ceteratoio“ — „уйти с пустыми руками“). Перебранка священника и Бельколоре — это стремительный и яростный поединок, где каждый удар мгновенно парируется, обе стороны в своем крестьянском лукавстве говорят на одном языке и прекрасно понимают друг друга. Победа остается за „более образованным“ священником, которому удается одурачить противницу с помощью каламбура, достойного брата Чиполлы: нахваливая сукно своего плаща, он ошарашивает Бельколоре

потоком непонятных ей слов: „il duagio infine in treagio ...il tengon di quatragio“ („она из дуэйскогосукуна, плотного-расплотного, нет, пожалуй,—двуплотного или триплотного, а местные жители даже уверяют, что четырехплотного“). Но после этого намеренного выхода за пределы крестьянского кругозора повеллу снова заполняет деревенская стихия. Упоминание предметов кухонного обихода: „mortajo“ — „ступки“, „pestello“ — „пестика“ и „salsa“ — „подливки“ — несет еще и второй эротический смысл. Туповатое добродушие Бентивены внезапно переходит в лютый гнев, и он изъясняется неподражаемо грубым, почти карикатурным деревенским языком: „Adunque toi tu ricordanza al sere? Fo boto al Cristo che mi vien voglia di darti un gran sergozzone!.. Che canciola ti nasca! E guarda che di cosa che voglia mai io dico se volesse l'asino nostro, non che altro, non gli sia detto di no!“ („Ты берешь у отца в залог вещи?— вскричал он.—Так бы и дал тебе по зубам, ей-ей! Сейчас же верни накидку, паралик тебя расшиби! Да вперед смотри: чего бы отец ни попросил, хоть бы осла,—отказа ему ни в чем быть не должно“). „L'iscrezio“ („ссора“) и „il tenersi favella“ („препирательство“) между здоровенным сластолюбивым священником и хорошенькой, „смугленькой и полненькой“ поселяночкой, „более всякой другой годной на мельничное дело“, длится недолго: в конце концов они „garratimano“ — „мирятся“ в вакхическом угаре виноградного сбора, „con mosto e con le castagne calde“ — „на молодом вине и горячих каштанах“, и кончилось дело тем, что они нередко „han fatto gozzoviglia insieme“ — „утешались друг с другом“. Такая развязка далека не только от „симфонических“, сложных концовок всего цикла новелл о любви и смерти, но и даже от радостных финалов, от счастливых стечений обстоятельств, завершающих самые смелые похождения и самые вольные любовные истории.

Как серенада влюбленного превращается в „di uno asino che ragghiasse“ — „арню ревущего осла“, возлюбленная из „foroseffa“ — „крестьяночки“ становится „foresozza“ — „здоровенной бабой“, любовь — „amore“ превращается в „autogazzo“ (страстишку), а поцелуй из „baci“ в „basciozzi“, так и вся новелла силой особых лингвистических средств и иронии переносит вечную и всегда новую историю любви в грубую, деревенскую обстановку; в определенном смысле здесь пародируется буколический мир „Комедии о флорен-

тийских нимфах": тонкие, удлиненные силуэты белокурых нимф смеются фигурой „смугленькой и плотной“ деревенской простушки, пастушеские песни и музыка — „ослиным ревом“ распаленного священника, мелодичность сонорных согласных и ласкательных суффиксов — пронзительными диссонансами, аффрикатами и увеличительно-пейоративными флексиями. Да и в развязке новеллы вместо небесно-аллегорического преображения читатель находит лишь „solazzo“ („плотские утехи“) и „gozzoviglia“ („пирюшки, попойки“). В последней реплике Бельколоре, оскорбленная обманом священника и раздраженная доверчивостью мужа, заявляет, что священник „никогда больше не будет тереть у нее в скупке“, раз он „...non l'avevo voi si bello onor fatto di questol“ („такую честь отдал этой“). „Такую честь отдал этой“ — куртуазная фраза, звучащая в устах разъяренной деревенской бабенки, да еще и в таком контексте, воплощает в себе контраст двух миров, двух повествовательных регистров — вот, если угодно, ключ ко всему языку „Декамерона“, вот пример его особой выразительности.

В этой новелле Боккаччо, как и в других, подобных ей, нет никакого противоречия — ни идейного, ни стилистического. Напротив, разработка высоких литературных мотивов и сподобов выражения в более низком стиле является результатом важнейшего культурного и стилистического переворота, который осуществил Джованни Боккаччо в целях обновления прозаической традиции и который я в своих предыдущих исследованиях назвал „литературной иронизацией“.

¹ История изучения проблемы эпического героя, главным образом на материале русской культуры, дана в предисловии В. Страды к сборнику: G. Lukas, M. Bachtin e altri „Problemi di teoria del romanzo“, Torino, 1976.

² Социально-культурная обстановка эпохи написания „Новеллино“ исследуется в статье G. Padoan „Mondo aristocratico e mondo comunale“ in „Studi sul Boccaccio“, II, 1964.

³ О тематике Ваденния к „Декамерону“ см.: G. Getto „Immagin e problemi di letteratura italiana“, Milano, 1966, p. 49 ss.

⁴ Примеры можно найти не только в романах артуровского цикла и в „Новеллино“, но и в „Новой жизни“; см.: A. Shaffini „Tradizione e Poesia“, Roma, 1969, p. 99.

⁶ Об этимологии и значения этих прозвищ см.: F. Agno „Riboboli trecentesi hi“ in „Studi di filologia italiana“, X, 1952; G. Herczeg „I cosiddetti „Nomi parlanti“ nel „Decameron“ in „Atti del VII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche“, Firenze, 1963.

⁹ См.: M. Pastore Stocchi „Altre Annotazioni“ in „Studi sul Boccaccio“, VII, 1973, . 196 ss.

О связи концепции Боккаччо с Сретонским циклом см.: V. Branca „La morte di Tristano e la morte di Arcita“ in „Studi sul Boccaccio“, IV, 1967; и „I romanzi italiani di Tristano“, Firenze, 1968, p. 21 ss., 213 ss.

⁷ Более подробно воззрения Андрея Капеллана излагаются в статье Бонадео: A. Bonadeo, „Some Aspects of Love & Nobility in the Society of the Decameron“ in „Philological Quarterly“, XLVII, 1968.

⁸ Подробнее об этом процессе, о роли в нем „литературной иронизации“ см.: V. Branca „Giovanni Boccaccio rinnovatore dei generi letterari“ in „Atti del Convegno di Nimega sul Boccaccio“, Bologna, 1976, p.13.

⁹ См.: C. Segre „Lingua, Stile e Società“, Milano, 1963. Эта серьезная работа по исследованию диалектальной выразительности в итальянской литературе не включает материала „Декамерона“, а ограничивается „Неаполитанским письмом“.

¹⁰ О венецианской лексике в новеллах см. G. V. Pellegrini „Cassese“ in „Studi sul Boccaccio“, IX, 1975.

¹¹ Излюбленная флорентийцами „дразнилка“ встречается и в новелле VI, 4. О ней см.: B. Chiurlo „Per Chichibio, „bergolo viniziano“, e per „i viniziani tutti bergoli“ in „Atti R. Istituto Veneto“, XCVIII, 1939; V. Branca „Boccaccio e i veneziani bergoli“ in „Lingua nostra“, III, 1941.

¹² „Магтапан“ — серебряная венецианская монета, имевшая хождение в XIII—XV веках. Слово это арабского происхождения. См.: G. V. Pellegrini „Gli arabismi nelle lingue neolatine“, Brescia, 1972, p. 594.

¹³ Данте „О народном Красноречии“, I, XIV, 6. См. об этом: G. V. Pellegrini „Storia della cultura veneta“, Vicenza, 1976, p. 428 ss.

¹⁴ Точность фонетических и лексических выражений у Боккаччо позволяет думать, что он имел случай побывать в Венеции. См. об этом смелую и отлично документированную статью: G. Padoan «Sulla novella veneziana del „Decameron“» in „Studi sul Boccaccio“, X, 1975.

¹⁵ См. сборник „Nuovi testi fiorentini del Dugento...“, a cura di A. Castellani, Firenze, 1952, I, p. 45.

¹⁶ О „сиенской“ специфике этих имен см. мой комментарий к этим новеллам в издании „Мондадори“, а также статьи: E. Santini „Il Boccaccio novellatore d'amore“ in „Italia“, III, 1913 и его же „La fortuna del Boccaccio a Siena“ in „Studi... in onore di F. Flamini“, Pisa, 1915.

¹⁷ См.: V. Branca — P. G. Ricci „Notizie e documenti per la biografia del Boccaccio“; „L'incontro napoletano con Cino da Pistoia“; „Dominus Johannes Boccaccius“ in „Studi sul Boccaccio“, V et VI, 1968 и 1971; V. Branca „Giovanni Boccaccio. Profilo biografico“, Firenze, 1977, p. 30 ss.

¹⁸ См.: A. Marongiu „Il momento conclusivo del matrimonio nella nostra novellistica“ in „Studi in onore di Vincenzo Del Giudice“, Milano, 1952.

¹⁹ Городское аргю, в частности воровской жаргон, основательно изучен на материале итальянской литературы XV—XVI вв. (особенно на материале произведений Аретино); XIV в. в этом отношении исследован слабо, см.: R. Vaccetti Poli „Saggio di una bibliografia dei gerghi italiani“, Padova, 1953. Исключение составляют работы об арготизмах у Данте. См.: D. Guerri „La corrente popolare del Rinascimento“, Firenze, 1931, p. 104 ss.; M. Barbi „Problemi di critica dantesca“, Firenze, 1975², II, p. 87 ss. См. также: R. Renier „Svaghercritici“, Bari, 1910; C. A. Levi „Sconcezze quattrocentesche nel Trecento“ in „La nuova Italia“, IV, 1939; G. Conzatti „La questione del „Fiore“ in „Cultura e scuola“ 13—14, 1965. Первый в своем роде уникальный документ „Nuovo modo de intendere la lingua zerga“. Ferrara, 1545, был изучен и опубликован Каппелло: T. Cappello „Saggio di un'edizione critica...“ in „Studi di filologia italiana“, XV, 1957,

VIII. БОКҚАЧЧО И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ

Ныне, когда, наконец, угадали споры о многострадальном понятии „литературные жанры“, мы осознаем, и чем дальше, тем явственнее, что исчезновение и затухание, рождение и обновление литературных форм и традиций соответствуют различным этапам развития (расцвету или увяданию) великих культурных и художественных эпох. Самый страшный грех в определении жанров до недавнего времени усматривали в их чрезмерной терминологической и концептуальной наивности. После учиненного Кроче и крочеанцами* „избиения младенцев“, после тридцатилетнего пребывания у позорного столба науки „выжившие“ жанры словно бы поумнели, научились прятаться под разнообразными масками и названиями, понемногу отвоевывая свое прежнее место под солнцем; они вновь заявляли о себе под видом „простейших форм“ (*formes simples*) у Андре Йоллеса*, под видом традиций и топосов у Курциуса и Ауэрбаха*, а позднее — под названием излюбленных „новой критикой“* „структур“ и даже „грамматик“ различных художественных форм.

„*Naturam expelles furca, tamen usque recurret*“ („Гони природу вилами, она все-таки вернется“) — говорил Гораций*.

Возможно, все дело в том, что жанры и традиции в силу самой своей природы принадлежат к числу феноменов, реально существующих, но не поддающихся определению (как сказали бы Юнг* и Макс Бензе*). Поэтому они иногда кажутся нам неподвижными, иногда, напротив, текучими, меняющимися прямо на глазах, а зачастую их границы просто неразличимы, что весьма остроумно доказывает Авалле* в своей последней книге.

Уже выдающиеся медиевисты прошлого установили, что переход от классической древности к христианской цивилизации ознаменовался радикальным обновлением ли-

тературных традиций и топосов. Аналогичные явления отмечались и в более поздние „поворотные“ эпохи (Возрождение, барокко, романтизм). Степень дарования писателя, его место в литературе почти всегда определяются его способностью создавать новые жанровые и языковые традиции, новые стили, воздействовать на общекультурную моду, и, уж во всяком случае, его умением обновить, оживить традиции уже существующие. Можно привести тому множество примеров: преобразование Данте жанра видений, новаторство Петрарки в области лирической поэзии, достижения Макиавелли в жанре политического трактата, Гольдони — в драматургии (создание мещанской драмы), Мандзони — в романистике. Все это ни с чем не сравнимые открытия, сыгравшие революционную роль в развитии данных форм и всей литературы в целом.

Проблема обновления литературных традиций встала особенно остро в важнейший период исторического развития Италии — в пору осени Средневековья, в эпоху развития свободных городов и расцвета купечества. В обществе произошли стремительные глубинные изменения. Круг умеющих читать (выражаясь современным языком — потребителей письменных текстов) существенно расширился: к нему теперь принадлежали не только духовные лица и немногочисленные группы куртуазного рыцарства, но и множество горожан, для которых перо и бумага стали предметами повседневного обихода. Записи пужно было вести и в городском управлении, и на складе, и в лавке. Торговые пути, избороздившие Европу, Средиземноморье и даже Атлантику, развеяли представление о непреодолимости расстояний, о недоступности глухих деревушек и одиноких замков, и с изолированностью отдельных селений и городков было покончено. Всякий купец-путешественник обучался искусству коммерческой переписки, умению вести путевые заметки, из которых постепенно складывались „памятные книги“, трактаты по экономике и торговому делу. Из них ремесленники и купцы узнавали о диковинной заморской жизни, перенимали новый опыт, перед ними как бы открывались дали литературы будущего.

Идеалом Данте и в еще большей степени Петрарки была аристократическая словесность, литература для „посвященных“, каковыми могли считаться клирики и придворные, ученые и школяры. Но с некоторых пор элитарная

словесность не могла удовлетворять растущим требованиям новой, безмерно расширившейся читательской аудитории, и даже смелое использование народного языка уже не спасало положения.

Только Боккаччо, талант которого в основном формировался не в стенах университета и не в куртуазном обществе, а в купеческой среде большого торгового города, смело и решительно перекидывает мост через пропасть, отделяющую традиционную культуру и литературу от стремительно развивающегося общества. Начиная с первых литературных опытов Боккаччо стремится заполнить лакуны в круге чтения читателей-горожан, число которых неудержимо растет как в Неаполе, так и во Флоренции. Он рвется в бой с беспримерной отвагой чудо-ребенка, о чем впоследствии будет вспоминать в автобиографическом отрывке из „Генеалогии языческих богов“: „*Sunt populum novissem quibus seu quot pedibus carmen incederet... poeta fere a notis omnibus vocatus fui*“ („И в ту пору, когда я еще не ведал, из скольких стоп состоит стих, окружающие дружно называли меня поэтом“) (XV, 10).

Написанная им в двадцать лет „Дианина охота“ представляет несомненный шаг вперед в развитии жанров и традиций литературы на вольгаре. Разумеется, это всего лишь юношеская поэма, не слишком примечательная, со своими недостатками; автор в ней пока еще не может отказать от куртуазной тематики,— это что-то вроде галантного комплимента, изящного расшаркиванья перед дамами анжуйского двора, мифологически-пасторальная картинка, растянутая на тысячу стихотворных строк.

Но уже в этой поэме Боккаччо сделал открытия, предложив две новации, которые решительно преобразят будущее итальянской литературы.

Первое открытие касается метра и затрагивает те лингвистические проблемы структуры стиха, которые для нас неразрывно связаны с проблемой метрики. Безусловно, уже Данте явил миру великолепные образцы полного обновления рифмованного повествования. Тесный семисложник Брунетто Латини и двойной семисложник северных поэтов*, заунывную последовательность парно зарифмованных строк, открытых в бесконечность и объединенных примитивной симметрией, Данте заменяет одиннадцатисложным стихом, определив тем самым дальнейшую судьбу итальянской метрики. Он организует стих в согласии

с замысловатой, геометрически закрытой системой рифмовки, основанной на высшей, оккультной, исполненной символических смыслов симметрии.

Но следует отметить — поскольку об этом часто забывают, — что, несмотря на грандиозный опыт дантовской комедии, одиннадцатисложник как размер наиболее подходящий для стихотворного повествования в литературе не закрепился. Поэмы Франческо да Барбарино или Якопо Алигьери*, как и множество малых поэм, которыми изобилует литература первой половины XIV века, написаны семисложником или девятисложником. Боккаччо — единственный, кто оценил важность дантовской реформы, кто признал значение Алигьери как *prima fax et prima lux* (первый светоч и первый свет) не только для собственной писательской деятельности, но и для дальнейшего развития литературы на волггаре. Потому-то он и призывал всех образованных людей Неаполя поклоняться Данте и окружил его имя ореолом и потому же, не колеблясь, избрал для своих повествовательных поэм дантовский одиннадцатисложник, отлитый в чеканные звенья терции и октав. Этому размеру, пригодному для самой различной строфики, на многие века суждено было остаться в поэзии.

Второе открытие Боккаччо касается жанра¹. Ему пришла счастливая мысль объединить франко-провансальскую любовную сирвенту с жанром „охот“, небольших стихотворений, положенных на музыку, менее условных и более сюжетных, чем сирвента. Обе эти традиции в ту пору едва прослеживались в отечественной словесности. Единственное упоминание об итальянских сирвентах мы находим у Данте в VI главе „Новой жизни“, где говорится о некоем „послании в форме сирвенты“, в котором перечисляются имена „шестидесяти прекраснейших дам“. Что касается охот, о них мы можем судить по двум-трем образцам с весьма приблизительной датировкой, вошедшим в антологию Дж. Кардуччи* „*Casse in rima*“ („Охоты в стихах“, Болонья, 1896). Смелое сочетание, вернее, слияние двух жанров в поэме Боккаччо стало возможно в результате изменений в расстановке общественных сил. Теперь в центре повествования не только герои и великие мужи, как того требовали каноны, неукоснительно соблюдаемые и в живописи (неаполитанские фрески Джотто)*, и в поэзии (венек сонетов, приписываемый Джованни да Фиренце)^{2*}. Теперь в центре рассказа женщины, к тому же в довольно

пестрой компании: с принцессами и придворными дамами испринуужденно соседствуют простые горожанки Неаполя. Пресне богинь Дианы и Венеры, являющихся аллегорическим воплощением Целомудрия и Любви, разгорается на фоне обыкновенных и хорошо известных неаполитанских и флорентийских пейзажей. Их символический спор разрешается в духе заурядного здравого смысла и добродушно-игривого практицизма. Поэма „Дианнина охота“ оказалась необыкновенно продуктивной по своей структуре, которую впоследствии неоднократно использовал не только сам Боккаччо в разных вариантах — от раннего трехчастного стихотворения „Contento quasi“ („Почти доволен“) до последних песен „Любовного видения“, — но и множество других поэтов XIII и XIV веков. Свидетельство тому, с одной стороны, богатейшая россыпь сирвент Пуччи* и Саккетти, в том числе и „Battaglia delle belle donne“ („Битва прекрасных дам“) Саккетти, а с другой — охоты, принадлежащие перу Сольданыери*, братьев Саккетти*, Ванощо*, Лоренцо Великолепного* и его кружка. Новация Боккаччо оказала значительное влияние на два, если не больше, последующих столетия итальянской литературы, благодаря ей в высокоаристократическую традицию сирвенты влилась свежая струя нового жанра, позволившего свободно изображать охотничьи страсти и досуги, использовать в повествовании образы живых, реальных женщин; так в нашей литературе впервые ожила миниатюра эпохи осени Средневековья*.

Уже в первых пробах пера Боккаччо проявился его могучий и оригинальный талант, талант, утвердивший его как яркого новатора, творца новых литературных форм не только в Италии, но и во всей Европе. Ему удалось привить к старому стволу классицистической средневековой традиции, несомненно самой схоластической и устойчивой, свежие побеги внелитературного, импровизационного, фольклорного по происхождению жанра. Он наложил на абстрактное, символическое и аллегорическое видение мира сетку новых представлений — плотских и жизнерадостных, реалистических, грубовато-анекдотических. В утонченной атмосфере ученых занятий, кургуазных дворов, поэтических диспутов, читальных залов и *ars dictandi** вдруг послышался припев беспечной канцонетты, зазвучали бойкая поговорка, живой смех, и град упреков, и рыничная перебранка.

Какая же потребовалась смелость, какая настойчивость, чтобы вместить все это пестрое многообразие в узкое русло высокой литературной прозы на вольтаре, обогатив его бесценными достижениями среднелатинской словесности.

Именно этой чудесной смелости и настойчивости, этому свободному обращению с традицией обязаны своим рождением все те жанры, которые молодой и предприимчивый автор ввел в европейский литературный обиход в течение нескольких последующих лет. После завершения „Дианиной охоты“, в поэме „Филострато“ он снова бесстрашно сплавляет две различные традиции: заальпийского рыцарского романа и поэмы-песни, которая тогда только-только входила в репертуар итальянских бродячих певцов — кантари. Средневековый латинский и французский эпос, уже тогда переживавший свой закат, еще пользовался большой популярностью в итальянских коммунах и в синьориях. Любили его и в высших кругах буржуазии, приближенных к феодальным верхам, в среде, к которой принадлежал Боккаччо. Об этом свидетельствуют все те явные и скрытые цитаты из рыцарских романов, которыми пестрят его произведения, начиная с „Филоколо“ и кончая „Декамероном“ и „Корбаччо“. Но, обращаясь к жанру французского происхождения, который к тому времени, погубленный аристократической вычурностью, стал уже вырождаться, Боккаччо предвидел становление новой, более простой литературы, питавшейся из источников народных сказаний, не гнушавшейся учиться у бродячих певцов, у народной жизни. Новая словесность вызвала жадный читательский интерес растущего и деятельного класса буржуазии. При этом, обращаясь к народной поэзии, Боккаччо оказался не менее провидцем, чем прежде, сделав ставку на одиннадцатисложный размер. Угадав огромные возможности октавы, которую тогда начали использовать в своих поэмах неаполитанские жонглеры и народные сказители, он без колебаний возвел ее на литературный пьедестал, существенно переработав и улучшив ее структуру. Благодаря Боккаччо октава стала самой употребительной в Европе формой стихотворного повествования, пережила блистательный расцвет в эпоху Возрождения, зазвучала в лучших образцах романтической поэзии. Боккаччо продвинулся и дальше в этом направлении: спокойному и нестройному речитативу-диалогу народных поэтов он сообщил блеск и лите-

ратурную завершенность, украсив текст пышными пассажами в духе Вергилия и Овидия и использовав достижения так восхищавшего его нового поэтического стиля Данте и Чино да Пистойя (Боккаччо заимствует из их произведений целые пассажи и иногда неудачно использует их в своей маленькой поэме).

В поэме „Филострато“ Боккаччо безусловно подчиняется велению широко распространенной моды и разрабатывает эпико-героические темы в лирическом ключе. Мифическая Троя выглядит у него „большим и приятным городом“, который в дни перемирий живет обычной жизнью средневековой коммуны. Изъяснения Тройоло — прообраз прекрасного Юлия* из поэмы Полициано, — раскрывающего свою душу, звучат в меланхолической, нежно-жалобной тональности; рядом с ним Крисеида — набросок нового женского типа в литературе. Умудренная, деятельная, проворная и уклончивая, она — родоначальница женских образов „Декамерона“, книги „О славных женщинах“, а впоследствии — и „Неистового Орlando“.

Многие особенности творчества Боккаччо, пока еще нечеткие и, возможно, неосознанные в „Филострато“, но уже заявившие о себе, в „Филоколо“ и „Тезеиде“ приобретают завершенность и программное значение. В них Боккаччо предстает как убежденный и смелый новатор. Позиция противоборства латинской повествовательной традиции, эпической по своей сути (в той мере, в какой она была тогда известна и изучена), вполне отчетливо прослеживается как в зачине „Филоколо“, так и в его финале. Боккаччо не отказывается от таких мотивов, как „ужасающие пожары в древней Трое“, „кровавые побоища при Фарсале“ (I, 2), от тематики „великих строк... Вергилия“, „достоинного Лукана*“ и „тулузца Стация“, в которых „да славится победный Марсов меч“ (V, 3), но этому „звонкому бряцанию струн“ в поэме противопоставлена „память о влюбленной юной паре...“ (Флорио и Бьянчифьоре), чье „постоянство душ... незаслуженно забыто и не прославлено поэтами... память о нем живет лишь в преданиях людей простых и невежественных...“ (I, 1).

Отсюда цель, которую он себе ставит, как бы бросая вызов предшественникам: „написать малую книжицу на простом наречии, в каковой поведано будет о рождении, любовной привязанности и многих бедствиях некоей четы, все дела их без утайки до самого конца...“ (I, 1). В этой

работе он собирается избрать „срединный путь“ (via mezana) (V, 3), то есть рассказывать усредненным, разговорным языком, обращаясь, как впоследствии и в „Декамероне“, не к ученой публике, а к „влюбленным отроковицам“, в чьей „нежной груди горит огонь неугасимый“. Высшей наградой автору будет не „одобрение ученых мужей“, а „скромная хвала из женских уст“, когда ему удастся „красавиц речью ласковой пленить...“. Трудно вообразить более решительную апологию романа и типичной „романной аудитории“ — от Франчески до Фьямметты. Намерение автора прослеживается как в зачине „Филоколо“ — этого первого в своем роде оригинального романа, — так и в его финале, где речь идет о теоретических принципах поэтики. Средневековый рыцарский роман в то время приходит к упадку, как и породившее его общество. В романе Боккаччо, хотя его действие относится примерно к VI веку нашей эры (большинство хроникальных и легендарных данных автор почерпнул у Паолина Венецского*), читателя увлекает необычайное разнообразие содержания: деяния рыцарей и придворных кавалеров, морские и сухопутные странствия, победы на поле брани и на поприще любви, многообразные повороты человеческих судеб, истории героев и плутов, необычайные события и чудеса. Читателя увлекает и галантная беседа, и торжественная речь, и иератический диспут теологов, и описание знаменитых городов восточной и западной сторон света — Вероны, Рима, Неаполя, Александрии, Каира — и обычный пейзаж тихой деревушки или морского побережья, бесконечная смена земель, местности и человеческих характеров. От земледельцев Тосканы он попадает ко двору Северной Италии, к папской курии, в арабский гарем, присутствует на „судах любви“ при дворе неаполитанского короля, к которым восходит лирическая схема так называемой „рамы“ произведения. Живое, увлекательное повествование сразу же после написания вызвало в Неаполе множество подражаний, таких, как „Хроника Партенопей“** и перевод на итальянский язык „Истории Трои“*.

Это был первый значительный успех европейского романа новой эпохи, в котором, по словам Тассо, „разнообразие действия... торжествует над единством..“³ и по поводу которого Сервантес в „Дон Кихоте“ устами каноника говорит: „...largo y espacioso campo por donde sin empucho alguno pudíese correr la pluma“ („...самый их [романов]

предмет позволяет зрелому уму проявить себя, ибо они открывают перед ним широкий и вольный простор, где перо может бежать свободно)*.

Еще более открытая программная декларация, неоспоримая в глазах потомков начиная с XVI века, с Триссино*, подчеркивает новизну другого произведения Боккаччо — „Тезейды“. Как известно, Данте, „prima fax et prima lux“ для Боккаччо, сетовал на страницах трактата „О народном красноречии“, что „браней... не воспевал досель ни один италиец“ (II, 2) (пер. Ф. Петровского). Последние строки „Тезейды“ являются ответом на эту дантовскую фразу. Обращаясь к Музам, автор смело утверждает: „Ma tu, o libro, primo a lor [alle Muse] cantare /Di Marte fai gli affanni sostenuti/ Nel volgar lazio più mai non veduti...“ („Впервые ты восславишь Марсов меч, /на италийском языке народном/ споешь о ратном деле благородном...“) и добавляет в следующей октаве:

„E perciò tu [o libro] primo col tuo legno
seghi quest'onde, non solcate mai
davanti a te da nessun altro ingegno“.

(„И, смело обходя утес и мель,
Первопроходец, ты взрываешь волны,
Никем не побежденные досель...“)

(Пер. Е. Костюкович)

Все эти фразы относятся к прошлому. Но сама по себе структура поэмы является шагом вперед. Двадцатипятилетний поэт, уже поднаторевший в риторике, знаток стилистических тонкостей и секретов стихосложения на народном языке, умело перестраивает пока еще шаткую, несмелую, по большей части лирическую строфу „Филострато“ в эпически-повествовательную октаву, которой суждено стать традиционной. Несколько искусственное сочетание битв и приключений с любовными перипетиями, характерное для „Филоколо“, сменяется здесь гармоничным слиянием эпики и лирики, ставшим характерной чертой шедевров XV—XVI веков. Уже название поэмы указывает на сочетание эпических и любовных мотивов: „Teseida delle pozze d'Emilia“ („Тезейда, или о Свадьбе Эмилии“). Картина смерти Арчиты от одиночества и тоски навеяна воспоминанием о величественной гибели Тристана; она в свою очередь легла в основу описания романтической любви Брандимарта* и Танкреда*. Профиль героини словно очерчен резцом Пизанелло*; облик этой беглянки, из-

за которой разгорается ссора двух главных героев, напоминает по силуэту будущих Симонетт* и Анджелик*. Авторский комментарий — исключительный случай в творчестве Боккаччо — свидетельствует о том, что и ему поэма представлялась значительным шагом вперед в деле обновления литературы.

Это свидетельство приобретает особую важность, ибо как раз в то время жизнь юного автора резко изменяется. Боккаччо покидает блестящую анжуйскую столицу, центр культурного обмена между Востоком и Западом, оставляет пышный двор, изумительную библиотеку, процветающий университет с его древними юридическими традициями, философскими и теологическими семинарами, где разрабатывалось учение великого магистра Фомы Аквинского, и попадает в обстановку захолустного города, каким стала Флоренция к 1341 году: обескровленная экономически и политически, опустошенная ужасной чумой 1340 года, переживавшая подлинный упадок культуры. Университета в городе не было, занятия теологией прекратились, литературные кружки перестали существовать; лучшие сыны Флоренции, самые одаренные люди были изгнаны из города, а те, кто не подвергся гонениям, сами бежали из его стен. Ведь и Петрарка не покажется больше во Флоренцию до тех пор, пока она не возродится духовно усилиями Джованни Боккаччо. Да и сам автор „Тезейды“, несмотря на безошибочное чутье и пристальное внимание к зарождающейся буржуазной культуре, несмотря на собственное, отнюдь не академическое воспитание, на демократические вкусы, не мог назвать флорентийцев тех лет иначе как „отъявленными тупицами, которые только на один вопрос могут ответить: сколько будет шагов от их лабаза до лавки с товарами; ни для чего, по их разумению, знания не пригодны, кроме как для того, чтоб деньгу зашибать...“ („Корбаччо“, 190).

За десять лет Боккаччо удалось произвести переворот в культурной жизни города, и этот переворот окажется воистину решающим для судьбы флорентийской литературы и флорентийского общества. В городе, в соответствии с интересами образованного купечества, откроется университет, будет основан первый в Европе „эллинистический центр“ изучения древнегреческой истории и литературы, сформируется и ядро первого предгуманистского кружка; монастырь Санто Спирито (Святого Духа) прию-

тит многочисленных писцов и делается духовным центром всего цивилизованного мира. Но самым глубоким выражением этих благотворных перемен станет работа Боккаччо по обновлению литературной традиции, упорный труд, утверждающий тосканскую литературу — от Гвидо Кавальканти вплоть до его собственного творчества — как единственную литературу, способную породить шедевры, не уступающие античным.

Весь цикл его ранних флорентийских произведений, написанных с 1342 по 1347 годы, потряс „застойный мирок“ морально-дидактической словесности: в нем прозвучали новые мотивы, возникли новые приемы, ставшие в будущем неотъемлемыми чертами европейской литературы. Приведу несколько примеров. „Комедия флорентийских нимф“, вкуче с тем буколическим циклом, который совсем недавно был открыт и описан Биллановичем и Паданоном*, кладет начало череде сказок-пасторалей, передко с двойным аллегорическим смыслом, необычайно популярных вплоть до эпохи Саллиадзаро* и даже позднее, в XVIII веке, среди членов разноязыкой международной „Академии Аркадии“*. „Комедия“ считалась непревзойденным образцом развлекательно-научной прозы, и авторы последующих столетий буквально переписывали ее страница за страницей, в их числе Бембо и многие авторитетнейшие теоретики литературы XVI века (что и доказывается на материале интереснейших документов в книге Куальо*).

Вслед за „Комедией флорентийских нимф“ появилось „Любовное видение“—новый, синтезированный Боккаччо тип полумирского, полузагробного видения, выстроенного как череда триумфов; Петрарка с восторгом перенял у Боккаччо этот принцип построения поэмы и разработал его так, что жанр триумфов стал излюбленным в литературе и изобразительном искусстве эпохи Возрождения (блестательные его образцы явили миру Полициано и Ариосто); в эпоху европейского барокко наблюдается необычайный расцвет жанра, примером могут служить вариации Елизаветы Английской*. „Элегия мадонны Фьяметты“ в свою очередь представляет собой первый опыт чисто психологического романа и одновременно романа современного, буржуазного, персонажи которого принадлежат к среднему классу, а все описанные события — к разряду повседневных, будничных. Во „Фьезоланских ним-

фах" (автор, несомненно, пользовался фольклорными источниками) легенда об основании города принимает вид причудливой сказки лесов и полей. Да и естественный разговорный язык, воплотивший лучшие достижения античной и стильновистской поэзии, открывает широкие возможности для стихотворного повествования эпохи Возрождения. Отсюда берут начало идилическая поэма „Амбра“* и „Стансы [на турнир]“*, сельские идиллии „Ненча [да Барберини]“* и „Бека [да Дикомано]“* и даже романтические поэмы о Роланде* и „[Большой] Моргант“*.

По-видимому, „сверхчувствительность“ Боккаччо ко всем формам поэзии, в том числе к далеким от официально признанной традиции, побуждала его вводить в литературный язык приемы и тропы народной сельской поэзии. Во многих его стихотворениях, входящих в „Rime“ (IV, V, VI, LXV) и в „Любовное видение“ (XLI), явственно слышится эхо старинных неаполитанских песенок, а в некоторых балладах — отзвуки народных тосканских плачей. Да и в текстах „Фьяметты“ и „Декамерона“ иногда ощущаются те же интонации; одна из новелл непосредственно навеяна плачем „Questo fu lo malo cristiano“ („Такова была напасть на христиан...“). Благодаря чуткости восприятия великого писателя неаполитанские, сицилийские и калабрийские напевы зазвучали во второй половине XIV века по всей Италии, на всех уровнях поэтической иерархии.

Аналогичные нововведения Боккаччо предложит и несколько позже, в 50—60-е годы, для жанра трактата, тяготеющего к теоретическому осмыслению культуры. Обратимся к ряду примеров. Сочинением „О жизни и обычаях... Франческо Петрарки“ (1341—1342) и в еще в большей степени — своим шедевром „Жизнь Данте“ (1351) Боккаччо кладет начало новому направлению назидательной биографии, в центре которой уже не героические деятели, воители, святые, а мудрецы-писатели, судьи в делах совести и ревнители общественной справедливости. Это славное начинание вскоре подхватили и закрепили как традицию Филиппо Виллани, Доменико Бандини*, Джанноццо Манетти*, Леонардо Бруни, а затем систематизировали Веспасиано Бистиччи* и Паоло Джовно*. Распространяясь все шире и шире на протяжении многих веков, традиция эта дожила до наших дней.

Боккаччо решился и на другое нововведение в тради-

ции жизнеописания великих людей, в жанре, возрожденном и облагороженном Петраркой и одной из самых авторитетных школ в живописи, от Джотто до ГварIENTO*. Он делает главными героями не мужчин, а женщин, „mulieres clare“ („славных женщин“) вместо „viri illustres“ („великих мужей“); к жизнеописанию он подходит с тою же озорной смелостью, которая когда-то побудила его в самой первой маленькой поэме воспеть не охотников, а охотниц. Он как бы желает привлечь внимание к тем прелестным вдохновительницам, которым посвящены самые удачные его строки; он будто стремится прослыть первым певцом женственности в европейской литературе и подать в этом смысле пример своим последователям и подражателям XV века — Сабатино дельи Аренти*, Форести и другим.

Творчество Боккаччо, как доказал Пасторе Стокки*, имело столь же радикальное воздействие и на традицию литературных путешествий. Не приемля формы купеческого путевого отчета (еще авторитетной для автора „De Sapagia“—„Описания Канарских островов“)*, не приемля космографических принципов описаний типа „Mirabilia urbis Romae“ („Чудеса града Рима“)*, Боккаччо своим „De montibus...“ („О горах...“) заявляет о рождении нового, стилизованного географического описания, основанного только на вторичных, книжных впечатлениях (в основном от чтения Плиния* и Помпония Мела*). Так был открыт путь географической прозе гуманизма и Возрождения, фактографическим источником для которой служили литературные произведения.

Не менее решительным было отношение Боккаччо к мифологии. Не ища в материале символических смыслов или анекдотических ситуаций, не превращая богов в людей, как Эвгемер*, Боккаччо составляет по наброскам Франческино дельи Альбицци*, Форезе Донати* и в особенности Паоло да Перуджа „генеалогическое древо“ греческих и римских богов и героев, создает первый в своем роде систематический, унифицированный и в определенном смысле научно завершенный компендиум мифологии. Это сочинение в течение веков терялось в тени лучших произведений Боккаччо. Однако в начале XIV столетия, сразу же по написании, „Генеалогия языческих богов“ снискала одобрение читающей публики и стала образцом для подражаний: одно из которых вышло из-под пера друга Петрарки, Гуль-

ельмо Марамуро. В XVI веке „Генеалогия“ вызывала либо восхищение и подражание, либо обратную реакцию; как бы то ни было, она вдохновила немало мифологических трактатов чинквеченто. В особенности импонировала современникам огромная эрудиция автора, искусно использованная им для неожиданных сопоставлений, для воссоздания и интерпретации прекрасных античных сказок. Именно поэтому идеи „Генеалогии“ позднее нашли отражение — в удивительно интересном ракурсе, как доказывает Паола Риго, — в поэтике многочисленных историко-географических путеводителей вроде *Liber Insularum Archipelagi* („Книга Островов Архипелага“) Кристофоро Буондельмонти*.

Последние книги „Генеалогии“ способствовали возникновению того особенного неповторимо-благоговейного отношения общества к искусству поэзии и к личности литератора, которое определит впоследствии всю культуру европейского гуманизма, когда деятельность писателя приобретает граждански-героический характер.

Наконец, поворотную роль в истории развития жанров сыграл предложенный Боккаччо новый подход к искусству комментатора, детерминированный, как доказал Дж. Падван, предшествующим творческим кризисом Боккаччо и периодом „отталкивания“ от прошлого. Отказавшись от провидчески-религиозных принципов интерпретации, Боккаччо в «Чтениях „Божественной комедии“» намечает новые пути развития как для дантовской экзегетики, так и для всей историко-философской критики вообще; он посвящает последние годы жизни разработке новых методов, кропотливо вчитывается в текст источника и — факт беспрецедентный — расширяет культурный фон интерпретации, выходя за пределы греческой философии, оперируя категориями философии арабской. „Чтения“ венчают собой разработку цельного мировоззрения и литературной проблематики, уже заявившей о себе в боккаччиевских биографиях Данте и Петрарки и в „Киджиацком кодексе“ — своеобразной антологии текстов двух великих предшественников Боккаччо. Эта рукопись, как недавно неопровержимо доказал Доменико Де Робертис*, полностью соответствует представлению о „трех венцах“ — основоположниках и корифеях новой тосканской литературы; причем труды двух первых мастеров объединены в антологии усилиями третьего. Вся компо-

зицию предваряют слова Гвидо Кавальканти, достойно называться „отцом“ трех великих писателей Тосканы и представленного здесь своей программной канцоной *.

Таким образом, Боккаччо, постоянно обращавшийся к великой традиции средневековой словесности, глубоко чувствовавший не только ее букву, но и ее дух, и одновременно восприимчивый ко всем новым веяниям, в течение каких-нибудь тридцати лет сумел решительно преобразить культурную обстановку во Флоренции, в Италии, во всей Европе. Творения первого и последнего великих поэтов классической традиции, унаследованной Тосканой от античной Греции,— Гомера и Данте — начнут читать и комментировать во Флоренции лишь благодаря Боккаччо, и их имена станут путеводными звездами новой культуры. В стенах отсталого, провинциального города Боккаччо заложит столицу новой культуры, новой поэзии, нового литературного языка.

В Европе не было и не будет поэта, обладающего подобной новаторской силой и подобным культурным авторитетом; никому не удавалось и не удастся так счастливо сделаться основоположником стольких культурных традиций. В мире среднелатинской и романской литературы, жанры и топысы которой каталогизированы в исследовании Курциуса*, роль Боккаччо-преобразователя не сопоставима ни с чем; и причина этого прежде всего в глубине его познаний и любви к средневековой литературе, в его особом восприятии поэзии вообще и каждого стихотворения, на каком бы языке и в каком бы жанре оно ни было написано, в его неповторимом умении сочетать ученую традицию и внелитературное творчество, в стремлении идти навстречу ожиданиям новой и широкой публики. Движение вперед, ломавшее рамки традиционных схем и структур, было столь мощным и неукротимым, что оно увлекло своим порывом и такой неколебный авторитет, осмотрительный и ревнивый „*pater et magister*“, каким был Франческо Петрарка. Тезис об определяющем значении „Любовного видения“ для „Триумфов“, сочинения „О жизни... и правах Франческо Петрарки“ для „Письма к потомкам“, повеллы о Настаджо и Алатиэли для „Канцоны о видениях“, женских образов из новеллы о Гризельде для трактата „О женской верности“ я и доказываю на этих страницах.

До сих пор мы не затрагивали „Декамерона“, и это естественно: оригинальность композиции, новизна замысла и слога этой книги общеизвестны, бесспорно и огромное значение для всей последующей европейской литературы впервые предложенных в ней повествовательных моделей — было бы излишне доказывать то же самое. Это касается и так называемой „рамы“, которую Уэллек* окрестил „мостиком от анекдота к роману“: несмотря на наличие отдаленных и неоднородных прототипов в восточной литературе, именно „рама“ „Декамерона“ впервые дала „европейский тип обрамления с мотивировкой рассказывания ради рассказывания“ (как определил этот тип Шкловский)*. Даже новая и спорная наука нарратология устами своего пророка Тодорова* провозгласила, что „Декамерон“ „приводит нас к самым истокам „нарративного процесса“, то есть превосходит приемы того метода, который единственно способен воссоздать универсум действий и представлений“*.

Чем дальше, тем больше накапливается фактов — в последнее время число их резко возросло, — эти факты нас убеждают в том, что, подобно Петрарке, предопределившему судьбу всей новой европейской лирики, Боккаччо, заимствуя, усваивая и перерабатывая огромный, но неупорядоченный опыт средневекового романа и средневековой новеллистики, заложил основы новой европейской прозы и даже новой драматургии.

Самое примечательное в боккаччиевской „человеческой комедии“ — это своеобразное сочетание многообразия и единства и некий совершенно особый в сравнении с античным типом повествования, с классической эпопеей сюжетный и стилистический ритм, отличающий всю новую европейскую литературу — от Чосера до Сервантеса (которого Тирсо де Молина звал „наш испанский Боккаччо“), от Мандзони до Бальзака, Мелвилла, Золя и Толстого и так далее — до Манна, Лоуренса, Фолкнера. Впрочем, эта мысль уже проиллюстрирована цитатами из Тассо и Сервантеса.

Все разнообразнейшие и ярчайшие находки предыдущих лет, все новшества, ломавшие и обогащавшие традицию, Боккаччо чудесным образом, с гениальной изобретательностью сплавил в тигле своего шедевра. И не случайно

уже экспозиция. „Декамерона“ отсылает читателя к предыдущим произведениям (недвусмысленная авторская декларация!); ведь имена „семи дам и трех молодых людей“, рассказчиков новелл, бесспорно, символизируют различные этапы творчества автора. Филломена и Филострато пришли из его лирической прозы, Элисса и Эмилия напоминают об обновлении эпической традиции, Нейфила и Лауретта — о лирической поэзии Боккаччо, Пампиния и Дионео — о первых образцах пасторали, Фьямметта и Панфило — о вкладе Боккаччо в развитие романной традиции, о первом европейском психологическом романе.

Используя опыт предыдущих трудов, Боккаччо стремится очистить свой слог от излишней учености, надуманности, вычурности, расширить пределы собственных возможностей, создать нечто совершенно новое. Для этого он вводит в сложную композицию декамероновского оркестра доселе не звучавший инструмент; им нелегко управлять, но он — главная опора писателя в сложном искусстве повествования, для которого одинаково значительны и медкие детали, и общие черты.

Подобно тому как для воспроизведения многообразия действительности он прибегает к средневековой традиции изображения „мира наизнанку“, а для показа человеческой сущности он сознательно открывает и заключает свою *комедию* примерами „педочеловеческого“ и „сверхчеловеческого“, так и в сложнейший хорал своей музыкальной прозы Боккаччо как бы вводит встречную мелодию, сталкивая высочайшую стилистическую изощренность с пародийной, „антилитературной“ стихией, вскрывая сюрреальную или — лучше сказать — „надреальную“ комическую изнанку реального мира?

Я не имею в данном случае в виду очевидный сюрреализм некоторых эпизодов, живописный в одних случаях и чисто литературный — в других: как, например, в сцене, где точеная, как бы сошедшая с полотна Дельво* фигурка мадонны Элены сверкает ослепительной наготой в лунном свете между текучим серебром реки Арно и темными, влажными полосками скошенных полей (VIII, 7), или в сцене, где Каландрино, прототип Грассо-резчика* (а может быть, и персонажей Пиранделло) постепенно приходит к выводу, что он совсем не тот, кем считал себя всю жизнь (VIII, 3 и IX, 3).

Нет, новизна и оригинальность манеры Боккаччо ска-

задись в его настойчивом стремлении вырваться из-под власти литературных штампов, избежать избитых „общих мест“, обрести независимость, „вывернув“ догматизированные приемы наизнанку, а точнее, подвергнув их тонкому, беспощадному осмеянию. „Антилитература“ внесла свежую струю в „литературу“, ломка языковых и сюжетных канонов способствовала обновлению устаревших, омертвелых схем. Такой же эффект мы наблюдали выше, говоря об образовании новых жанров или исследуя на материале „Декамерона“ изоциренные структуры нового языка, вникая в построение рассказа, где история соседствует с анекдотом и легендой.

Настойчивая, хотя и беззлобная литературная иронизация охватывает общеупотребительные, широко распространенные элементы традиции, начиная с самых хрестоматийных, примелькавшихся тропов. Я уже имел случай показать, что новелла о Шапелето — это последовательная травестия назидательных историй о „праведных успешьях“ и о чудесах, которые случаются после смерти праведника. В новелле умирает нечестивец и богохульник, который даже и в последний свой час гневит бога свитотатстгеннисию исповедью, и кончина его могла бы стать классическим примером „смерти злодея“, — а между тем благодаря головокружительному сюжетному повороту смерть эта вызывает подлинный религиозный экстаз, который влечет за собой череду самых истинных явлений господней благодати и чудес. Торжествовавший на первый взгляд обманщик в конце концов попадает „в когти дьявола, на вечную муку осужденный“, а господь бог вкупе со всеми верующими — на первый взгляд обманутыми в новелле — в конце концов празднует победу; наступает финальный апофеоз в едином религиозном порыве, на верующих нисходит подлинная милость господня. Ироническое преломление легенды здесь не так примитивно, как может показаться с первого взгляда: „ирония“ совершает двойное сальто-морtale.

Более прямолинейное, но столь же многозначное отражение назидательные „сказания о чудесах“ находят в кривом зеркале новеллы о жулике Мартеллино, лжеобращенном и якобы „исцелившемся“ от прикосновения к праху Арриго да Больцано, усопшего во святости (II, I).

Если „праведная смерть“ и „кончина от горя“, как и все последующие чудеса, были самыми популярными то-

посами религиозно-дидактической литературы, то славные и героические приключения победоносных девственниц, сохранявших свою непорочность среди жутких опасностей и среди похотливых, сладострастных мужчин, были излюбленной темой агиографической прозы, куртуазных повестей и сказок. Св. Урсула* и Св. Улива*, с одной стороны, с другой — Вергонья* и Розана* обрели бесчисленных се-стер. Образ Алатизэли из 7 новеллы II дня — это портрет одной из них, но выдержанный в нежнейших иронических полутонах. Алатизэль тоже странствует по средиземноморским просторам; ее тоже окружает толпа девственниц, которых она, по словам Боккаччо, „сильно убеждала сохранить свое целомудрие“, и ее тоже пытаются соблазнить девять мужчин (традиционное число!). Пытаются... и легко преуспевают, что, впрочем, не мешает канонически-назидательной „счастливой развязке“ под знаменем торжествующей невинности. Правда, на этом знамени — легкомысленный девиз „от поцелуев уста не стареют, а как луна молодеют“. Эта концовка-прибаутка легко и изящно венчает всю ироническую конструкцию новеллы, смягчает ее резкие, обличительные интонации.

Другое, более лукавое и двусмысленное реченье — „загонять дьявола в ад“ — служит Боккаччо основой для издевательски-непристойной (при крайнем благочестии языка) вариации на традиционную тему: об искушении плоти отшельников мужского и женского полу дьяволом в обличье восхитительных девиц и прекрасных юношей (III, 10).

„Золотая легенда“ (LXXXVII), „Повесть о жизни св. Авраама“ Кавальки*, да и сам текст „Легенды Рустичи“, переписанный собственной рукой Боккаччо в Мальябекьянскую тетрадь („Дзибальдоне“), и жизнеописание Марии Египетской из „Vitaе patrum“ („Жития отцов церкви“) являлись для Боккаччо не только источником сюжетных заимствований, как в рассказе о странствиях Алибека в Фиванской пустыне, но и источником словесных клише, пригодных для двусмысленной комической интерпретации. Например, „Dominus ... salutem procurat animarum“ („Господь... радует о спасении души...“) превращается в „...credo che Idio t'abbia qui mandata per la salute dell' anima mia“ („Сдается мне, что сам бог послал тебя сюда ради моего здоровья и благоденствия“); а „adveniet resurrectio carnis“ („и воскрес во плоти“) можно прочесть и как

„venne la resurrezion della carne“ („и восстала плоть“). И так далее. Точно так же образцовые биографии Григория Великого*, Цезария Гейстербахского, Якова Ворангинского в адаптированном для проповедей виде не только дали автору „Декамерона“ сюжет очаровательной новеллы о дурочке Лизетте, но и представили обширный материал для изобретательнейшей, чисто языковой пародии; то же мы увидим в истории Паолины („О славных женщинах“). Например: св. Цецилия в „Золотой легенде“ говорит: „Angelum Gabrielem habeo amatorem qui nimio zelo custodit corpus meum“ („Любит меня архангел Гавриил и охраняет мое тело с великим рвением“). Лизетта вторит ей: „Друг души моей („lo 'ntendimento mio“) — архангел Гавриил, и любит он меня больше, чем самого себя... и всю ночь пребывает плоть моя в его объятиях...“ (пер. Е. Костюкович) (IV, 2). Это изречение, как и прочие, подобные ему, несет двойную семантическую нагрузку: во-первых, оно содержит термин „книжного“ обихода („lo 'ntendimento“) и имя святого — то есть опоры („vehicles“ по терминологии Ричардса*) книжного и церковного языка, — и эти же слова выступают как главная опора для пародирования этих языков*.

С еще большей остротой иронический гений Боккаччо атакует литературу, на которой воспитывались, „egano impastati“ („в которой варились“), по выражению Боккаччо, с ранней молодости и сам он, и его читатели. Речь идет о любовной литературе во всех ее разновидностях — романтической, лирической, элегической.

Мотив рокового „любовного напитка“, возбудившего страсть и предопределившего трагическую гибель Тристана и Изольды, травестируется в новеллах Боккаччо в описаниях дурашливого „колдовства“, возни с магическими каракулями, купания в ночной ариской воде (новелла о мадонне Элене — VIII, 7), манипуляций с нетопырями и кожей нерожденного ягненка (новелла о Каландрино — IX, 5); сладкозвучные лютни менестрелей короля Артура сменяются плебейским бубном Бельколоре (VIII, 2) или гитарой („gibeba“) дурака Каландрино (IX, 5); серенады и пежнейшие мольбы под окном возлюбленной — обязательные для традиционной любовной лирики и прозы — оборачиваются у Боккаччо отчаянной чечеткой и перестуком зубным замерзающего школяра под окнами коварной Элены (VIII, 7), „надрывными воплями“ („stracantare artago-

licamente“) спесивого остолопа доктора Симоне и „gagliare“ („ослиным ревом“) варлунгского священника, когда они одуревают от вождения к пухленьким поселянкам (VIII, 9; VIII, 2).

Один из основных топосов куртуазных романов и поэзии, характерный для Франции и Италии, для жанра *lèz*, для песен менестрелей и бродячих певцов и даже для „Тезиды“ Боккаччо — мотив „*amor de lontan*“ („любви издалека“). Он также претерпевает в „Дскамероне“ соответствующую ироническую обработку. В новелле о Лодовико и Беатриче (VII, 7) „любовь, рожденная молвой“, описывается по образцу, предложенному Рюделем* в канцонах; эта схема замаскирована, но тем не менее легко угадывается. Ведь именно рассказы рыцарей, возвратившихся из дальних чудесных земель, с родины Мелизанды, пробуждают в душе Лодовико неодолимую страсть к неизвестной ему мадонне. Нужный тон задается и именем возлюбленной, Беатриче, богатым этимологическими и культурными ассоциациями, и напевной, ритмизованной прозой, каскадом одиннадцатисложников: „*Voi dovete sapere che in Parigi / fu già un gentile uomo fiorentino / il qual per povertà divenuto era / mercatante; ed eragli sì bene...*“ („Надобно вам знать, что в Париже некогда жил флорентийский дворянин, и вот этот самый дворянин, обеднев, порешил заняться торговлей, быстро пошел в гору...“).

Свою роль в создании определенной атмосферы, безусловно, играет и перечисление знаменитых городов и мест: Париж и Двор (короля Артура), Гроб Господень, Английский королевский двор, Болонья; и описание роскошных дворянских досугов: соколиных охот, пышных празднеств, шахматных партий; и сам текст пылкого и смиренного любовного объяснения, изобилующего прямыми замечтоованиями из второй, более патетической части „Новой жизни“: „...а затем обратился к ней с покорной просьбой сжалиться над ним, и если только это для нее возможно, исполнить его сокровенное и страстное желание; если же она не согласна, то пусть, мол, все останется по-прежнему, только да будет ему позволено любить ее“) (ср. „Новая жизнь“ XVIII).

Но вся эта „неземная“ прелюдия — лишь исходный материал для последующей комической интерпретации, „десакрализации“. И „благословенное“ имя (Беатриче) призвано лишь способствовать эффектному контрасту,

ярче оттенять порочность героини, которая получает садистское удовольствие, отдаваясь любовнику на брачном ложе, рядом со спящим супругом, и заботясь при этом, чтобы муж был не только рогат, но и побит, и крепко побит.

Куртуазный, экзотически-возвышенный язык хвалы (первая часть новеллы) пародируется, в частности, посредством двусмысленной цитации из Данте и Петрарки (ср. „Новая жизнь“, XVIII; „Стихотворения“ Данте, СХС, 13; Боккаччо, „Стихотворения“, VI, 12, и сл.) в следующем по порядку отрывке — там, где прямая речь рассказчика служит вехой перепада „стилистических уровней“ новеллы: „О на диво мягкосердечные женщины Болоньи! Как вы всегда в подобных случаях великодушно поступали! Слезы и вздохи на вас не действовали; зато вы неизменно преклоняли слух к мольбам и уступали страсти любовной. Если б я считал себя достойным, я восславлял бы вас неустанно“.

Когда же героиня — Беатриче, эта новая Мелизанда, эта невинная Альчина* сбрасывает маску, вся ее необузданная похоть вырывается наружу каскадом нетерпеливых, бесстыдных призывов к наслаждению явно садистского свойства, скрытого под витиеватой конструкцией „этического императива“: „Я убедилась, что ты стоишь моей любви... ты насладишься ею еще до того, как настанет утро... Возьми здоровенную палку... отружь его (мужа) и как следует взрежь — нам с тобой на счастье и на радость“. Здесь видно, как кривое зеркало делит новеллу на две части, первая из которых нужна для того, чтобы показать, что именно иронически отразилось во второй.

Но не только повествовательная куртуазная традиция подвергается у Боккаччо этому осмеянию-обновлению (издевательскому лишь на первый взгляд). Выше отмечалось, что и язык лирической поэзии, величайших ее образцов — провансальской лирики, лирики стильновистов, Дантовых стихов, — все это последовательно пародируется в „Декамероне“, в частности, комически обыгрывается имя главной героини Данте.

Таков творческий почерк талантливого и образованнейшего новатора, таковы приемы, определяющие стиль книги. Он перебирает с иронией наиболее употребительные тропы традиционной любовной лирики. Привычные

в литературе эмфатические обращения, изысканные, вычурные метафоры, самые возвышенные, самые прославленные имена комически обыгрываются в тексте „Декамерона“ (как прежде в „Неаполитанском письме“) и приобретают вид звукоподражательных кличек, забавных прозвищ, служат материалом для своеобразных „словесных карикатур“, для остроумных жаргонных каламбуров.

„Moglie mia casciosa, melata, dolciata“ („Сырная, медовая, сыговая моя женушка“), „più melata che l'confetto“ („...слаще карамели“), — вздыхает дурень Ферондо в 8 новелле III дня. Любовные притязания Гуччо Кита, этого славного предтечи Фальстафа, „tardo, sugliardo e bugiardo“ („ленивого, потливого и лживого“) (пер. Е. Котлякович) осмеиваются в 10 новелле VI дня с помощью очень мелодичной метафоры, кажущейся еще более изощренной оттого, что в свирельные передины этих текучих одиннадцатисложников вкраплен контрастный, грубо-натуралистический образ: „era più vago di stare in cucina / che sopra i verdi rami l'usignuolo / ..., se fante vi sentiva... / grassa e grossa e piccola e mal fatta...“ („...Гуччо Грязнулю сильнее манила к себе кухня, чем соловушку зеленая ветвь... Особенно его туда тянуло, когда он там замечал служанку... грязную, грузную, приземистую, безобразную...“).

Тощий и придурковатый доктор медицины маэстро Симоне, этот дон Бартоло* XIV века, грезит наяву, перебирая в памяти пестрые ленты экзотических метафор, которые щедро разбрасывал перед ним плут Буффальмакко, — здесь Боккаччо на много столетий опережает Гадду в искусстве замысловатых жаргонных каламбуров, пронизанных непристойными ассоциациями:

la donna dei barbanicchi — предводительница бородатиков,
la sciancifera di Norruessa — шутиха Норвежская,
la semistante di Berlinzone — ванька-встанька Ерундистская,
la scalpedera di Narsia — кобылия Дурманская, и т. д. (VIII, 9).

Подобную трансформацию претерпевают и уменьшительные и ласкательные суффиксы, эмоциональные и живописные возможности которых с успехом использовали еще Гвидо Кавальканти и стильновисты; да и сам Боккаччо в ранних „Стихотворениях“ упивался их выразительностью⁹. Но в „Декамероне“ их нежное звучание переведено в регистр комического баса оперы-буфф: все те

же цокающие окончания слов „создают“ и пейоративные, и бурлескно-пародийные рифмы. Например, „деревенская“ новелла о „страстишках“ („amogazzi“) монны Бельколоре (VIII, 2), вся сотканная из созвучий „ацца“ и „оцца“ (amogazzo — страстишка, dolci ragolozze — сладкие словечки, una foresozza — крестьяночка, brunazza — смугленькая, Bentivegna del Mazzo — Бентивенья дель Маццо, Bigliuzza — Бильюцца, zazzeato — одуревший от любви, basciozzi — поцелуйчики, prender solazzo — забавляться с нею, sonagliuzzo — бубенчик).¹⁰

Любовная тематика в „Декамероне“ лишена романтических прикрас, очищена от неправдоподобной патетики, десакрализована, сведена к голой животной похоти, что в значительной степени подчеркивается „зоологической“ терминологией и лексиконом скотного двора. Гуччо Свинья, заприметив служанку Нуту с парой грудей что две невозможных корзины, пикирует на нее не иначе, как стервятник бросается на падаль“ (VI, 10); Риньери. „совсем одурев от страсти“, „взъерошил хвост“, „щелкал зубами, будто цапля“ и „метался, как лев“ (VIII, 7). Варлунгский священник, распевая во всю глотку для пухленьких поселанок, „казался... ревушим ослом“ (VIII, 2). Монахини из монастыря, где служил Мазетто, хотят „испытать, что это за животное, мужчина...“ (III, 1). Недотела Симоне, любитель служаночек, становится в новелле „маэстро Шимьоне“ (Маэстро Макака); сей титул вполне подходит „la sua pecogaggine... la qualitativa melonaggine“ („его ослиному высокородию... дубинообразию Болванскому...“) (VIII, 9). Это даже не сатира, а озорная карикатура на традиционную любовную лирику, пародия, достигающая совершенства шедевра там, где сливаются две интонации и литературная игра обогащается грубыми жаргонными словечками, скажем, в описании облика и поведения дурня Каландрино, когда он, „...femina ...a vettura“ („вторившись... в женщину, ходившую по рукам...“), непрерывно бренчит на гитаре, мечтает об „алых губках“ и „розовых щечках“ своей прелестницы и млеет, как боров перед случкой (IX, 5).

„Каландрино тут же на нее клюнул...“ (s'imbardó — так говорят о животных); „...se io le pongo la branca adosso“ („...когда я наложу на нее лапу“; la branca — копыто, лапа, коготь, в любом случае это конечность животного); „...Ох,— сказал Бруно,— уж как ты начнешь ворошить

ее своим пяточком..." (te la griferai; grifo — свиное рыло); "...так я и вижу, как ты начнешь покусывать ее своими клыками — они что скрипичные колки, — вопьешься в ее алый ротик, в ее щеки, свежие как розочки, да так и всю ее схавашь..." — (пер. Е. Костюкович). Калаандрино при этих словах „словно бы испытывал все наяву и прыгал от счастья так, как будто его вот-вот выпрет из шкуры“ не из человеческой *кожи* („pelle“), а из скотской *шкурры* („suoiu“). На другой день „он принес гитару и к великой потехе всей компании спел множество песен...“.

Вот вам поющий осел гротескных картин Босха* и Энсора*.

В ироническом своем запале Боккаччо не щадит и таких авторитетов, как Данте стильновистского периода, периода написания „Новой жизни“. Великий манифест школы „дольче стиль нуово“ — „Nel cog gentile“ („В благородном сердце)*, созданный знаменитым „Sagio in suo ditato“ („Мудрецом в его творенье“)*, вернее, самые известные строки этого манифеста — „Fere lo sol lo fango...“ („Солнце освещает грязь...“) находят в тексте „Декамерона“ самое недвусмысленное пародийное отражение, переадресовываются трусливым ханжам или жалким грешницам, которых „не могут... вольные речи запятнать, так же как грязь не может испачкать солнечные лучи“ (Заключение, II; „О главных женщинах“, L). Что же до Беатриче „благостной“, то, как мы помним, в „Декамероне“ она не отказывается в благостях своему любовнику, и при этом не ограничивается „приветом“ или „хвалою“* и является своему другу, конечно, не только для того, чтобы „miracol mostrare“ („чудо на земле явить“) (VII, 7).¹¹

Однако и в „Декамероне“ можно отыскать „ангелоподобное“ создание, правда, на сей раз в лице мужчины. Это пройдоха брат Альберто, который „переквалифицируется“ в ангела, в архангела Гавриила, чтоб насладиться „сдобными“ прелестями мадонны Лизетты (IV, 2). И именно он в „Декамероне“ „di cielo in terra discende“ („нисходит с неба на землю“), однако не для того, чтобы „чудо на земле явить брэнной“, а чтоб „утешать венецианских бабенок“. „Много ль вы видели таких красавиц, как я? На меня загляделись бы и в раю...“ — говорит ему Лизетта. А в ответ ангелоподобный брат Альберто упрекает себя будто бы словами архангела Гавриила: „Ты решился изрыгать хулу на небесную красоту мадонны Лизетты, ко-

тую я, окромя господа бога, люблю больше всего на свете..." В сущности, это пародийный перепев хрестоматийно известных строк:

"...Deo mi dirà; „Che presomisti?
...Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti..."

"...Господь мне скажет: Как же ты решился?
...Прошел сквозь твердь и предо мной явился..."*

(Пер. Е. Костюкович)

или же:

„Angelo clama in divino intelletto
E dice: „Sire, nel mondo si vede
maraviglia nell'atto che procede
d'un'anima che 'nfin guassù risplende“

„Пред разумом божественным воззвал
Нежданно ангел: О творец вселенной,
Вот чудо на земле явился брэнной,
Сиянием пронзает небосвод
Душа прекрасной“*

(Пер. Н. Н. Голеннищева-Кутузова)

Лизетта, как и героини стильновистов и „Новой жизни“, именуется в повелле „dolce“ („сладостной“); но „сладостная“ означает здесь „dolce di sale“ („недосоленная“). Как и стильновисты, Боккаччо сравнивает донну с Девой Марией, — но только для того, чтобы подшутить над их противоестественным „соперничеством“ в сердце архангела Гавриила; рассудительность Лизетты объясняется попросту „roscofila“ („скудоумием“), а „sentendosi laudare“ („слыша себе хвалу“) вместо того, чтоб „d'umilNà vestuta“ („ступать в одеяньи скромности“), Лизетта „так скакала от радости, что сорочка у нее отставала от зада“. Соответственно и брат Альберто, который, по всем классическим канонам, как неудачливый любовник должен быть преследуем и гоним, подобно дикому зверю в час охоты (этот топос подробно исследован Авалле¹²⁾), действительно-таки обращается в дикого зверя, но не в благородного „зверя лесного“, а в отвратительное и смехотворное существо, что-то вроде грязного медведя, прикованного к позорному столбу на площади Сан Марко и окруженного шумной, злорадно хохочущей венецианской толпой. Все это следует понимать не как сатиру, а как пародию: травестию „высокого стиля“.

По-видимому, Боккаччо — новатор и революционер в искусстве повествования — интуитивно чувствовал, что избавиться от необходимости следовать канону существующей

литературной традиции (пусть высокоцитимой, пусть величавой, но и обременительной в своей величавости), невосприимчивой к живой разговорной речи, нельзя без каких-то шокирующих методов, без нападок, без осмеяния всего для этой традиции святого, короче говоря, — без серьезной встряски.

Главными объектами его „десакрализирующего“ осмеяния стали религиозно-дидактическая и кургузая традиция. Однако не было почти ни одного традиционного явления в литературе эпохи итальянской осени Средневековья, которое не подверглось бы комической обработке в шедевре Боккаччо. Традиционные ораторские принципы, приемы проповеднического искусства и судебного красноречия переназначаются в шутовской болтовне Буффальмакко (VIII, 9), помогая ему морочить собеседников, строить из грубых жаргонных словечек „псевдонаучные“ фразы, и благодаря тому же Мазо дель Саджо (VIII, 3) и брат Лука (VI, 10) становятся у Боккаччо новыми Цицероном и Квинтилианом. Силлогизмы в духе Оккама* (Боккаччо был превосходно знаком с его философией)¹⁸ становятся смехотворными в устах Микеле Скальцы или брата Ринальдо (VI, 6 и VII, 3), и чаще всего завершаются остроумнейшим синтезом-подвохом, приводящим слушателей к исходной точке, к посылке. Стиль чернокнижников и магических сочинений (они были в большой моде в начале XIV века) едко высмеивается в комических новеллах о вдове и школяре (VIII, 7), о Никколозе (IX, 5), о Бруно и пидюлях из собачьего дерьма (VIII, 6). Переводы с латыни на вольгаре, которые в те годы в неслыханном количестве заказывало и потребляло итальянское купечество, окарикатурены в новеллах о брате Луке и о Джанни Лоттеринги (IV, 10 и VII, 1).

Новеллы об Андреуччо и Салабаэтто (II, 5 и VIII, 10) можно считать своеобразным откликом на очень распространенные в ту эпоху учебники „хороших манер“, в первую очередь хороших купеческих манер, новеллы же об Андреуччо и Салабаэтто учат, напротив, как не следует вести себя купцу. От этого недалеко и до едкой, остроумной самоиронии; в образах двух легкомысленных и бесчестных купчиков, в описаниях местности и людей, с которыми они встречаются, явно угадывается добродушно-насмешливое воспоминание о юности самого автора, прошедшей в неаполитанских переулках, в торговых лавках дома

Барди, бок о бок с такими вот Никколо и Салабаэтто...

Как только мы захотим перейти от понятия литературной иронии к феномену самоиронии — тоже литературной (кстати, мы уже занимались этим вопросом применительно к „Генеалогии языческих богов“ и к „Неаполитанскому письму“), — перед нами откроется новый, долгий и увлекательный путь, и каждый шаг будет для нас открытием и побуждением сделать новый. Автобиографическая, грустно-элегическая повесть о Тронле*, слетая песенкой с уст Лауретты и Дионео (Вступление к VI дню), превращается в повод для веселого светского времяпрепровождения; и как не бывало эпического напряжения „Тезеиды“, когда звучные куплеты на тот же сюжет распевает Дионео и Фьямметта, шлепая „босиком по прозрачной воде ручейков“ (Заключение VII дня). Переводы классики на вольтаре — а этим упражнением были посвящены долгие годы „литературного ученичества“ Боккаччо, который как бы „оттачивал перо“, прежде чем взяться за „Декамерон“, — в новеллах III, 4 и VII, 1 выглядят довольно комическим атрибутом быта добрых купеческих семей. Сюжетный момент, который в „Филоколо“ был насыщен острым драматизмом, в 6 новелле V дня служит лишь предлогом для шутки адмирала Руджери де Лориа, завершающей перипетии Джанни и Реституты, этих Флорно и Бьянчифоре купеческого мира. „Да я устрою так, что тебе надоест еще на нее смотреть!“ — поддразнивает Руджери несчастного юношу, который умоляет позволить ему взглянуть перед смертью в лицо возлюбленной. И для Бьянчифоре, как для классического типа „*demoiselle en détresse*“ (девицы в скорбных обстоятельствах) явно находится в „Декамероне“ комический двойник, Янкофьоре из 10 новеллы VIII дня. Янкофьоре также пребывает *en détresse*, но лишь из-за безвременной утраты миленьких золотых флоринов.

Идиллический аркадский пейзаж „Комедии о флорентийских нимфах“ окрашивается в „Декамероне“ в сочные, яркие тона и насыщается красочными жанровыми подробностями сельской жизни: например, описание гумна мадонны Бельколоре или хлева Каландрино, откуда его бессовестные друзья утащили борова. А заимствованный у Вергилия эпизод из истории Дидоны и Энея*, спасающихся от грозы в пещере, которая и соединяет под своими сводами влюбленных, — эпизод, нашедший „высокое“ литературное выражение в „Любовном видении“ (XXVIII), в

„Декамероне“ представлен в иронической аранжировке по сюжету 7 новеллы V дня отрок и отроковица, трепещущие от страха перед грозой, укрываются в развалинах транипской церкви и там в объятиях друг друга „познают наивысшие восторги страсти“, „покуда град все не переставал“. Здесь, думается, можно было бы снова применить терминологию Ричардса и назвать „vehicle“ („опорой текста“) „spelonca propube“ („убежище-сводню“).

Кроме того, литературная иронизация и самоирония проявляются, как мы указывали и выше, в сознательных отступлениях от норм книжного и профессионального языка. Эти „карикатурные“ нарушения могут быть и грубыми, и едва заметными; значительнее всего они в программных теорико-литературных отрывках из Вступления к IV главе, из Заключения книги. Достаточно привести в пример известный пародийно-насмешливый пассаж:

„Музы — женщины, и хотя женщинам с Музами не равняться, однако ж наружное сходство между ними есть, так что если бы даже что-либо другое мне в них и не понравилось бы, то уж это-то сходство не может мне не понравиться. При том женщины дали мне тему для множества стихов, а вот Музы не дали и для одного...“ (IV, Вступление).

Именно литературная иронизация и самоирония позволили Боккаччо победить привычку и эрудированным перечислениям, к усложненному и рафинированному, туманному, возвышенному стилю, к культурно-ассоциативному мышлению, преодолеть внутреннюю зависимость от авторитетнейших предшественников, в том числе и самых уважаемых, от учителей; а ведь эти связи в значительной степени определили облик его предшествующих произведений. Освобождаясь от них, Боккаччо достигает того удивительного в художественном и в чисто человеческом отношениях равновесия начал, которое характеризует момент написания „Декамерона“ как срединный этап его творчества. За ним последует новый, не менее великолепный, но уже полностью „литературный“ петраркистский этап. На страницах „Декамерона“ сосуществуют в чудесном, естественном равновесии всепоглощающая страсть и тонкая насмешка, суровый морализм и лукавое признание: увы, ничто человеческое нам не чуждо... Доминанта стиля „Декамерона“ — „toto medio“, („средний тон“), эта программная установка на разговорную речь, а не на лите-

ратурный язык, не на письменное слово, а на устное, формирует повествование.

И не только повествование Боккаччо. В течение последующих веков все новые и новые европейские романы и поэмы будут рождаться под боккаччиевской счастливой звездой, под звездой его гениального открытия — литературной иронии. Ирония лежит в основе поэтики Ариосто, не исключая самых высоких ее проявлений. Скажем, „лунный эпизод“* явно восходит к Боккаччо — ср. „Любовное видение“, XII и XIV. Ирония — ключ ко всему „Неистовому Орландо“. Она способствует воссозданию многообразного, всегда спорного и вечно обновляющегося мира. Взаимопроникновение пафоса и иронии определяет собою величественную и точнейшую прозу „Дон Кихота“. Такова же структура „Обрученных“*: об этом свидетельствует как значительная установка на пародию сечентистской манеры повествования, так и развернутые на протяжении всего романа комические стилизации (выявленные мною ранее¹⁴) — пародии стиля Парини*, Кастильоне* и так далее вплоть до эпохи „черных романов“, „романов ужасов“ и слезливых эпистолярных романов. Апофеоз литературной иронии как конструктивного принципа „Обрученных“ наступает при описании библиотеки Дона Ферранте. Невозможно даже представить себе великую и давнюю европейскую традицию без литературной иронии — гениального нововведения Боккаччо¹⁵.

Это подтверждается и программными заявлениями, и всем творчеством трех крупнейших мастеров европейского романа, принадлежащих эпохам Возрождения, барокко и романтизма. Три непохожих гения*, три высочайших дарования, три романиста. И не случайно все трое — пристальные читатели и страстные поклонники Джованни Боккаччо и его шедевра.

¹ См.: V. Branca „Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio“, Roma, 1958, p. 195 ss.

² См.: F. Sabatini „Napoli angioina. Cultura e Società“, Napoli, 1975, p. 250.

³ См.: T. Tasso „Discorsi sull'arte poetica; „Prose“, ed. Mazzali, p. 376.

⁴ См.: E. G. Riley „Teoría de la novela en Cervantes“, Madrid, 1962, p. 188 ss.

⁵ См.: G. Padoan „L'ultima opera di Giovanni Boccaccio“, Padova, 1959; D. De Robertis „Introduzione a Il Codice Chigiano“, L. V. 176, Firenze, 1975, а также мою работу о текстуальных взаимодействиях Петрарки и Боккаччо: „Implicazioni strutturali ed espressive fra Petrarca e Boccaccio“ in „Convegno Internazionale Francesco Petrarca“ (dell'Accademia dei Lincei), Roma, 1976.

⁶ См.: T. Todorov „Grammaire du Décaméron“, Paris, 1969, p. I ss.

⁷ Проблемы комического в литературе, от Средневековья до нашего времени, основательно и разносторонне исследованы в следующих работах: P. Lehmann „Die Parodie im Mittelalter“, München, 1922; E. R. Curtius „Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter“, Bern, 1954; N. Frye „Anatomy of Criticism“, Princeton, 1957; M. Gurewitsch „European Romantic Irony“, Ann Arbor, 1957; T. Todorov „Introduction à la littérature fantastique“, Paris, 1970; B. Eichenbaum „Theorie de la littérature“, Paris, 1965; M. Bachtin „Dostoevskij“, Torino, 1968; ergo же „Rabelais et la culture populaire“, Paris, 1970; C. Brooks „The Well Wrought Urn“, London, 1971; A. Brilli „Per una Semeiotica della satira“, „Lingua e stile“, VII, 1972; W. C. Booth „A Rhetoric of Irony“, Chicago, 1974; G. B. Conte „Memoria dei poeti e sistema letterario“, Torino, 1974.

⁸ См.: G. Velli „Sulla similitudine dotta del Boccaccio“ в „Studi in onore di T. Bolelli“, Pisa, 1975, p. 282; E. De'Negri „The Legendary Style of the Decameron“ „The Romantic Review“, XLIII, 1952.

⁹ См.: G. Boccaccio „Rime“, a cura di V. Branca, Padova, 1958, Introduzione p. X ss.

¹⁰ См.: U. Bosco „Madonna Ambrugia e Monna Belcolore“, „La Cultura“, VIII, 1929.

¹¹ См.: L. C. Clubb „Boccaccio & the Boundaries of love“, „Italica“, XXXVII, 1960.

¹² См.: D. S. Avalle „Modelli semiologici nella Commedia di Dante“, Milano, 1975, p. 115 ss.

¹³ См.: C. Vasoli „La dialettica e la retorica dell'Umanesimo“, Milano, 1968, p. 12 ss.

¹⁴ См.: V. Branca „Occasioni manzoniane“, „Ateneo Veneto“, n. s., XII, 1974.

¹⁵ О первостепенной роли иронии, иронической стилизации и пародии в жанре романа и в литературном творчестве вообще см. основополагающий текст М. М. Бахтина в сборнике: G. Luckas, M. Bachtin e altri „Problemi di teoria del romanzo“, a cura di V. Strada, Torino, 1976, а также A. Almansi „The Writer as liar“, London, 1975; C. Celati „Finzioni occidentali“, Torino, 1975.

IX. ЛИТЕРАТУРНЫЕ МОДЕЛИ И „АВТОБИОГРАФИЯ“

Из всех корифеев нашей словесности Боккаччо, пожалуй, первым в период романтизма и позитивизма был удостоен чести создания литературного портрета, портрета-биографии. Портрет писателя, вернее, интерпретация его образа, пережил эпоху господства этих концепций и стал достоянием наших дней¹.

В настойчивых попытках ученых детально воссоздать биографию Боккаччо, которым положил начало Крешини^{2*}, еще звучали отголоски представлений, что писатель непременно повествует о самом себе, что в его поэзии отражаются самые сокровенные чувства, что центральной темой творчества любого художника является пережитая им необыкновенная страсть. Более поздним историкам литературы, продолжавшим в это верить в отличие от их предшественников-романтиков, было уже недостаточно созерцать с умилением и восторгом загадочные сполохи, озаряющие храм богини поэзии — они стремились чуть ли не к их физиологическому анализу, жаждали измерить их более прочным мерилом реальной жизни, тщательно расписать их по дням, часам и минутам.

В своем настойчивом стремлении все уточнить ученые занялись историко-архивными изысканиями и обнаружили фактический материал, к которому и сегодня обращаются итальянские литературоведы. Но с тем же рвением они искали конкретные факты и имена и в самих художественных произведениях писателя.

Особенно богатый материал для такого рода исследований представляли ранние произведения Боккаччо: они неизменно озарены воспоминаниями о любовной страсти, пережитой автором, полны излияний и намеков на эпизоды, которые могут показаться автобиографическими, хотя они всегда более или менее туманны и даже загадочны³. Однако любовь, эта, казалось бы, прочная для исследовате-

ля опора, таит в себе самую опасную ловушку. Ведь в средние века чаще всего изучали, анализировали, вводили в жесткие рамки шаблона именно любовь. Воплощенное в литературе индивидуальное чувство спонтанно укладывалось в эти рамки, подчиняясь рационалистическим представлениям, весьма далеким от романтических порывов и излиний. Средневековая поэтика была совершенно чужда романтической свободе выражения в искусстве, поэтической исповеди, свойственной нашему времени, хаотическому вторжению „человеческих документов“ в чистую, возвышенную сферу искусства. В то время литература воспринималась и теоретически осмысливалась как „чистое искусство“, подчиненное неизбежному порядку и строгим канонам. Ее поэтике совершенно не свойственна эмоциональная усложненность, в которой ощущаешь влияние фактов из жизни писателя, столь характерное для литературы, пришедшей на смену романтизму. Именно такое представление — или, лучше сказать, восприятие — литературы свойственно Боккаччо в первый период его творчества. Сквозь увлеченное повествование ранних произведений, в которых над Боккаччо буквально тяготеет духовное наследие Средневековья, подчиняя себе все остальное, проступают эстетические каноны, культурные ценности, вкусы его эпохи. Даже к античности он прибегает, по крайней мере вначале, через романское Средневековье. С одной стороны, мы видим Боккаччо в тоге предгуманиста, последователя Петрарки, с другой — благодаря его юношеским произведениям, вновь открытым и тщательно изученным за последние годы, перед нами вырисовывается совершенно иной, увлекательный облик писателя, стремящегося отразить в литературе идеи и культуру своего века. Юношеские произведения Боккаччо не укладываются в биографические схемы романтико-позитивистского толка; они показывают, что эти схемы абстрактны и противоречивы⁴, более того — онистораживают даже тех, кто не жаждет углубляться в подробности.

Обратимся к стихотворениям Боккаччо „Le Rime“, которые особенно перекликаются с его ранними произведениями. Ученые, склонные усматривать прямые параллели между произведениями Боккаччо и его биографией (прежде всего Массера⁵, наиболее досконально обосновывающий эту точку зрения), располагают отдельные стихотворения в такой последовательности, что один из наиболее удачных и зрелых сонетов, „Intorno ad una fonte in un pratello...“ („Раз на лугу,

где влага ключевая...“), воспринимается чуть ли не как проба пера молодого поэта. Эта градация, этот „автобиографический роман“ опираются даже на произведения, которые, как мы недавно убедились⁶, едва ли принадлежат Боккаччо: „Cesare poi ch'ebbe per tradimento“ („Цезарь, что изменой...“), „Amor che con sua forza e virtù regna...“ („Амор, что силою и доблестью царит...“). Что уж говорить о классификациях и отличиях — они становятся все сложнее, все романтичнее и приводят к неразрешимым противоречиям. В действительности лирика Боккаччо в своем внутреннем единстве и развитии не тождественна его биографии.

И не следует переоценивать автобиографичность не только лирических стихотворений Боккаччо, но и его первых четырех писем. В ходе дальнейшего анализа мы увидим, что Боккаччо в них не столько исповедуется в своих чувствах и говорит о происшедшем на самом деле, сколько упражняется в риторике, прибегая к традиционным схемам и приемам. Даже романтическая любовь, описанная в письме „Mavortis miles extrenue“ („Марса ревностный воин“), является лишь мастерским воспроизведением традиционных литературных образцов. Поэтому и не увенчались успехом многочисленные попытки усмотреть в нем отражение реальных событий.

Железная логика биографической схемы заставляет датировать создание „Тезейды“ 1339 — 1340 годами, то есть предположить, что она написана сразу же после так называемой измены Фьямметты, когда Боккаччо жил еще в Неаполе⁷. И действительно, посвящение, предпосланное поэме и рассматриваемое как биографически абсолютно достоверный документ, как будто не допускает иного предположения. Но единственным аргументом в пользу такой датировки является письмо „Sacre famis“ („Священной исполненный жажда“) — в нем Боккаччо просит прислать ему Стация с комментариями (главный источник „Тезейды“), — которое не представляет абсолютно никакой биографической ценности. Боккаччо отнюдь не стремится сообщить что-либо конкретному адресату. Письмо является лишь одной из литературно-риторических импровизаций и для реальной „истории“ писателя не имеет никакого значения⁸. Вышеуказанная датировка „Тезейды“ опирается, следовательно, лишь на гипотетические биографические схемы, тогда как у нас есть немало оснований отнести создание поэмы к тому времени, когда Боккаччо уже вернулся во Флоренцию.

В пользу этого свидетельствует влияние на Боккаччо народных поэм — кантари, что распевали на улицах и площадях бродячие певцы-жонглеры. В „Филострато“ это влияние еще едва заметно. В „Тезеиде“ влияние их поэтической традиции и стихотворной техники настолько велико⁹, что неизвестный автор „Cantare dei cantari“ („Песнь всех песней“) не без основания включает эту поэму в обязательный репертуар каждого жонглера-певца¹⁰. Тесная связь поэмы Боккаччо с чисто тосканским жанром — жанром устным и потому вряд ли влиявшим на произведения, созданные за пределами Тосканы, — сама по себе позволяет определить место возникновения „Тезеиды“. Кроме того, в поэме, как уже было отмечено¹¹, есть немало мест, где автор переносит нас в Тоскану и во Флоренцию:

„E tu, Minerva, che il sommo loco
tra l'iddii tien nella nostra cittade...
ne che per te vo ordini alcun gioco“

„А ты, Минерва, что в моем краю
Среди богов всех числишься превыше...
Не для тебя веду игру мою...“

(„Тезеида“, I, 60)
(Пер. Е. Костюкович)

(гlossa) „Древние считали Минерву богиней мудрости и чтли ее в Афинах более других богов, как флорентийцы более других святых почитают Иоанна Крестителя... В честь богов древние устраивали различные игры, как флорентийцы устраивают бега в честь некоторых святых“.

„...cominciò a intrare
in quel nel qual già felice poteo
cioè in Boezia...“

„...И вошел
В страну, куда был путь ему нетруден,—
В Беотию“

(„Тезеида“, IV, 12)
(Пер. Е. Костюкович)

(гlossa) „Беотия — одна из областей в Греции, как Тоскана — в Италии...“

В обоих случаях автор обращается к Флоренции и Тоскане, хотя для подобных сравнений он мог бы использовать Неаполь и Кампанию (и вообще любой другой город и область). Все это не объяснишь иначе как пребыванием Боккаччо именно в Тоскане. На Тоскану указывает в „Тезеиде“

и милый образ очаровательной девушки с необычным именем Эмилия: этот совершенно новый образ Боккаччо вводит в традиционный сюжет, восходящий к фиванским сказаниям* или их средневековым обработкам. Крешини, Савий Лопес* и другие ученые тщательно изучили возможные источники „Тезиды“ и не обнаружили в них никакой Эмилии. Лишь у Арманнино да Болонья* в десятой книге „Фьориты“ мы находим следующие слова: „Доблестного Тезея утомила война с индийцами и амазонками; он покорил их земли, а царицу амазонок Ипполиту вместе с сестрой, что звалась Эмилней, увел в полон...“

Как известно, „Фьорита“ получила в XIV веке незначительное распространение, причем, скорее всего, лишь в Тоскане и в области Эмилия — Марке.¹⁹ К тому же Эмилия — хотя это и классическое латинское имя (а не греческое) — за пределами Тосканы популярностью не пользовалось, как явствует из просмотренных нами конторских книг и других документов той эпохи. Сам Боккаччо, воображение которого было неистощимо на имена в духе древних языков, не использует имени Эмилия ни в одном из своих произведений, относящихся к периоду его пребывания в Неаполе. И, наоборот, это имя все чаще и чаще будет возникать под пером писателя по возвращении во Флоренцию — в „Амётто“, „Любовном видении“, терцинах „Contento quasi...“ („Почти довольный...“), в „Декамероне“.

Если нельзя доподлинно воссоздать жизнь Боккаччо на основе его лирики, писем и „Тезиды“, то уж совсем невозможно это сделать на основе „Филоколо“ — произведения, которое как раз с этой целью более всего анализировалось и использовалось. Биографы Боккаччо, исключая Торраку*, считают вслед за Крешини, что роман создавался как бы в два приема с промежутком в 4 — 5 лет. Этот промежуток времени — в соответствии с биографическим методом, позволявшим ученым усматривать в „Филоколо“ чуть ли не предлог для любовных излияний автора, — должен был оправдать жалобы, которые обманутый автор вкладывает в уста утешителя Филена (III, 36) или заставляет звучать там, где говорится об Идалогесе (V, 8 и т. д.). Боккаччо, рассуждали исследователи, был влюблен, когда писал первые страницы романа, затем возлюбленная ему изменила; между этими событиями, считалось, едва ли могло пройти меньше 4 — 5 лет. Более того, некоторые историки литературы вслед за Крешини дошли в своем педантизме до того, что определили,

как они полагали, четкую границу между двумя частями „Филоколо“: отъезд Филена из Марморинны (III, 33)¹³. Серьезным, независимым от предыдущего обоснования доводом, якобы подтверждающим это предположение, считались многочисленные заимствования из „Филоколо“ в „Филострато“, которые все без исключения приходится якобы на первую часть романа. Но этот довод нельзя считать неопровержимым. Его несостоятельность подтвердил уже Торрака, сопоставивший вторую часть романа и „Филострато“. Кроме того, теперь уже доказано со всей очевидностью, что поэма „Филострато“ возникла раньше романа „Филоколо“.

Попытке разбить на части „Филоколо“ препятствует прежде всего художественная целостность произведения, которая очевидна для непредвзятого читателя. Она позволяет почувствовать единое психологическое начало, осязаемое в отдельных повествовательных эпизодах. Между первыми и последними страницами романа нет никакого зияния, „пустоты“, не отличаются они и по степени художественной зрелости. Если вспомнить, как окреп талант Боккаччо со времени сочинения „Джаниной охоты“ (написанной, как считали, почти одновременно с первой частью „Филоколо“) до момента создания „Фьямметты“ (ее соотносили со второй частью романа), и то легко убедиться, что никакой творческой эволюции писателя в „Филоколо“ не происходит. Биографические построения заслонили в данном случае от исследователей художественные особенности произведения; поиски реальных фактов из жизни Боккаччо-человека заслонили художественную эволюцию писателя. В основе деления „Филоколо“ на две части отчетливо прослеживается ложный принцип, которым руководствовались некоторые ученые: сначала, опираясь на эпизоды романа, они стремились воссоздать историю любви Джованни Боккаччо и Фьямметты, а затем, исходя из этого гипотетического построения, они делили весь роман на две части вопреки его ярко выраженной и всем очевидной художественной целостности.

Отсюда следует, что самые точные и достоверные сведения о личности Боккаччо — документально засвидетельствованные события и определенные художественные особенности его произведений — абсолютно не укладываются в биографические схемы и полностью выявляют их надуманный, несостоятельный характер.

Если мы лишь слегка углубимся в так называемые „автобиографические признания“ Боккаччо, то без труда заме-

тим, что они отнюдь не представляют собой тщательного перечня событий, день за днем происходивших в жизни писателя. Эти „признания“ носят предельно обобщенный характер, могут относиться к любой любовной истории, противоречат друг другу или по меньшей мере не связаны между собой. Их извлекают из историй самых различных персонажей, из разных эпизодов и даже произведений. При этом выбирают лишь те элементы и детали, которые могут пригодиться для столь же странного, сколь и произвольного мозаичного портрета писателя.

Уже рассказ о необычном происхождении Боккаччо, который якобы родился от дочери французского короля¹⁴ („Филоколо“, V, 8, 2 и сл.), придает истории всей его жизни сказочное звучание и явно копирует наиболее популярные в ту эпоху легенды о чудесном рождении литературных героев от Роланда до Флуар и Бланшефлер*. Суть этих легенд заключалась в том, что выходец из низкого сословия, наделенный, однако, большими достоинствами и привлекательностью, вступает в случайную связь с дочерью короля¹⁵ и у них рождается сын. В „Филоколо“ такого героя избирает в качестве предмета своей любви Фьямметта, тоже королевская дочь, что еще больше подчеркивает жизненную неправдоподобность всей ситуации. Перед нами, как мы видим, старый пленительный сюжет: принцесса влюбляется в неизвестного по своему происхождению юношу, дарует ему признание и соответствующее его положению место в обществе. Короче говоря — прекрасная история о Флуар и Бланшефлер, которая так нравилась Фьямметте в пересказе Джованни Боккаччо.

Вся эта сказочная история могла сохранить свой необычный, почти экзотический характер лишь в неаполитанском обрамлении, в кругу же флорентийских горожан она, вполне естественно, принимала более скромные и обыденные очертания. Мать Боккаччо из принцессы превратилась в знатную даму и изображалась уже не наивно влюбленной девочкой, а вдовушкой, томящейся на опустевшем брачном ложе. И на свет мать Боккаччо произвела не близнецов¹⁶, как это происходит в сказках и легендах, а единственного сына („Амето“, XXIII). Чтобы как-то уравнивать героев, Боккаччо ослабляет ореол чудесного не только вокруг влюбленного юноши, но и вокруг Фьямметты. Из дочери короля („Филоколо“, I, 1; IV, 16) — любовный кодекс эпохи требовал максимуму знатности для дамы сердца — она становится в „Аме-

то" просто дочерью знатной дамы, у которой, может быть, и была любовная связь с королем Робертом Анжуйским*, но дочь, вполне вероятно, от законного мужа („Амето“, ХХХV). Создается впечатление, что по мере того, как Боккаччо отходит от пылких фантазий своей юности и примиряется со скромной, но основательной повседневной жизнью флорентийских горожан (с той обстановкой буржуазной Флоренции, против которой он, естественно, бунтовал, когда с тоской вспоминал бурную неаполитанскую жизнь), он все больше старается придать достоверность элементам чудесного, характерным для „Филоколо“ — романа, где воображение писателя стремилось возвысить свою юность, в которой было больше беспредельных желаний, чем великих возможностей. Так, в прелестной любовной истории, которая в последний раз повторяется в „Фьямметте“, единственное, что поднимается над привычной повседневностью, — это описание роскошной, чудесной неаполитанской обстановки, на фоне которой разворачиваются события. Резвый и бойкий на язык флорентийский купец, так похожий на настоящего Боккаччо, больше не имеет ничего общего с неизвестным сыном принцессы из прелестной сказки, а его возлюбленная теперь уже отнюдь не знатная особа. Герой „Фьямметты“ принадлежит к богатой городской верхушке, то есть к той среде, где Боккаччо больше всего чувствовал себя как дома.

Но даже без этих самых неправдоподобных деталей образы двух влюбленных, которые донесли до нас так называемые „автобиографические“ страницы произведений Боккаччо, во многом противоречивы.

Если мы себе мысленно представим, какой могла быть Фьямметта¹⁷ на основании „автобиографических“ страниц из разных произведений Боккаччо, то увидим, что невозможно совместить в едином образе такие черты, как благородные чувства и целомудренность, и черты женщины, привыкшей к любовным утехам, жадной до удовольствий, жестокой кокетки, готовой изменять своему возлюбленному. Получается, что одна и та же женщина осуждает излишнюю свободу нравов, царящую на Байском побережье („Фьямметта“, с. 212 — 213), и одновременно здесь же изменяет возлюбленному и дает выход своей необузданной похоти („Стихотворения“, LXXII). Одна и та же женщина тешит с возлюбленным, дабы утолить свое тщеславие, и подвергается затем ужасному наказанию, тогда как ее возлюбленный переходит к „более сладостному предмету“ („Филоколо“, V, 8),

и она же постоянно воспевается Боккаччо как единственный предмет его любви, которому он навсегда останется верен, как воплощение идеала, в котором слились любовь и добродетель, как женщина, достойная занять на небесах место подле Данте и Беатриче („Любовное видение“; „Стихотворения“, С, СІ, СІІ, СІІІ, СV, СVІ, СХХVІ). И, наконец, та же женщина подвергается в „Филоколо“ удивительному превращению в статую за свою жестокость, а затем вновь оживает, хотя возлюбленный о ней больше не вспоминает (V, 24 и 30). Трудно примирить между собой столь различные качества, как это попытался сделать Торрака, придав одни черты Фьямметте, а другие — некой Маризалле-Абротонни. Такое раздвоение носит совершенно произвольный характер, потому что — согласно все тем же биографическим построениям — вышеперечисленными качествами наделяется возлюбленная Идалогоса, то есть самого Боккаччо. Если бы писатель действительно хотел представить разные грани личности одного человека под маской различных персонажей, то тогда отдельные черты Фьямметты едва ли бы противоречили друг другу.

И собирательный образ возлюбленного, в котором якобы Боккаччо изобразил свои любовные страдания, наделен совершенно противоречивыми чертами. Идалогос (то есть Боккаччо) объявляет, что до Маризаллы, то есть Фьямметты, он любил еще трех женщин, которые выведены в едва намеченных образах голубки, дрозда и попугая, причем всех трех — безответно („Филоколо“, 3). Калеоне (снова Боккаччо!) признается Фьямметте, что до нее он пылал страстью только к двум женщинам, к Пампинее и Абротонни, и полностью завоевал их любовь и благосклонность („Амето“, ХХХV). Да и сама любовная история двух „автобиографических“ персонажей „Филоколо“ Калеоне и Идалогоса оканчивается совсем иначе, чем любовная история, которая приписывается Боккаччо на основании других „автобиографических“ мест романа и остальных произведений писателя. Калеоне признается, что Фьямметта его больше не любит („Филоколо“, V, 30); он хочет ее забыть и соглашается ради этого стать правителем Калочепи (V, 48), и там он забывает обо всем и обретает полное спокойствие (V, 49). Идалогос в свою очередь находит новый, более сладостный объект любви, обещанный Венерой, и этой женщине теперь адресует „хвалы“ и „влюбленные стихи“ („Филоколо“, V, 24). Что же касается Боккаччо, то в своих автобиографических откро-

вениях он предпочитает изображать себя поглощенным любовью к Фьямметте — „по-прежнему в утес недвижный, упорный... взор вперяет свой“ („Любовное видение“, I и Комментарий). Еще более очевидное противоречие можно усмотреть между поведением Идалогоса — Калеоне и самою Боккаччо в „Любовном видении“ (XLV, 49). Влюбленных юношей отделяют от возлюбленных бесчисленные препятствия, тогда как автор поэмы открыто заявляет о том, что

„ognora che la sua bella figura
disiava vedere, amor faccia
di ciò contenta la sua mente scura“

„И всякий раз, когда прекрасный лик
Мечтал он лицезреть, его желанье
Любовью исполнялось в тот же миг“

(„Любовное видение“, XLV, 49 и т. д.).
(Пер. Е. Костикович)

К числу несоответствий между автобиографическими персонажами Боккаччо и авторским „я“ в „Любовном видении“ относится и открытое заявление в „Амето“, что Калеоне покорил Фьямметту в ту пору года, когда „Temperante Apollo i veleni freddi di Scorpione“ когда („Аполлон лишает силы холодный яд Скорпиона“, XXV), то есть между 17 октября и 15 ноября; это явно не согласуется с четким указанием, имеющимся в поэме (XLIV, 62—63, и XLVI, 16 и т. д.), согласно которому данное событие приходится на вторую неделю сентября¹⁸.

* * *

Не меньше противоречий мы обнаружим и в том случае, если сравним документальные факты и другие свидетельства из жизни Боккаччо с теми „автобиографическими“ сведениями, которые, как считают некоторые, нашли отражение в его литературных произведениях. Согласно последним, писатель, например, получил имя Джованни от своей несчастливой матери Жане, то есть Джанны („Филоколо“, V, 8). Но имя Джованни было традиционным в семье Боккаччо, и, несомненно, наш писатель был так назван в честь брата отца Джованни, как в честь двух других братьев отца будут названы и младшие братья писателя — Яколо и Франческо. Поэтому попытку вывести — в рамках „автобиографического“ романа — имя незаконнорожденного малыша из имени его знатной матери следует, скорее всего, признать несостоя-

тельной. В ней, думается, проявилось стремление увязать вымысел с реальными событиями и тем самым сделать его более правдоподобным. Подобные противоречия встречаются и в других „биографических“ подробностях. Как мог Боккаччо приехать в Неаполь, „усвоив премудрости своего дела“ („Филоколо“, V, 8, 16), то есть опытным банковским агентом, если здесь же упоминается, что он прибыл туда десятилетним мальчишкой? Как Боккаччо в родном доме во Флоренции до отъезда в Неаполь мог подвергаться преследованиям не только со стороны мачехи Маргериты де Мардоли, но и со стороны своего сводного брата Франческо, которому не было и двух лет (он родился в 1321 г.)? На все эти обстоятельства намекается в одном и том же отрывке („Филоколо“, V, 8), который трудно интерпретировать иначе. В дальнейшем Боккаччо—вопреки истории Калеоне („Филоколо“, V, 47), с которым его традиционно отождествляют,—возвращается из Неаполя во Флоренцию (а не в Чертальядо) и вовсе не становится „управителем“ отцовского владения.

Особенно явно подобные противоречия обнаруживаются в связи с фигурой Фьямметты. Казалось бы, без особого труда можно установить и место ее рождения, и кем были ее родители. Но самые тщательные исследования генеалогии и архивов семейства д'Аквино¹⁹ не дали ровным счетом никаких результатов. Нет и следа Фьямметты в генеалогическом древе потомков Карла I Анжуйского, которое Боккаччо самым тщательным образом воспроизводит в своих „Записных книжках“ („Zibaldone“).²⁰ Эти умолчания и пропуски нельзя объяснить: ведь в ту эпоху не стыдились — в отличие от последующих времен — иметь незаконнорожденных детей; они упоминаются в историях и генеалогиях самых знатных семейств и даже королевских домов. Нельзя их приписать и стыдливой сдержанности Боккаччо. В самом деле, в Неаполе он не бонтается открыто и настойчиво объявлять в своих произведениях, известных широкому кругу людей, что его возлюбленная — незаконнорожденное дитя короля Роберта Анжуйского. Равным образом не бонтается он в то время поведать всему миру о самых скандальных похождениях своей возлюбленной (а ведь, если бы речь действительно шла о людях реальных и высокопоставленных, страх в этом случае был бы более чем оправданным). Во Флоренции же Боккаччо почему-то стыдится даже простого упоминания о Фьямметте как о реальном человеке²¹.

Наряду с постоянными противоречиями и неувязками, которые резко возрастают, когда к „Филоколо“ и „Амето“ добавляются „биографические“ подробности, извлеченные из „Фьямметты“, хотя в последнем произведении выведена ситуация, диаметрально противоположная традиционной биографической схеме²², следует указать на целый ряд подробностей, изображенных с такой конкретностью и математической точностью, какие едва ли встречаются в реальной жизни. Между первым появлением возлюбленной и началом любовного служения, которое она благосклонно принимает, проходит ровно 24 дня („Любовное видение“ XLIV, 62-63); 135 дней проходит до того момента, когда женщина наконец утоляет страсть возлюбленного („Любовное видение“ XLVI, 10). Боккаччо, по утверждению некоторых исследователей, влюбляется ровно в 10 часов утра, в страстную субботу, в церкви св. Лоренцо и т. д. Но эти подсчеты противоречат другим, не менее точным. Более того, они воспринимаются как плод игры воображения, когда герой по прошествии 159 дней вновь попадает на то же место примерно в тот же самый час и вновь встречает свою Наставницу, которую покинул пять месяцев назад.

Если указание времени и места, где герои полюбили друг друга, очень распространено, то приурочивание этого момента к определенному часу и времени года связано с типическими народными поверьями, согласно которым любовь и удача сопутствуют человеку непременно весной, когда солнце равняется с созвездием Овна, а несчастья постигают героев с наступлением зимы; первые встречи будущих влюбленных происходят либо в церкви (следовательно, как можно догадываться, между 10 и 12 часами дня), либо по время светских бесед, иными словами, во второй половине дня; любовные приключения случаются всегда по ночам; возлюбленным изменяют на байском берегу — типичном месте разврата; юноша „возносится с триумфом на вершину долгожданного счастья, добивается от возлюбленной полного расположения, а затем у него на глазах другие похищают его величайшее сокровище“ (так Крешини описывает глубоко личную трагедию любви Боккаччо!).

Таким образом, традиционное воссоздание биографии Боккаччо опирается на два ряда данных, одинаково ненадежных и неубедительных. С одной стороны, это самые общие указания, которые встречаются в описании всех любовных историй; их неопределенный и „сказочный“ характер тем

очевиднее, чем конкретнее они кажутся на первый взгляд или чем больше они копируют классические модели. С другой — множество самых различных деталей в соединении со слепым рвением, достойным разве что легендарного монаха Джиннепро*. Эти детали не могут не противоречить друг другу, ведь они извлечены из разных произведений и к тому же из диаметрально противоположных эпизодов; их очистили от слишком неподходящих подробностей или произвольно добавили к ним другие, автобиографическая ценность которых также весьма ограничена и приблизительна, а сами они не совпадают с реальными фактами. Возникает абсурдное предположение, что фантазия Боккаччо топчется на месте — и то общее, что появляется в различных любовных историях, рождается не из единого тематического субстрата, лежащего в основе каждой из них (особенно в тех, что подверглись средневековой литературной стилизации), а из настойчивого желания художника в различных образах вновь и вновь вернуться к пережитому чувству. Только такое нелепое предположение позволяет без разбора объединять вместе самые различные любовные истории — Филено и его утешителя, Флорио, Клонико и его друга, Идалогоса, Калеоне, Тройолло, Арчиты и Палемоне, Панфило, Адрико и т. д.

Так проблема, затрагивающая в первую очередь сферу психологии искусства, решалась преимущественно эмпирически. Может быть, это произошло потому, что в рамках психологической школы опасный крен в сторону биографических построений наблюдается тем чаще, чем богаче и насыщеннее личным опытом представляется художественное произведение²³. Увлечись выявлением реальных фактов, относящихся к личности Боккаччо, исследователи пошли по ложному пути и совсем забыли о внутреннем мире Боккаччо-писателя. А ведь именно его и запечатлел он на страницах своих произведений. Загадочные строки из „Филоколо“, „Амето“, „Любовного видения“ заставили некоторых исследователей пренебречь теми страницами из „Филострато“ и „Тезейды“, в которых воспроизводятся самые сокровенные движения души Боккаччо. Забыли даже о „Фьямметте“, а ведь именно здесь больше всего элементов психологизма, вплетенных в сюжетную канву, где необыкновенная эмоциональность сочетается со строгой и изящной формой.

Одни и те же модели и мельчайшие подробности, которые постоянно повторяются в любовных историях, встречающихся у Боккаччо, нельзя объяснить во всех случаях исходя из некоего единого стереотипа. Нетрудно заметить, что за этим стереотипом скрываются устоявшиеся традиционные схемы и мотивы, которые почитались людьми того времени.

Даже в последующие эпохи, когда личность художника гораздо свободнее проявлялась в его произведениях, их автобиографичность всегда нарушалась под влиянием модных традиций и культурных тенденций эпохи, что заметно и у Фоленго, и у Альфьери, и у Фосколо, и у Д'Аннунцио. И тем более это относится к Боккаччо. Его приверженность великой культуре Средневековья, его восторг перед нею, усиливающийся оттого, что ему не всегда удавалось охватить грандиозность ее проблем, проявлялись в том, что он по-ученически тщательно воспроизводит наиболее простые и близкие ему модели (в литературе и любви): его „Записные книжки“ („Zibaldone“), вводя нас в святая святых творческого процесса, отчетливо свидетельствуют об этом²⁴. Именно когда Боккаччо создает произведения, внешне изобилующие автобиографическими деталями, он больше всего чувствует потребность опереться на устоявшиеся литературные традиции, на наиболее распространенные жанры той эпохи. Так, работая над „Филоколо“, Боккаччо ищет опору в жанре авантюрного позднегреческого и рыцарского романов, работая над „Амето“ — в поэзии и прозе нового сладостного стиля и в жанре „обрамленных“ любовных историй; работая над письмами, Боккаччо руководствуется правилами риторики и образцами, почерпнутыми у Данте. „Любовное видение“ отсылает нас к распространенному жанру религиозных и светских видений; можно даже предположить, что, вводя автобиографические черты, пропускающие сквозь традиционные в средневековой литературе, почти тривиальные аллегорические образы, Боккаччо хочет привлечь внимание читателя и растормозить его задремавшее любопытство. Все это — литературные традиции, которые с реальными событиями никак не соотносятся. Достаточно вспомнить Кретьена де Труа, Гильома де Машо или тех авторов, которым Боккаччо тщательно следует в своих ранних произведениях, — поэтов нового сладостного

стиля, и в первую очередь Данте и Чинто да Пистойя, — чтобы представить, насколько их сложные, яркие биографии отличаются от трепетных, мечтательных образов их любовной лирики²⁶.

Боккаччо стремится придать истории своей любви возвышенно-„литературный“ характер. Поэтому, естественно, он обращается к наиболее аристократическим, утонченным литературным образцам, к богатой цветовой и орнаментальной палитре средневековой культуры, служащей для изображения любви. Боккаччо сам вкладывает в руки Флорио и Бьянчифьоре в момент, когда их любовь должна вот-вот вспыхнуть, один из самых известных „учебников“ средневековья, „*Ars amatoria*“ („Науку любви“)²⁷; его Фьямметта взволнованно вспоминает образы „знаменитых влюбленных женщин“ античной и средневековой литературы. Наконец, по образцу широко известных текстов Боккаччо создает аллегорические фигуры Триумфа Любви („Любовное видение“). Все это указывает на то, что переживания персонажей — в которых Боккаччо хотел в известной степени запечатлеть самого себя, — их любовные страдания и радости соответствуют утонченным литературным канонам, о которых мы упоминали выше.

Боккаччо, если верить его произведениям, впервые увидел возлюбленную в вещем сне, будучи еще ребенком, накануне поездки в Неаполь („Амето“, ХХХV). Это произошло согласно не вызывающим сомнения подсчетам Делла Торре, когда мальчику было 9—10 лет. Но именно в этом возрасте происходит чудесная встреча Данте и Беатриче, а Флорио и Бьянчифьоре осознают свое чувство. В традиции любовной литературы этот возраст является почти что каноническим²⁸. Но это не все: дева появляется в „зеленых одеждах“, как по пугай — символ третьей возлюбленной Идалогоса („Филоколо“, V, 83); вновь она появляется в „зеленых одеждах“ между двумя другими женщинами — Пампинией и Абротонией; и, наконец, одетая в „тончайшие зеленые одежды“, женщина покоряет Боккаччо в церкви св. Лоренцо („Амето“, ХХХV, 74, 95, 107). Явное предпочтение, которое Фьямметта оказывает зеленому цвету, вытекает и из следующих слов: „... в память о том, что до нашей любви он увидел меня в зеленых одеждах, я с радостью одеваюсь только в зеленое“ („Амето“, ХХХV). Вполне возможно, как предполагает Крешини, что здесь речь идет о реальной жизненной детали. Но в зеленые одежды облачена и Эмилия (Боккаччо, „Тезеида“, XII, 65),

и Лаура (Петрарка. „Канцоньере“, XII, XXIX и т. д.), и одна из героинь в лирике Данте („Стихотворения“, CL). Вот лишь некоторые из многочисленных примеров, которые можно найти в средневековой литературе, причем примеры, заимствованные у наших великих авторов. В любовную лирику той эпохи зеленый цвет входил почти в обязательный порядок — как символ юной любви, цвет, „qui pouvelleté signifie“ („что юность означает“, Гильом де Машо)²⁸. Еще до фатальной страсти Боккаччо к Фьямметте, если верить противоречивым утверждениям биографов, юноша пылал страстью к другим женщинам — глубоко индивидуальный и автобиографический характер этих сведений считают доказанным благодаря тому, что в двух далеких друг от друга произведениях („Амето“, XXXV, и „Корбаччо“) указывается одна и та же дата (1328 г.), когда Боккаччо „впервые познал тяготы любви“ (Делла Торре). Но опять-таки здесь мы сталкиваемся с широко распространенным в ту эпоху каноном, согласно которому истинно великой любви должны непременно предшествовать менее значительные и преходящие любовные увлечения, как, впрочем, это происходит в „Любовном видении“, когда Боккаччо с упоением повествует о красоте многих женщин, встреченных до Фьямметты. Да и год, когда Боккаччо, как полагают исследователи, впервые ощутил любовный трепет, точно соответствует периоду начала половой зрелости (отмечает Торрака), возрасту „благоразумия и рассудительности“, в котором юноши, согласно самым авторитетным трактатам, раскрывают свое сердце любви. По той же причине и девушек изображали в литературе в период начала их физической зрелости²⁹.

В прелестной любовной истории, о которой повествует Боккаччо, мы с самого начала можем выделить признаки традиционных литературных моделей, они становятся все более отчетливыми по мере того, как сюжетные линии замыкаются вокруг образа Фьямметты и ее возлюбленного. Однако, даже если признать строго автобиографический характер истории Фьямметты и ее возлюбленного, нельзя не заметить, что в ней странным образом повторяются общие сюжетные истории Пампинен, Абротонии, Галлы (герой влюбляется, долго служит даме, добивается обладания, возлюбленная его бросает или ему изменяет, он несчастен)³⁰.

Буквально с первых страниц в „Филоколо“ Боккаччо точно обозначает момент, когда он полюбил Фьямметту; невольно вспоминаешь, с какой математической точностью

в „Божественной комедии“ Данте описывает время действия в начале некоторых песен. У Боккаччо такое точное указание времени действия вызывало в среде ученых недоумение, ожесточенные дискуссии и разные гипотезы. При внимательном анализе оказалось, что астрономическая точность сообщаемых сведений носила самый общий, дилетантский характер и могла произвести впечатление лишь на Фьямметту, женщину, безусловно, милую, но абсолютно не посвященную в науку о небесных светилах (Торрака). Быть может, автобиографически достоверно хотя бы то, что Боккаччо влюбился во Фьямметту в страстную субботу в церкви? Ведь в этом утверждении совпадают „Филоколо“ (I, 1) и „Амето“ (XXV), и в известной степени „Любовное видение“ и „Фьямметта“. Возможно, это совпадение и имеет под собой реальную основу. Но нельзя исключить и влияние весьма устойчивой традиции. Весна была тем временем года, которое уже в античной литературе отводилось любви. Средневековая литература закрепила это представление, придав ему характер жесткой схемы⁸¹. Ее придерживаются в своих произведениях и Данте, и Петрарка (не только в „Канцоньере“, но и в „Триумфе любви“, I, 1—9), и Боккаччо („Филоколо“, V, 8; подробнее он рассуждает о ней в „Генеалогии языческих богов“, III, 22)⁸². Страстная неделя приходилась почти всегда на начало весны; после зимы и длительного поста она служила поводом для мужчин и женщин собраться вместе и принять участие в торжественных и долгих обрядах. Церковь к тому же была как раз тем местом, где юноши и девушки могли чаще всего встречаться и любоваться друг другом. А из всех дней страстной недели именно суббота с ее радостным и праздничным духом, когда уносилось прочь „темно-лиловое смирение“* церковного убранства, особенно располагала души к ликованию и любви. И обычаи, и литературные каноны относили начало любви, как правило, к весне, причем она непременно должна была вспыхнуть в церкви во время богослужений на страстной неделе. Эту традицию отражают, например, произведения Кавальканти, Данте, Петрарки, многие места в произведениях Боккаччо, где и отдаленно нельзя предположить автобиографичность⁸³. Даже там, где исследователи до сих пор усматривали реальные события из жизни Боккаччо, нельзя исключать возможности, что на их изображении сказались вышеописанные каноны.

Так же традиционно, как выбран день первой встречи с

Фьямметтой, выбрано и время расставания возлюбленных, которое совпадает с наступлением холодов, согласно наивным народным верованиям: беды и горести всегда приходят в дурное время года³¹; а жалобные речи Фьямметты лишь усиливают зловещие зимние мотивы (впоследствии этот момент так романтически подчеркнет и приукрасит Делла Торре), они дословно воспроизводят некоторые строки из Овидия, которым Боккаччо уже подражал в „Любовном видении“.

Колоритные, богатые автобиографическими подробностями страницы содержат не только средневековые мотивы, но и мотивы, которые сделал достоянием литературы Овидий, признанный учитель любви во времена античности и Средневековья. В такой роли Овидий выступает уже в „Филоколо“; Боккаччо подражает ему, когда описывает метаморфозу возлюбленной Идалогоса, это удивительно похоже на кару, которой подвергается Ниоба. В „Любовном видении“ Овидий становится образцом, особенно в сцене Триумфа Любви. И, наконец, многие действия и события, описанные во „Фьямметте“, — даже те, которые кажутся наиболее личными и автобиографическими, — почти дословно повторяют „Геронды“ и „Науку любви“.

Влюбленные Панфило и Фьямметта даже в присутствии посторонних обмениваются условными знаками и тайными словами любви. Более того, Панфило так нравится рассказывать под вымышленными именами историю их любви, что его возлюбленная начинает опасаться, как бы другие не проведали их тайны. Но ведь именно так ведут себя Парис и Елена („Геронды“, XVI, 255—256, 235—246; XVII, 83—84), именно так Овидий учит в „Науке любви“ (I, 499), именно это повторяли авторы средневековых трактатов о любви начиная с Бонкомпаньо да Синья. Панфило стремится во что бы то ни стало добиться „близкого знакомства с... мужем“ — в полном соответствии с тем, чему учит Овидий (I, 579) и что дословно повторяют средневековые *agtes amandi*. Как Протесилай („Геронды“, XIII, 87 и т. д.), Панфило, расставаясь с возлюбленной, спотыкается о порог, и этот знак, как бы предсказывающий скорое возвращение, поддерживает страстную надежду Джованни и Фьямметты. Помните, как Фьямметту мучает совесть из-за того, что при расставании она не поцеловала возлюбленного (ср.: „Геронды“, III, 14), и какое облегчение она испытывает, когда ей кажется, что ложе, где он лежал, еще хранит „его запах“ (ср.: „Геронды“, X, 51—54, кото-

рым Боккаччо подражал уже в „Любовном видении“, ХХІХ, 8). Вспомните также и о намерении Фьямметты лишиться себя жизни, бросившись вниз с крыши своего дома (ср.: „Героиды“, II, 181), после того, как проходят четыре услоненных месяца (ср.: „Героиды“, II, 2), а возлюбленный не возвращается. Впрочем, едва ли стоит далее задерживаться на подражательных моментах: у нас более чем достаточно оснований, убеждающих в том, что многие из так называемых автобиографических моментов скопированы у Овидия.

К Овидию нас отсылает и один из эпизодов любовной истории, описанной Боккаччо, интересный тем, что ему исследователи решительно стремились приписать автобиографическую достоверность. Речь идет о чочном приключении Фьямметты, которая неожиданно для себя просыпается в объятиях возлюбленного, проникшего к ней на ложе. Этот романтический эпизод, отсутствующий в традиционном сюжете „Флуар и Бланшефлер“³⁵, в общих чертах проявляется уже в „Филоколо“, где описывается, как Флорио застал спящей Бьянчифьоре (IV, 118), и, пожалуй, даже в „Филострато“ (III, 24). Затем эта сцена подробно описывается в рассказе о Калеоне („Амето“, ХХХV); об этом эпизоде, пусть кратко, вспоминает Фьямметта в „Элегии мадонны Фьямметты“; его следы мы можем обнаружить даже в „Любовном видении“. Такое повторение одного и того же эпизода не может не обратить на себя внимание. И все же этого недостаточно, чтобы уверовать в его автобиографическую подлинность. Описанную сцену можно обнаружить в разных произведениях, появившихся еще до того, как был создан персонаж Фьямметты, в произведениях, где герои и ситуации между собой никак не сопоставимы, но тем не менее испытывают несомненное влияние одного и того же литературного стереотипа. Сходные сцены встречаются и у Овидия: это и нечестивый обман Мирры („Метаморфозы“, X, 431), и грешные помыслы Библиды, перекликающиеся со словами Фьямметты³⁶.

Эротические моменты отнюдь не были чем-то необычным в литературе того времени: достаточно вспомнить о подобного рода сценах в образах самых обыкновенных и чуть ли не обязательных любовных писем в книге Бонкомпаньо да Синья „Rota Veneris“ („Колесо Венеры“)*, или о приятных неожиданностях, которые по ночам подстерегают рыцарей Круглого стола³⁷, или о сценах, что Боккаччо

с минимальными изменениями неоднократно использует на страницах безусловно не автобиографических. Например, в „Декамероне“ Перикону удается сломить сопротивление дочери вавилонского султана (II, 7); дерзкий конюх короля Агилульфа ложится в постель, где спала королева, застигает ее врасплох и удовлетворяет свое безумное желание (III, 3); Пинуччо, полагая, что все заснули, украдкой проникает в постель, где лежала любимая им девушка (IX, 6). Аналогичную ситуацию мы находим и в „Филоколо“, и в ряде других новелл „Декамерона“ (IV, 2; V, 4, 6; VII, 7; VIII, 4, а также II, 9; IV, 8). И это не все. Даже в своих ученых сочинениях (располагая позднеантичными источниками) Боккаччо использует ту же ситуацию, рассказывая, как юноша путем обмана овладел любимой женщиной. Речь идет о Мундо, который под видом бога Анубиса* овладевает глупой Паолиной („О славных женщинах“, 91)³⁸: „...Paulina... post orationem et sacra, deum expectatura lectum adit. Cui iam soporate Mundus a sacerdotibus intromissus et ex composito ornatu Anubis tectus affuit, et cupidus amate a se mulieris ruit in oscula iubetque excusso somno atque obstupescenti bono animo esse; se Anubem a se tam diu veneratum fore, e celo suis precibus atque devotione lapsam et in eius venisse concubitum ut ex se eaque similibus gigneretur deus... Quibus auditis Paulina letabunda petito annuit: intrat Mundus nudus pro Anube lectum et amplexu coituque fruitur optato“ („...Паолина... после молитвы и жертвоприношений опустилась на ложе, намереваясь дожидаться там бога. Как только она заснула, жрецы ввели Мундо в храм, облаченного, как было условлено, в наряд бога Анубиса. Он предстал в этом виде перед спящей женщиной и, снедаемый вождельнем, принялся целовать Паолину, отчего она проснулась и растерялась от неожиданности. Дабы успокоить женщину, Мундо сказал ей, что он — бог Анубис, которого Паолина так давно чтит, и что спустился он к ней с неба побуждаемый ее молитвами и обетом, чтобы сойтись с ней и породить подобного себе бога... Услышав эти слова, Паолина преисполнилась радостью и уступила, а Мундо, скинув одеяния, вместо Анубиса взошел на ложе и, заключив женщину в объятия, вкусил долгожданные любовные утехы“).

Мотив этот, или, вернее, сцена, является достойным не только одной литературной традиции. Он с давних пор был широко распространен и в народной поэзии³⁹.

В одной из сицилийских народных песен — страмботто, содержащейся в Мальябекьянском кодексе (VII, 1040), который восходит к концу XIV века, говорится о том, как женщина приходит ночью к своему возлюбленному:

„Sta notte mi levai, venii t'allato
Credendomi con teco solazzare;
Tu eri tanto forte addormentato
Che già mai non te poté' isvegliare...“

„К твоей постели ночью я пришла,
Чтоб рядышком тихонько примоститься;
Но сколько ни звала я, ни трясла —
Все ж не смогла тебя я добудиться...“

(„Cantilene, ballate, strambotti“, a cura di
G. Carducci, Pisa, 1871)

(Пер. Е. Костюкович)

В песне из Терминии мы вновь встречаемся с подобной сценой:

„Figliuzza, ca tu' nsonnu mi vinisti,
Bedda, ch'a lu capizzu t'assistasti;
Tanti e tanti carizzi mi facisti,
Sparti di li vasuni chi mi dasti.
„Tu dimmi amuri miu, d'unni trasisti?
Li porti e li finestri trasfurasti?“

„Привиделся мне ночью образ милый:
К моей постели ты пришла во сне,
И столько поцелуев мне дарила,
И ласки расточала в тишине!
Скажи, любимая, какою силой
Перенеслась ты в комнаты ко мне?“

(Vigo, „Raccolta di canti popolari siciliani“,
Catania, 1870)

(Пер. Е. Костюкович)

Более полно та же ситуация воспроизводится в целом ряде песен, например в „Неаполитанской“, которая значится в уже упоминавшемся кодексе:

„Gimene al letto della donna mia
Stesi la mano e toccaile lo lato.
Ella si risvegliò, ch'èlla dormia:
„Onde ci entrasti, a cane rinnegato?“
„Entraici dalla porta, o vita mia;
Priegoti ch'io ti sia raccomandato“
„Or poi che ci se' entrato, fatto sia;
Spogliati ignudo e corquamiti allato“.

„Пролез я ночью к милой за ограду,
Коснулся лба ее, щеки, волос.
Она ворчит, как будто мне не рада:

„Откуда взялся ты, паршивый пес?
— Сквозь дверь прошел я, о моя отрада,
Весь пыл своей любви тебе принес...
— Ну коль ты здесь уже, болтать не надо:
Скорей ложись в постель, и весь вопрос“.

Или в другой песне:

„Piglio la scala e mmi n'anchiano sopra.
Ttuvai la bella ca facia lu letto:
Cuscini r'oro e coltri ri villuto
Cu' na cammisa 'janca 'impusimata.
I'mmi chiecai e li tuccai li menne.
Iessa si rivultò tutta scantosa...
E iedda mmi vasavi e mmi ricivi:
„Spogliati ammanante, e corcati cu'mmia“.

„По лестнице взобрался я и сверху
Увидел, как постель красotka стелет:
Из бархата и шелка все подушки,
Сама она в раздушенной сорочке...
Я за плечо ее легонько тронул:
Она в негодование обернулась...
А после целовала, говорила:
„Мой миленький, ложись в постель со мною...“

(„Canti popolari delle province meridionali,
raccolti da A. Casetti et V. Imbriani, Torino, 1872)

(Пер. Е. Костюкови)

Важно отметить, что подобные сны настойчиво повторяются в народной поэзии XIII—XIV веков на юге Италии, встречаются они и в других областях страны. Несомненно одно: сцена, в которой юноша застаёт свою возлюбленную спящей, принадлежит к самому распространённому атрибуту любовных историй античной и средневековой литературы, равно как и тех историй, что донесла до нас богатейшая традиция народной поэзии.

Очень часто Боккаччо воспроизводит сцену ночного свидания в историях, где персонажи и обстоятельства абсолютно не похожи друга на друга, а главное, где нет притязаний на „автобиографичность“, это свидетельствует о том, что воображение писателя, умевшего придавать любовным историям характер необыкновенных приключений, было захвачено подобной волнующей сценой.

Такой сцене, восходящей к мифу или сказке, суждено было стать одним из излюбленных приемов писателя. И вряд ли здесь можно усматривать тщательное воспроиз-

ведение одного из эпизодов, имевших место в его жизни: будь это так, Боккаччо никогда бы столь часто не обращался к этому эпизоду, ибо он был не фривольным рассказчиком эротических похождения, а поэтом, воспевающим в любви достоинство и благородство.

Даже тогда, когда Боккаччо в первом лице вспоминает о самом заветном — о своей любви, он охотно прибегает к традиционным схемам, свободно их варьирует, повторяет и обыгрывает — и это не отрывок или эпизод из литературного произведения, а письмо к дорогому и уважаемому другу. Я имею в виду послание „Mavortis miles extreme“ („Марса ревностный воин“), основным содержанием которого является рассказ о том, как Боккаччо впервые увидел свою возлюбленную, и о последовавших затем событиях. Казалось бы, перед нами страничка из автобиографии, но и она в конечном счете оказывается „инкрустированной“ отрывками из дантовского письма к Мороелло и „Метаморфоз“ Апулея.

Чтобы оправдать биографические построения, можно, конечно, пайти объяснения этим „школярским“ заимствованиям из литературных памятников, а именно: описывая в письме историю своей любви, Боккаччо „считает, что простой рассказ о том, как все произошло на самом деле, будет недостойн его высокого адресата; нужно рассказать эту историю поэтичнее, подбавить немного риторики, в искусстве которой, как говорили, Петрарка слыл новым Цицероном, а также немного фантазии“ (Делла Торре). При такой гипотезе почему бы не предположить и обратное — что в художественных произведениях, вымышленных и не столь подчиненных реальности, как послание к другу, Боккаччо менее свободен. Нельзя не признать натянутости гипотезы, выдвинутой исследователями при рассмотрении этой псевдобюографии, созданной из чужих фраз и понятий, она противоречит очевидным фактам и воспринимается лишь как „extrema ratio“ (к р а й н е е с р е д с т в о).

Обращает на себя внимание и то, что описание любовного эпизода в письме Боккаччо почти совпадает с „автобиографическими“ эпизодами из его произведений, например с историей Идалогоса. Ее вымышленный, литературный характер не оставляет сомнений по поводу эпизода, описанного в письме. Еще более убедительно выглядит сопоставление структуры письма с тем принципом, по которо-

му строятся отличные друг от друга „автобиографические“ эпизоды. Композиция письма следующая:

- I. in eius [mulieris] apparitione stupor,
- II. amor terribilis et imperiosus,
- III. diutina lassitudo,
- IV. tempusculum in auge rote volubilis,
- V. in malorum profunditatem defectio,
- VI. amici solatio,

- I. оцепенение при появлении возлюбленной,
- II. всепобеждающая, неистовая любовь,
- III. долгое томление,
- IV. быстротечность счастья,
- V. влюбленный низвергается в пучину страданий,
- VI. дружеское утешение.

А вот как вокруг каждой из этих ситуаций группируются различные „автобиографические“ моменты литературных произведений Боккаччо:

I. „Филоколо“, V, 8 („Плутиска Купидон... ради нее“), а также III, 36; „Амето“, XXXV („Внимая хвалам, возносимым Юпитеру... уже зажег меня пламенем, которым я с тех пор горю“); „Любовное видение“ (XV, 55; XLIV, 31); „Фьямметта“ („различила в толпе окружавших меня юношей одного... только чтобы ему понравиться“).

II. „Филоколо“, V, 8 („Эти слова... дабы осуществились эти желания“); „Амето“, XXXV („это та самая... я предался вам всей душой“); „Любовное видение“ (XLIV, 58); „Фьямметта“ („Итак, охваченная новой страстью...“).

III. „Филоколо“, V, 8 („Долго и настойчиво я ее преследовал...“), а также III, 36; „Амето“, XXXV („и открыл вам свое сердце... по долгу любви“); „Любовное видение“ (XLV, 25 и т. д.); „Фьямметта“.

IV. „Филоколо“, III, 36 („недолго пришлось мне наслаждаться любовью... был предметом ее любви“), V, 8 („завладев ею... схоронилась подле других“); „Любовное видение“ (XLIX и L); „Фьямметта“ (главы I, II).

V. „Филоколо“, V, 8 („Каким было мое горе... срок окончить дни свои“), III, 36 („Когда я об этом узнал... в бесконечной веселости“); „Любовное видение“ (XLIX, 49 и т. д.); „Фьямметта“ (гл. III и сл.).

VI. „Филоколо“, III, 36 (утешитель Филена), V, 9 (Флорно, Бьянчифьоре и Идалогос), IV, 35 (утешитель Клоника); „Любовное видение“ (I, 4 и т. д.); „Фьямметта“ (муж, кормилица).

Различные ситуации, приводимые в этой схеме, встречаются также в письмах-посвящениях, предпосланных „Филострато“ и „Тезеиде“. На них ссылались в прошлом как на наиболее достоверные, подлинные автобиографические документы, хотя первое обращено к Филомене, а второе — к Фьямметте, и отражают они, пожалуй, то состояние, которое мы назвали выше долгим томлением. О соответствии этих посланий литературным канонам эпохи говорится в других местах книги.

Здесь же хотелось бы отметить, что их литературный характер с очевидностью вытекает и из их сопоставления с традиционным зачином и концовкой поэмы „Фезолаи-ские нимфы“, то есть с произведением, в котором „автобиографичность“ ощущается в меньшей степени.

Итак, выясняется, что все псевдоавтобиографические детали опираются на четкую схему, по которой строились вообще любовные эпизоды в ту эпоху. Эта схема носит во многом простой, естественный, почти что народный характер, так как она выводится из наиболее характерных общих черт, присущих почти каждой любовной истории. Но эти черты — как то бывает во все времена — слагались и интерпретировались согласно канонам и тенденциям, присущим представлениям о любви в эпоху Боккаччо и нашедшим наиболее яркое отражение в любовной лирике и в трактатах о любви.

Развитие любовного чувства, которое запечатлено в нашей ранней лирике, неизменно начинается с оцепенения при появлении возлюбленной: любовь всегда вспыхивает, как неожиданное чудо, „с первого взгляда“. Эта формула настолько распространена и в провансальской поэзии, и в сочинениях поэтов нового сладостного стиля, что нет необходимости искать особо ее подтверждения. Вспомним Данте и Петрарку — двух поэтов, наиболее чтимых и любимых Боккаччо. Данте начинает свою „Новую жизнь“ именно с подобной сцены и часто возвращается к ней в своей лирике. В „Книге песен“ Петрарки возлюбленная впервые появляется перед поэтом в страстную пятницу, кроме того, он неоднократно заявляет в своих латинских произведениях, что оцепенение есть „amoris principium“ („начало любви“) (здесь он имел в виду также замечания и наблюдения латинских поэтов).

Известно, что в нашей ранней лирике любовные истории композиционно складывались из следовавших друг за другом моментов. В первом из них, или *начале*, повествуется обычно о том, как любовь зарождается и как влюбленный старается привлечь внимание возлюбленной, чтобы добиться от нее расположения. *Середина*, или *цвет*, изображает служение поэта, вознаграждаемого первым проявлением внимания со стороны возлюбленной. *Свершение*, или *плод*, или *конец*, означает итог любовной истории, когда возлюбленные добиваются полного обладания друг другом. Эта модель отчетливо прослеживается даже при беглом чтении лирических произведений далекого прошлого. Да и сами стихотворцы усматривали в ней литературный канон, в соответствии с которым следовало воспевать любую страсть.

Так, например, у Гвиттоне д'Ареццо, первого настоящего учителя наших стихотворцев, мы читаем:

„Nostro amor, ch'ebbe bon cominciamento,
mezzo e fine meglior, donna, ne chere;
ché bona incomincianza in dispiacere
torna, se è malvagio el fenimento“.

„Наша любовь, счастливая вначале,
Желала б обрести и сочный плод;
Ведь лучшее начало не спасет,
Когда конец таит в себе печали“.

(Guittone d'Arezzo, „A renformar amore“)

Он же повторяет, завершая горестную канцону о любви:

„Amor, amor, piu che veneno amaro
non gia ben vede chiaro
chi se mette in poder tuo volentero:
che l'primo e l'mezzo n'e gravoso e fero
e la fine di ben tutto'l contrario,
o' prende laude e blasmo onne mistero“.

„Любовь, любовь, горька ты, горше яду;
С тобою нету сладу;
И кто безропотно в твою отдастся власть,
Хлебнет в начале и в середине горя всласть,
В конце одни несчастья обретет
И тайны всей душою проклянет“.

(Guittone d'Arezzo, „Tutto l'dolore“)

(Пер. Е. Костюкович)

А когда Гвиттоне вступает в монашеский орден, он заявляет в одном из своих стихотворений, хотя и несколько в ином смысле:

„E, se bon fosse e l'primo e l'mezzo e frutto,
La fine al tutto è rea...“

„Прекрасно и начало и средина,
Конец всему виной...“

(Guittone d'Arezzo, „O tu, de nome Amor“)

Та же схема возникает у многих поэтов — последователей Гвиттоне, вплоть до поэтов нового сладостного стиля, например Гвидо Орланди:

„El cominciare è doglia a chi lo brama;
e lo finire è doglia più de l'ore;
e 'l mezzo è doglia e conforto si chiama...“

„Тому, кто жаждет, злейшее мученье —
Начало; и конец — лихая мука;
Средина — мука, что зовется Утешенье...“

(Guido Orlandi, „Amor s'èo parto...“)

У Терино да Кастельфьорентино*:

„Aspetto di seguire
lo picciol cominzare,
si come si convene e vuole Amore,
con gechito servire
ed umile aspettare,
sperandone buon mezzo e fin migliore...“

„Я тихо ожидаю
Обычного начала,
Живу, как начертала любовная указка,
Смиренно угождаю
И слушаюсь устало,
Надеясь на средину и веруя в развязку...“

(Terrino da Castelfiorentino, „Eo temo di laudare“)

У Бонаджунта Урбиччани*:

„...chi 'ncominza mez'ha e compimento
se sa perseverare lo suo adoperamento...“

„...начавший и Цветок и Плод сорвет,
Когда по верному пути идет...“

(Bonagiunta Urbicciati, „Fin amor mi conforta...“)

„...che per lo fior spera l'omo frutto“,
„...так, видя цвет, воображают плод...“

(Bonagiunta Urbicciati, „Gioia né bon...“)

У Кьяро Даванцати*:

„lo primo e l'mezzo fue neiente a dire
apo la fine, tant'è lo gradire...“

„О начале и середине нечего сказать,
Лишь Сверхенные наслажденные может даровать...“

(Chiara Davanzati, „Assai m'era passato“)

и многих других.

Не лишне заметить, что начало и особенно середина, по свидетельству стихотворцев, были самыми длительными, их полагалось подобающим образом продлевать и переносить с терпением, которое дает любовь. Об этом заявляет в своих стихах Терино да Кастельфьорентино и Бонаджунта, которых мы только что цитировали. Необходимость продлевать начало и середину подтверждается, например, в канцонах Якопо д'Аквино* „Al cor m'e nato e prende uno disio“ („Страсть родилась и возгорелась в сердце“), Ринальдо д'Аквино* „In gioia mi tegno“ („В радости пребываю“), Кьяро Даванцати „Madonna lungiamente agio portato Amore in core e non l'ho scoperto...“ („Любовь свою, Madonna, долго скрывал я в сердце у себя...“), в сонетах Гвинтоне д'Ареццо, где это требование формулируется довольно открыто, ср. „Qualunque bona donna hae amadore“ („Любовник есть у каждой благородной дамы“), „Or dira l'omo“ („Сейчас поведает мужчина“) и т. д.

Этот мотив находит отражение и в пресловутой „любви-автобиографии“ Боккаччо: поэт в течение длительного времени преданно следует за возлюбленной, не получая от нее никакой награды.

Боккаччевская схема, конечно же, совпадает со схемой нашей ранней лирики, повторяет ее. И там и здесь вначале оцепенение, затем длительный период абсолютного подчинения любви, преданного служения возлюбленной, которая временами выказывает свое расположение (взглядами, поцелуями). Далее — совершенная радость, после которой почти всегда следует измена или разочарование, ведущие к мрачному отчаянию⁴⁹. Совпадение двух схем развития любви явственно прослеживается в языковых заимствованиях: в „Декамероне“ Боккаччо постоянно говорит о цвете, о плоде или о свершении, желая с помощью канонических наименований указать на первые проявления любовного расположения (поцелуи, объятия) или на полное обладание возлюбленной, как в новелле III, 6: ...как одна... была доведена хитростью своего любовника до того, что „вкусила плод любви прежде, чем познала ее цветы“ (см. также III, 5; VII, 7; XI, 2; X, 6, 7).

Условный и абстрактный характер этих схем, свойст-

венных как нашей ранней лирике, так и Боккаччо, явству^тет из их зависимости от самых распространенных и авторитетных любовных трактатов той эпохи.

Наиболее показательным образцом этого жанра может служить трактат Андрея Капеллана „О любви“, так как, с одной стороны, ему присущи самые значительные и общие моменты наиболее обстоятельных любовных трактатов, с другой — в нем встречаются самые распространенные мотивы, заимствованные из народных поучений, пословиц и сентенций⁴¹. Говоря о Боккаччо, мы выбрали трактат Андрея Капеллана не случайно, но руководствуясь целесообразностью, если не сказать — осознанной необходимостью. Именно в XIV веке трактат „О любви“ получает в Италии максимальное распространение и пользуется популярностью; именно тогда во Флоренции возникает потребность в его переводе, и неоднократно, на итальянский язык. Достоверно, что в своих ранних произведениях Боккаччо ни на минуту не забывает об этой энциклопедии, где подробно рассматриваются различные случаи любви и состояния, которые переживают влюбленные. Влияние трактата в произведениях Боккаччо особенно заметно там, где говорится о любви вообще, о ее частных проявлениях или попадают любовные сентенции. Едва ли у кого вызывает сомнение, что знаменитый эпизод „вопросов любви“ из „Филоколо“ явно скопирован с главы VII книги II трактата Капеллана. Следует, однако, вслед за Батталья подчеркнуть, что из трактата Капеллана Боккаччо „не... только заимствовал два-три имени или общих рассуждения, чтобы придать своим произведениям лоск учености, или какой-нибудь мотив, чтобы затем развить его в пространное описание. Он воспринимает в известной мере умение Капеллана понимать человеческие чувства, умение писать в определенном стиле“⁴². Помимо этого, следы постоянного воздействия трактата Андрея Капеллана на творческое воображение Боккаччо ощущаются буквально на каждой странице его ранних произведений. В „Дианной охоте“ толпа наиболее достойных возлюбленных вслед за „красавицей, чье имя умолчим“, поворачивает в сторону Юга (см. „О любви“, с. 90); в „Филострато“ начальные строки посвящения, которые как бы задают тон всей поэме, повзгорают в общих чертах слова благородного возлюбленного („О любви“, с. 82—83). Этот же мотив, хотя и в ином значении, встречается в „Филоколо“ („вопрос XI“), в том же

аспекте — в „Любовном видении“. Главная идея „Амето“ идея о том, что физическая красота удовлетворяет лишь нетребовательного возлюбленного, тогда как рассудительный возлюбленный стремится увидеть большее за внешней красотой,— развивается и на страницах трактата „О любви“. К книге Андрея Капеллана нас постоянно отсылает и поэма „Любовное видение“ (ее отдельные эпизоды, об- щий сюжет и концовка)⁴³. Даже рассказчики „Декамерона“ в своей безмятежной изысканности время от времени обра- щаются к любовной казуистике Капеллана; она ощущает- ся в пространной речи Тедальдо, направленной против брака; к ней обращается Боккаччо в новелле о Настаджо, рисуя картину адского видения; ее отголоски слышны во вступлении к изящной новелле о Симоне и Пасквино. Схема, уже воспроизводившаяся Боккаччо в „вопросах любви“, нашла отражение и в „Корбаччо“, в кружке „ум- нейших дам“; в основе суровой инвективы против женщин лежат не только античные и наиболее известные средне- вековые источники, но и самые резкие страницы из главы „De vitiiis mulierum“ („О женских пороках“), содержащиеся в заключительной части трактата Капеллана „Reprobatio amoris“ („Осуждение любви“).

Итак, в самых разных и хронологически далеко отстоя- щих друг от друга произведениях Боккаччо отдает дань уважения знаменитому в эпоху Средневековья компенди- уму социально-эротической казуистики, особенно в ранних своих произведениях. Совпадение и параллели в трактате Андрея Капеллана и в произведениях Боккаччо настоль- ко бросались в глаза читателям XIV—XV веков, что даже трактат „О любви“ приписывали автору „Декамерона“⁴⁴.

Обращение Боккаччо к трактату Андрея Капеллана с целью создания наиболее совершенной, чуть ли не об- разцовой, любовной истории не случайно, можно сказать, неизбежно, несмотря на то что особенности жанра трактата обуславливают большую физиологичность и строгое сле- дование схеме, тогда как художественное произведение допускает отступление от нее и некоторый вымысел.

Изобразив *оцепенение* (stupor) влюбленного, „qui in dominarum aspectu adeo loquendi vigorem amittunt“ („кото- рый при виде своей госпожи теряет даже дар речи“), Капел- лан вкладывает в уста знатной дамы следующие слова: „...ab antiquo quattuor sunt gradus in amore constituti distincti. Primus in spei datione consistit, secundus in os-

culi exhibitione, tertius in amplexus fruitione, quartus in totius personae concessione finitur... Sapientes... feminas non decet tam repentina quemquam concessione ditare, ut prioribus praetermissis gradibus ad quarti statim gradus prosiliant largitionem sed ordine solent procedere tali. Debet enim primo spei uti largitione mulier, et si cognoverit amantem spei largitione accepta in bonis moribus augmentari, ad gradum mulier non vereatur devenire secundum. Et sic gradatim usque ad quartum deveniat gradum, si ipsum hac re invenerit per omnia dignum“ („...создавна в любви различают четыре ступени. Сначала принято подавать надежду, затем награждать поцелуем, потом заключать в объятия и, наконец, полностью отдаваться возлюбленному... Рассудительным женщинам не следует слишком быстро уступать и, минуя предшествующие ступени, тотчас же дарить возлюбленному свои ласки. Им надлежит действовать лишь в следующем порядке. Сначала женщина должна обнадежить, и если видит, что влюбленный, благодаря полученной надежде, укрепляется в добрых нравах, пусть тогда смело переходит ко второй ступени. Вот так, шаг за шагом, пусть она дойдет до четвертой ступени, если обнаружит, что ее возлюбленный полностью этого достоин“). В дальнейшем Капеллан вновь возвращается к этим различиям, когда стремится свести четыре ступени к двум основным видам любви: „Purus quidem amor est qui omnimoda dilectionis affectione duorum amantium corda coniungit. Hic autem in mentis contemplatione cordisque consistit affectu: procedit autem usque ad oris osculum lacertique amplexum et verecundum amantis nudae contactum extremo praetermisso solatio... Mixtus vero amor dicitur ille, qui omni carnis dilectioni suum praestat effectum et in extremo Veneris opere terminatur“ („Чистой же является та любовь, которая всячески проявляется во взаимной склонности и сощетае сердца двух влюбленных. При этой любви сердце пылает, а ум созерцает; влюбленный может позволить себе лишь страстно поцеловать в уста и заключить в объятия предмет своей любви, стыдливо прикоснуться к обнаженной возлюбленной, не стремясь к последней усладе... Смешанной же называется та любовь, что открывает путь всяческим плотским утехам и завершается полным обладанием“).

Не стоит еще раз повторять схему, которой придерживается Боккаччо в своей любовной биографии: она слиш-

ком похожа на ту, что содержится в трактате Капеллана. Отметим лишь, что сходство этих двух схем особенно заметно там, где, следуя традиции нашей лирики, Боккаччо сливает в единое целое вторую и третью ступени и где истории, им рассказанные, утрачивают занимательность художественных произведений и приобретают характер назиданий. *Оцененние (stupor)*, *долгое томление (diutina lassitudo)*, *подавание надежды (spei datio)* легко выявить в обеих схемах; ступени, установленные Капелланом, воспроизводятся особенно отчетливо в „Любовном видении“. В поэме излагается, по сути, та же любовная история, что и в других произведениях, но и в отличие от них изложение сознательно ориентировано на объективность и неизменность аллегорической притчи. Уже указывалось, что *первая ступень в любви* отражена в главе XLV поэмы. Этот момент в соответствии с привычным изложением Андрея Капеллана и других авторов любовных трактатов описан особенно тщательно. Вторая и третья ступени в любви излагаются в главе XLVI, а четвертая — лишь в главе XLIX, в чем проявляется осторожность, которую как раз и рекомендует Капеллан. Также и чувству, выдержанному в рамках *чистой любви*, соответствуют многочисленные утверждения нравственного совершенства добродетельной любви в главах XLV—XLVIII, в которых нетрудно уловить отголоски трактата „О любви“⁴². Боккаччо заимствует у Андрея Капеллана не только любовную аллегорию, которая неизменно предваряет и обрамляет события, приключившиеся с поэтом. Чудесный сад, где вместе с другими флорентийскими и неаполитанскими красавицами появляется Фьямметта, очень напоминает сад Дворца любви (ср. „Любовное видение“, XXXVIII, и „О любви“, с. 99). И там и здесь в центре находится загадочный источник, украшенный символическими изваяниями (ср. „Любовное видение“, XXXVIII, 25, и „О любви“, с. 100—101); и там и здесь из источника берут начало ручейки, символизирующие различные виды любви. Тот из них, что течет к Югу, означает истинную любовь, другой ручей, что течет к Западу, — корыстную любовь („Любовное видение“, XXXIX, 10 и т. д.; „О любви“, с. 101 и т. д.). И Капеллан и Боккаччо изображают на берегах ручьев женщин, которые любят неодинаково, хотя в „Любовном видении“ в соответствии с намерениями автора и развитием сюжета выведены только истинные влюбленные.

Если в „Любовном видении“ Боккаччо заимствует главным образом аллегоризм, присущий трактату „О любви“, отдельные слова и выражения, то в других вариантах его пресловутой „любовной биографии“ можно обнаружить и уже известные нам четыре ступени в любви, и — наряду с общими положениями — конкретные детали из трактата Капеллана.

Прекрасная любовная история в общих чертах полностью соответствует принципу, который красной нитью проходит через весь трактат Капеллана: в качестве предмета своей любви следует избрать женщину выше себя по положению*, как можно более знатную. В трактате „О любви“ две главы отводятся любовным домогательствам простолюдина, обращенным к знатной даме. Если мы сопоставим эти главы с „Филоколо“ и „Амето“, то увидим, что поведение Идалогоса и Калеоне во многом соответствует рекомендации Капеллана (ср., например, уже цитировавшиеся нами отрывки из „Филоколо“ и „Амето“ и из трактата „О любви“, с. 39 и сл.: „Vivo enim vestro aspectu...“ („Я живу вашим взглядом...“). Поведение же влюбленного Боккаччо, который усердно посещает собрания куртуазного общества и сам же об этом пишет в общих чертах во вступлении к „Филоколо“, его стремление щегольнуть примерами из античности перед своей дамой вполне отвечает наставлениям Капеллана горожанину, влюбленному в знатную даму, см. с. 66: „...magnatum debet coetum frequentare magnasque curias visitare... magna debet antiquorum libenter gesta recollere atque asserere“ („...он должен часто посещать собрания наиболее достойных мужей и большие дворы... должен всегда охотно вспоминать и рассказывать о великих деяниях древних“).

Близость двух авторов в изображении любви становится особенно заметной благодаря использованию одинакового художественного образа: благородство возлюбленной символизирует птица фазан („Филоколо“, V, 8, 32; „О любви“, с. 41).

Много общего находим мы у Капеллана и Боккаччо. Это и изысканные высокопарные письма, которые Боккаччо адресует какому-нибудь известному лицу и в которых охотно излагает историю и печали своей любви (ср. „Марса ревностный воин“ и трактат „О любви“, с. 150). Это и жалобы Боккаччо на разлуку с дамой сердца (ср. посвящение к „Филострато“ и трактат „О любви“, с. 79—80).

Это, наконец, и явное предпочтение, которое Боккаччо отдает в любви вдовам⁴⁶.

Можно, конечно, привести и множество других примеров, если задаться целью составить полный перечень всего того, что Боккаччо заимствовал у Капеллана. Нам же достаточно сказать, что на пресловутую „любвоную автобиографию“ Боккаччо наряду с другими источниками и литературными схемами оказал влияние и самый распространенный и авторитетный трактат о любви; больше всего это влияние ощущается там, где художественное произведение („Филоколо“, „Амето“) становится схематичным, чуть ли не аллегоричным (ср. „Марса ревностный воин“, „Любовное видение“).

В настоящем исследовании мы стремимся скорее поставить проблему, чем предложить ее исчерпывающее решение, поэтому нет никакой необходимости анализировать другие распространенные в ту эпоху трактаты о любви, которые мог знать Боккаччо, так как почти все они написаны под влиянием Капеллана. Примером тому — „Уроки любви“ Гвиттоне д'Ареццо (сонеты 87 и след.) — мы уже отмечали, что его схема во многом совпадает с боккаччиевской, — а также небольшой трактат „Колесо Венеры“, принадлежавший Бонкомпаньо да Синья. И на этот трактат, очень близкий по духу миру Боккаччо, мы, естественно, не раз ссылаемся в этой работе. Если же попытаться взглянуть в подробности, нетрудно выявить в трактате уже известную нам схему: *оцепенение, робость, долгое томление, подавание надежды*. Мы могли бы обнаружить в „Колесе Венеры“ близкую предшественницу бедняжки Жане, которую соблазняют, а затем оставляют „беременную и одинокую“, тогда как соблазнитель женится на другой женщине; мы могли бы проследить, как прелестная сказка о возлюбленной, дочери короля, переключается с лукавым советом, который дает Бонкомпаньо да Синья: „...utaris igitur superlativis et insistas commendationi, quia muliebris condicio huiusmodi laudibus citius inflectitur et inclinatur. Ponas igitur quandoque sapientissime quandoque nobilissime et illustrissime si nobilis fuerit“ („...не бойся переборщить по части похвал, ибо с их помощью ты скорее смягчишь сердце женщины и склонишь его к себе. Если она знатная особа, то говори ей сегодня — что она самая рассудительная, завтра — что она самая знатная и блистательная“; ср. также „Науку любви“, I, 613 и след.,

Андрей Капеллан, с. 20); мы могли бы прочесть в трактате и традиционное наставление любить женщину, которая гораздо выше возлюбленного по положению и знатности; и, наконец, мы могли бы заметить, что мельчайшие подробности в женских образах „Амето“, XII, особенно в образе Фьяметты, берут начало в образной литературной традиции, наглядно представленной в „Колесе Венера“.

Такие же выводы можно было бы сделать и из интереснейшего трактата XIV века „De perfecto amore“ („О совершенной любви“), приписываемого Эгидию Римскому*. Хотя автор трактата принадлежит более позднему поколению, „в котором уже не так, как раньше, ощущалась озабоченность религиозными, трансцендентными и универсалистскими проблемами“, его теоретические построения непосредственно восходят к трактату Андрея Капеллана⁴⁷. Здесь тоже *оцененение* объявляется первым несомненным признаком любви (гл. III): „...vere amantes in primo colloquos amoris pallescunt, frigescunt, contremiscunt et aliquando obmutescunt“ („...когда впервые о любви заводит речь тот, кто влюблен по-настоящему, он бледнеет, холодеет, трепещет и немеет“); затем следует *робость* (IV), *долгое томление* (XVII, XX, XXI). И здесь та же предпосылка истинной любви — наподобие той, что приписывал сам себе Боккаччо: необходимо избирать в качестве дамы сердца женщину, которая выше по своему положению, чем влюбленный в нее мужчина (XI) „cum ergo per amorem debeat omnis probus ad potiores gradus ascendere, debet maiorem se, quanto plus poterit, adamare“ („так как всякий доблестный человек может через любовь возвыситься, он должен, насколько это возможно, стремиться полюбить более знатную чем он сам, даму“). Постоянно обнаруживаются в трактате точки соприкосновения и с романизованной автобиографией Боккаччо, и с его утверждениями в области теории любви.

Таким образом, наряду с античной традицией, со схемой, которая прослеживается в лирических произведениях, наряду с наиболее спонтанными моментами, встречающимися решительно в каждой любовной истории и засвидетельствованными в народной поэзии, необходимо выявить в пресловутой „любовной биографии“ Боккаччо и каноны средневековых трактатов — тот кодекс, в который облекались формы жизни и культуры, сформировавшие Боккаччо как литератора.

Неизменная приверженность Боккаччо к традициям и литературным схемам в рассказах о событиях из его личной жизни проявляется отнюдь не только в любовных историях.

Каждый раз, когда он пытается изобразить реальные исторические факты, он как будто не в состоянии познать их в живой непосредственности, а лишь сквозь призму, соответствующих литературных прецедентов. Такой подход выглядит вполне естественно, когда речь идет о давно прошедших событиях, которые можно оживить, придав им форму романа, притчи или аллюзии. Именно это, как мы убедились, и происходит в удивительной атмосфере „Декамерона“.

Но когда литературные традиции деформируют исторические сочинения, искажают события, свидетелем которых Боккаччо выставляет самого себя, тогда это приобретает особое значение и указывает на определенные тенденции, которые следует учитывать и там, где Боккаччо свидетельствует что-либо лично. Возьмем, например, два рассказа из книги Боккаччо „О злоключениях знаменитых мужей“. В первом случае, правда, следует говорить лишь о свидетельстве из вторых рук. Я имею в виду знаменитую главу 21 из книги IX, где Боккаччо рассказывает о мученической смерти тамплиеров* и их великого магистра Жака де Молле. Он рассказывает эту историю со слов своего отца, который якобы при том присутствовал „ut aiebat Boccaccius genitor meus, qui tunc forte Parisiis negotiator, honesto cum labore rem curabat augere domesticam, et se his testabatur interfuisse rebus („Эту историю я слышал от своего отца, Боккаччо, который тогда по воле судьбы находился по торговым делам в Париже, где честным трудом старался приумножить свое состояние. Он заверял меня, что лично присутствовал при этом событии“).

Едва ли можно высказаться более определенно. Но если сравнить рассказ о тамплиерах в книге „О злоключениях знаменитых мужей“ с соответствующим отрывком из хроники Джованни Виллани (VIII, 92), создается твердое убеждение, что рассказ Боккаччо связан, и отнюдь не отдаленно, с текстом „Хроники“.

Боккаччо: „Quare eo ventum est, ut permittente Clemente quinto summo Pontefice, Templariorum primates omnes,

una et eadem die Philippi iussu, per omne eius regnum, capti detinerentur una cum Iacobo, ordinis tam ingentis Magistro. Et inde presidiiis regiis occupata templariorum oppida, thesauri, ornatus omnes cum suppellectili. Et sic omnes in regiam potestatem redacti captivique demum deducti Parrhisios. Quibus diu servatis in vinculis, cum varia et obscena obiecta essent et frustra cuncta negantibus pro salute sua suasiones apposite, asserentibus si iusti iudicis daretur copia se in contrarium probaturos, rex irritatus exarsit, iussitque quod blanditiis extorqueri non poterat, expeteretur tormentis. Quibus ita gestis incassum, Magistro cum tribus sociis servato, caeteri si proposito perseverarent damnati incendio coram deducti sunt... Verum tamen post longam scilicet frivolum examinationem iussu regis singuli essent palis singulis alligati et circum lignorum strues apposita et ante oculos stare ignis et carnifex et voce praeconia confitanti promissa salus atque libertas, nemini ex omnibus amicis et necessariis flentibus orantibusque persuaderi potuit, ut irato cederent regi et confessione sua suae parcerent vitae potius quam obstinate in suam irent perniciem. Sed cum unanimes saepe dicta firmarent, cepere tortores uni et reliquis subsequenter primo ungulae pedis admovere ignem et inde paulatim ascendendo per omne corpus deducere. Ob quod, quanto cruciatu affligerentur miseri, voces, immo mugitus in celum, ostendebant astantibus facile; in quibus se veros Christianos aiebant et sanctissimam eorum esse et fuisse religionem. Et sic omne corpus uxuri atque consumi ad exhalationem spiritus permiscere...

Qui (Iacobus) cum tedio diuturni carceris esset attritus, Lugdunum deductus et exortationibus variis suasus, quedam ex oppositis Clementi summo Pontifici confessus est. Quamobrem retractus Parrhisios, dum coram duobus legatis ex latere et rege sententia legeretur (per quam et sui liberatio et ordinis sui damnatio apparebat), ipse cum uno ex sociis, qui Delphini Vienensis frater erat, petiit alta voce silentium. Quo concesso, audiente multitudine circumfusa, se voce integra persancte mori dignos testati sunt, non eo quidem quod ea quae legebantur aliquando commisissent, verum quando suasionibus summi Pontificis regisque se seducere et in infandam periturae gloriae cupiditatem trahere adeo permississent, ut primo tam celebrem ordinem, tam sacra religione conspicuum, tam longa patrum observatione probatum turpi maculassent mendacio, ac deinde tot insignos viros,

tot fortes commilitones, tot socios, tot fratres ante se pro veritate consumptos decepiissent damnanda suggestione decepti. Hinc acris in deletionem templariorum secuta sententia, et Jacobus cum fratre Delphini, reliquis duobus in detestabilem vitam relictis, ad supplicium illatum caeteris deductus est. Quod ambo spectante rege intrepide et constanter subiere, nil aliud quicquam illis ingentes spiritus suffecere, quam iis qui dudum acubuere testantes“.

„Все устроилось так, что, с согласия святейшего папы Климента V, в один и тот же день по указу Филиппа были схвачены по всему королевству все приматы тамплиеров вместе с великим магистром ордена Иаковом. Королевская стража заняла владения храмовников с их сокровищами и богатой утварью. Всех захваченных именем короля препроводили затем в Париж, где их долго держали в цепях и подвергали различным поношениям. Но все было тщетно. Храмовники не хотели слушать тех, кто пытался их увещевать ради их собственного спасения. Они утверждали, что, если суд будет правый, они, конечно же, докажут свою невиновность. Король же, воспылав гневом, приказал вырвать признание под пыткой, коли не удалось это сделать добром. Но и это успеха не принесло. Тогда решили сохранить жизнь магистру и трем его ближайшим соратникам, а остальных, коли будут продолжать упорствовать, предать публичному сожжению... Итак, после долгого разбирательства, которое, разумеется, ничего не дало, по указу короля каждый из храмовников был привязан к отдельному столбу, обложенному дровами. Запалили огонь, после чего палач заявил, что, если осужденные публично покаются в своих грехах, им будет дарована жизнь и свобода. О том же их слезно молили их друзья и близкие. Но никому из них не удалось умолить осужденных уступить разгневанному королю и своим покаянием сласти себе жизнь, так как иначе они все должны были погибнуть. Но осужденные все как один были тверды, и тогда мучители стали одному за другим жечь огнем ступни ног. Затем языки пламени стали постепенно охватывать все тело. О том, как мучились эти несчастные, присутствующие легко могли догадаться по тем крикам, а вернее — стонам, что возносились к небесам! Тамплиеры кричали, что они истинные христиане и всегда держались и держатся этой святой веры. Вот так сгорали их тела, а сами храмовники один за другим испустили дух [. . .] Иакова, из-

пуренного долгим пребыванием в тюрьме, привезли в Лион, где его всячески уговаривали и наконец убедили сознаться, что он был против святейшего папы Климента. После чего его отвезли обратно в Париж. Когда же в присутствии двух легатов из окружения короля оглашали указ (которым магистр освобождался, а орден его осуждался), магистр вместе с одним из своих собратьев по ордену, братом Дофина Вьеннского, закричал, чтобы его выслушали. Ему разрешили говорить. Присутствующие его обступили, и магистр во всеуслышание поклялся всеми святыми, что вместе с остальными заслуживает смерти, но не за дела, что значились в королевском указе, а потому что поддались на уговоры святейшего папы и короля и настолько позволили мерзкой жажде суетной славы себя увлечь, что грязной ложью запятнали столь славнейший и угодный богу орден, бросили тень на исконное благочестие своих собратьев, что, наконец, оказались недостойными стольких великих мужей, доблестных воинов — членов и братьев ордена, кои еще раньше предпочли умереть за истину от несправедливой руки, чем дать себя склонить к несправедливому решению. Тотчас последовало суровое решение о казни тамплиеров. Иакова и брата Дофина ожидала та же участь, что и остальных, а двух других оставили с позором дожидать дни свои. Оба осужденных на казнь держались в присутствии короля стойко и бесстрашно и выказали такую же твердость духа, как и те, что были казнены до них".

Дж. Виллани: „Il papa... per piacere al re, assenti di ciò fare: e partito il re, in uno dì, nomato per sue lettere, fece prendere tutti i tempieri per lo universo mondo e staggire tutte le loro chiese e magioni e possessioni, le quali erano quasi innumerabili di podere e ricchezze; e tutte quelle del reame di Francia fece il re occupare per la sua corte, e a Parigi fece prendere il maestro del Tempio, il quale aveva nome fra Giacche de' signori da Mollai in Borgogna, con sessanta cavalieri frieri e gentili uomini, opponendo contro a loro certi articoli di resia e certi villani peccati... E sopra ciò fatte dare per lo re certe pruove, gli fece tormentare di diversi tormenti perché confessassono, e non si trovava che niente volessono di ciò confessare né riconoscere. E tenendogli più tempo in pregione a grande stento, e non sappendo dare fine al loro processo... (riservato il maestro loro e'l fratello del Delfino d'Alvernia e fra Ugo di Paraldo e un altro de'maggiori della magione)... cinquantasei dei detti

tempieri fece legare ciascuno a un palo e cominciare a mettere loro il fuoco da piè e alle gambe a poco a poco, e l'uno innanzi all'altro ammonendogli, che quale di loro volesse riconoscere l'errore e' peccati loro opposti potesse scampare; e in su questo martorio confortati da' loro parenti e amici che riconoscessono e non si lasciassono così vilmente morire e guastare, niuno di loro il volle confessare; ma con pianti e grida scusandosi com'erano innocenti e fedeli cristiani, chiamando Cristo e Santa Maria e gli altri santi, e col detto martorio tutti ardendo e consumando, finirono loro vita...

(Iacopo e compagni) furono menati a Pittieri dinanzi al Papa, e fuvvi il re di Francia, e promesso loro grazia se riconoscessero il loro errore e peccato, alcuna cosa si dice ne confessaro; e tornati a Parigi, e venuti due cardinali legati per dare sentenza e condannar l'ordine sotto la detta confessione... il detto maestro del tempio si levò in piè gridando che fosse udito: e fatto silenzio per lo popolo, si si disdisse, che mai quelle resie e peccati loro opposti non erano stati veri, e che l'ordine di loro magione era santa e giusta e cattolica, ma che gli era ben degno di morte e voleala sofferire in pace, perocchè per paura di tormento e per lusinghe del Papa e del re, in alcuna parte l'aveano per inganno loro fatto confessare... E avuto consiglio col re, il detto maestro e' suoi compagni in su l'Isola di Parigi dinanzi alla sala del re, per lo modo degli altri loro frieri furono messi a martirio, ardendo il maestro a poco a poco, e sempre dicendo che la magione e loro religione era cattolica e giusta, accomandandosi a Dio e Santa Maria; e simile fece il fratello del Delfino, fra Ugo di Paraldo e l'altro, per paura del martorio, confessaro e rafferamaro quello ch'aveano detto dinanzi dal papa e al re, e scamparo, ma poi moriro miseramente“.

„Папа... дабы удовольствовать короля, согласился на это. После отъезда короля он разослал повсюду свои грамоты, и в один и тот же день были схвачены храмовники во всех странах. Были взяты в секвестр все их храмы, дома и владения, где земли и богатства было буквально не счесть. Во Франции по указу короля королевские судьи завладели имуществом храмовников, схватили в Париже магистра ордена, брата Жака де Молле, родом из Бургундии, и с ним вместе — шестьдесят благородных рыцарей, монахов, которых обвинили в ереси, в грехах против естества... На основании доказательств, полученных от коро-

ля, обвиняемых подвергли многим пыткам, дабы они сознались. Но никто из храмовников не хотел ни сознаться, ни каяться в том, в чем их обвинили. Их долго держали в тюрьме, не зная, чем кончить их процесс... (решив поберечь их магистра, брата Дофина Вьеннского, брата Уго ди Паральдо и еще одного из главных)... пятьдесят семь храмовников привязали каждого к отдельному столбу и начали им жечь огнем сначала ступни ног, затем все ноги. При этом каждому из них повторяли, что ежели кто признает свою вину, те грехи, в которых их обвинили, то останется в живых. Глядя на их мучения, о том же их молили друзья и родственники, заклиная их сознаться, дабы не погибнуть столь жалкой смертью. Но никто из храмовников не захотел сознаваться: они рыдали и кричали, что были невиновны, что всегда были верными христианами; они взывали к Христу, к Деве Марии и другим святым, и в этих страданиях сгорали их тела, пока они не отдали богу свои души [. . .] Жака де Молле и его товарищей привезли в Пуатье, где они предстали перед папой и королем Франции. Им была обещана милость в обмен на признание вины и опинбок, и, как говорят, они в чем-то сознались. Затем их вернули в Париж, куда прибыли и два кардинала-легата, которые должны были объявить приговор и осудить орден на основании полученного признания... Тут Жак де Молле встал и закричал, чтобы его выслушали. И когда толпа смолкла, он заявил, что тех прегрешений против веры и естества, в которых их обвиняют, никогда не было; что храмовники всегда были верными сынами истинно святой католической церкви; но что он все равно заслуживает смерти и хочет умереть с миром, ибо, испугавшись пыток, поддавшись на уговоры папы и короля и их обману, он вместе с некоторыми из своих собратьев признал свою вину... По приказу короля магистра с его товарищами отвели в Сите и, как других храмовников, сожгли на медленном огне перед королевским дворцом. Языки пламени постепенно охватывали магистра, а он все равно продолжал твердить, что их орден и их религия истинно католические, взывал к господу Богу и святой Деве Марии. Так же вел себя и брат Дофина, а брат Уго ди Паральдо и еще один храмовник, убоившись мук, сознались и подтвердили то, что раньше сказали в присутствии папы и короля. Так они спаслись на этот раз от смерти, но все равно потом их ждал жалкий конец“.

Рассказы так явно совпадают во многих моментах, что невозможно не предположить их зависимость друг от друга. А так как Виллани писал свою хронику на много лет раньше Боккаччиевской книги „О злоключениях знаменитых мужей“, очевидно, Боккаччо использовал текст хроники. Сходство рассказов выявляется гораздо больше, чем это представляется на первый взгляд, особенно если учесть, что они выдержаны в разной тональности: рассказ Боккаччо написан с явно морализующим намерением и вставлен в произведение, претендующее чуть ли не на оригинальное философское обобщение, рассказ Виллани — сухое и лаконическое изложение хроники.

Это не единственный случай, когда Боккаччо использует текст флорентийского хрониста. Множество прямых и косвенных цитат в „Чтениях“ дантовской „Комедии“^{***} указывают на то, что Боккаччо хорошо знал и читал „Хронику“ Виллани. И если отец и рассказывал ему о трагической участи тамплиеров, то, когда много лет спустя Боккаччо сам принимается описывать эти события, он, должно быть, произвольно обращается к их литературной обработке, созданной высоко ценным им историком. Нечто в этом духе происходит и тогда, когда Боккаччо принимается излагать историю „Гвальдрады* именитой“ в книге „О славных женщинах“ (СIII) и в „Чтениях“ (XVI, 16—21). И хотя в данном случае он ссылается на авторитет Колпо ди Боргезе Доменики*, он, как и в предыдущей истории, безусловно, оглядывается на Виллани.

Может быть, здесь сказалось то же пристрастие, что и у Петрарки: стремление оживить как литературные, так и исторические сведения, апеллируя к прямым свидетельствам, хотя имелись свидетельства из вторых рук.

Столь же далек от действительности и лишен ныне известных исторических подробностей другой эпизод из книги „О злоключениях знаменитых мужей“ (IX, 25—26), свидетелем которого был сам Боккаччо, по его собственному утверждению: „quedam oculis sumpta meis describam“ („опишу, что видел своими глазами“), „que fere viderim ipse iam referam“ („поведаю, чему сам чуть не был свидетелем“). Речь идет об истории Филиппы Катанезе, о том, как она чудесным образом из прачки превратилась в первую придворную даму неаполитанской королевы, и ее трагическом конце. Причем я не имею в виду неточности, которые обнаружил Делла Торре. Они относятся к пер-

вой части повествования, где события излагаются со слов других людей, особенно Марино Болгаро и Константино Делла Рокка: „Haec igitur, senum dictorum relatione, prima nobilitatis seu claritatis, ut rectius dixerim, Philippae rudimenta fuisse audivi“ („Я слышал от стариков, что в Филиппе с самого начала были зачатки благородства или, если хотите, знатности“); ср. до этого — „si in auditis veriora tradantur, non reprehendus venio quum exquisiverim veriora“ („Если вы услышите, что эти факты излагаются где-то более правдиво, в том, поверьте, не следует меня винить, ибо я сам стремился доискаться до истины“).

Но даже когда сделана заявка: „поведаю, чему сам чуть не был свидетелем“, мы встречаем у Боккаччо множество ошибок, ложных подробностей, как это частично и с разной степенью точности уже отметил Торрака. Никколо да Мелициано был казнен в 1346 году в августе по истечении года с момента убийства Андреа, а отнюдь не сразу, „impetu primum in expiationem tam scelesti operis“ („под влиянием первого порыва наказать за такое злодеяние“). Только по долгу службы главный судья, которого звали не Уго, а Бертрандо дель Бальио (его затем Климент VI утвердил в этой должности), осудил виновных на смерть: против них было общественное мнение, а также их собственные первоначальные признания. Все это противоречит целому ряду утверждений Боккаччо: „Actum est ut Hugoni, comiti Avellini, consensu omnium procerum commissum sit tanti sceleris conscios perquirere... Ipse autem, qua causa tractus nescio, comitem Terlicii, Robertum... trahit in carcerem“ („Так случилось, что Уго, графу Авеллинскому, с согласия всех знатных было поручено допросить виновных в таком страшном злодеянии... Я же сам не знаю, почему Роберта, графа Терлицкого... он посадил в тюрьму“). Полностью вымышлены и подробности, относящиеся к пыткам, которым якобы тот же час подвергли Филиппу и ее сообщников. Лишь в марте 1346 года их вывели из Капель Нуово*, посадили на галеру, чтобы перевезти к Капель дель Уово*, и подвергли пытке „ad arborem galeae“ („у мачты галеры“), тогда как Боккаччо пишет „Nec mora: erecto quippe in navi aculeo in conspectu Neapolitane Urbis medio maris in sinu, ritu regionis, spectante populo, et Philippam torsit misellam, Santiam, et Robertum, sed quid exauserit incertum“ („Незамедлительно посреди Неаполитанского залива на корабле поставили кол и по обычаю

тех мест на виду у всего Неаполя истязали несчастную Филиппу, Санчу и Роберта, однако неизвестно, на какую еще пытку он их обрек"). Санчу и Филиппу не казнили вместе с Роберто (2 августа 1346 г.), как утверждает Боккаччо: "...post dies aliquot, nudis corporibus Philippa, Robertus et Sanctia, curtibus impositi... educti sunt eo quo flammis erat auferendum miserae vitae residuum ultimo devenere" ("...спустя несколько дней голые тела Филиппы, Роберта и Санчи положили на телеги... увезли, дабы сжечь на огне бранные останки этих несчастных"). Филиппа умерла позже, в тюрьме, а Санчу, которой временно сохранили жизнь, так как она ждала ребенка, казнили лишь 26 декабря 1346 года.

Итак, перед нами масса неточностей и ошибок; но их гораздо легче объяснить, когда узнаешь, что, несмотря на свои заверения (повторяющие, впрочем, общий топос сочинений историков, рассказчиков и создателей легенд), Боккаччо в 1346 году не был в Неаполе, а — как явствует из письма Петрарки — гостил при дворе Остазіо да Полента в Равенне. Вопреки самым настойчивым утверждениям Боккаччо рассказ, который выдается за свидетельство очевидца, фактически является информацией из вторых рук; среди ее источников и на этот раз видное место занимает „Хроника“ Виллани. Автор хроники, как и Боккаччо, считает, что граф Дель Бальцо действовал в соответствии с определенным поручением, и не просто по долгу службы. Виллани также утверждает, что молодые „калбрийцы“ были убиты чуть ли не сразу, что граф Терлицский и Роберто д'Эболи казнены вместе и что, может быть, вместе казнены также Филиппа и Санча: "...и приказал графу д'Андри, именуемому графом Новелло из рода Дель Бальцо, отправиться в королевство, где ему надлежало свершить правосудие над жизнью и имуществом тех, кто окажется виновным, будь то миряне или священнослужители, и никакие заслуги виновных и их достоинства не должны склонить графа к пощаде. Он отправился в Неаполь; но еще до его приезда неаполитанские школяры захватили город, подняли народ и схватили мессера Рамондо из Катанини, который заправлял всем в Неаполе от имени королевы и склонял народ в ее пользу. Его схватили как изменника, схватили и сына мессера Паче, бывшего приближенным короля Андреаса. Его допросили по обвинению в убийстве, и он сознался. Ему всадили в язык крюк, чтобы

он не мог говорить, затем водрузили на телегу и, заживо ободрав, повесили. После чего граф Новелло провел расследование и заточил в тюрьму еще других баронов. А еще он схватил двух женщин, наставницу королевы и донну Санчу Капана, которые, судя по всему, имели отношение к измене. Королева, насколько было в ее силах, защищала предателей и этих женщин и не давала свершить правосудие. Но затем, 2 августа 1346 года, граф Новелло приказал казнить графа Терлицкого из рода Алардо Франчески и графа д'Эболи, сенешаля, который, по слухам, был любовником королевы. Их посадили на две телеги, народ побил их камнями, затем их сожгли" (XII, 52).

Здесь необходимо учитывать неизбежные различия между хроникой и риторическим произведением, исполненным морализирующих обобщений, тем более что в первом случае освещается главным образом судьба Джованны, а во втором — Филиппы и ее детей. Можно предположить, что на этот раз наряду с литературно обработанной информацией Боккаччо значительное место отводит непосредственным свидетельствам, в чем сказались тесные отношения между Неаполем и Флоренцией. Необходимо также учитывать разный подход авторов к политической оценке событий. Воспоминания о молодых годах до известной степени настраивают Боккаччо на снисходительный тон по отношению к Джованне, тогда как Виллани, преисполненный ужаса при мысли о развратной и жестокой королеве, судит ее суровым судом. И все же, несмотря на отличие этих произведений по тональности, по выраженному в них отношению к людям и событиям, совпадение в них отдельных ошибочных деталей не оставляет сомнений в том, что автор книги „О злочлочениях знаменитых мужей“, работа над страницами, посвященными мрачной трагедии неаполитанского двора и заявляя, что он опирается на прямые свидетельства, на самом деле ни на минуту не упускал из виду хронику Джованни Виллани⁴⁹.

Подобных примеров немало. Но особенно показателен пример из главной книги Боккаччо, о котором до сих пор не подозревали.

Я имею в виду подражание Павлу Диакону (о нем речь пойдет дальше), которым отмечено знаменитое описание чумы, предвещающее собой „Декамерон“, хотя, если верить неоднократным заверениям Боккаччо, он описывает чуму как непосредственный очевидец („...если бы того не

видели многие и я своими глазами...“; „В этом... я убедился собственными глазами...“).

Даже в этом случае представляется, что Боккаччо так и не смог до конца освободиться от влияния литературного произведения, столь непохожего на „Декамерон“. Воображение Боккаччо перекраивало в соответствии с литературными моделями не только его собственные любовные переживания. Писатель спонтанно обращался к авторитетным литературным примерам и прецедентам даже тогда, когда принимался повествовать о событиях, свидетелем которых в той или иной степени он был сам. Эти события нередко искажались в полном соответствии с уже имевшимися литературными обработками.

Все эти факты доказывают несостоятельность биографии Боккаччо, составленной из „доверительных признаний“, которые якобы делают в его произведениях персонажи-ширмы. Писатель в своих произведениях следует общей схеме развития любовного чувства, по которой в литературе строились решительно все любовные истории, придерживается книжных или народных традиций, а также наиболее категорических предписаний любовных трактатов своего времени. Боккаччо отнюдь не случайно в своих произведениях искажает и перекраивает даже самые живые и глубоко личные переживания в соответствии с канонами средневековой культуры. Такова особенность его творческой фантазии, проявляющая себя чуть ли не с фатальной неизбежностью.

Наша полемика, принимавшая иногда крайнюю форму, была необходима, чтобы очистить биографию Боккаччо от романтических наслоений.

Мы не склонны более усматривать чисто документальную ценность в фактах и сведениях, почерпнутых непосредственно из произведений Боккаччо. Но, создавая с максимальной осторожностью, шаг за шагом, миг за миг биографию писателя, мы все же должны использовать эти данные в более широком, но не менее важном плане: как остраненное отражение внутренней жизни человека, его духовного мира.

Если же в общей картине, подчиненной литературной традиции, обнаружится какой-нибудь реалистический элемент, с уверенностью его можно будет выделить, лишь руководствуясь ключевыми элементами достоверной биографии Боккаччо, то есть фактами, получить которые по-

могут новые настойчивые исследования архивов и источников. На этом пути уже достигнуты некоторые успехи.

В будущем предстоит заново воссоздать биографию Боккаччо. В ней, вероятно, будет гораздо меньше захватывающих подробностей, но она будет более достоверной и лучше объяснит наиболее значительные моменты внутренней жизни писателя. Иными словами, это будет биография, в которой интерес к личности писателя, стремление придать ей романтический характер не затмят интереса к его творчеству, не отодвинут его сочинения на задний план.

¹ См.: Lipparini „G. B.“, Firenze, 1926; Pernicone, Введение в „Il Decameron e Antologia delle opere minori“, Firenze, 1937; Grabher „Boccaccio“, Torino, 1942; Russo „Studi sul Due e Trecento“, Roma, 1947; Sapegno „Il Trecento“, Milano, 1948.

² Я прежде всего имею в виду работу Крешини „Contributo agli studi sul Boccaccio“, Torino, 1887 и основные работы, написанные в том же ключе: Della Torre „La giovinezza di G. B.“, Città di Castello, 1905; Wilkins „Boccaccio Studies“, Baltimora, 1909; Torraca „Per la biografia di G. B.“, Napoli, 1912; Massera „Studi boccacceschi“: in „Zeitsch. für Rom. Phil.“ XXXVI, 1912; Hauvette „Boccace“, Paris, 1914.

³ Напомним вкратце основные моменты биографической схемы, разработанной авторами вышеупомянутых исследований, которой так же гельно придерживались многие ученые. Джованни Боккаччо родился, утверждают они, в Париже от внебрачной связи Боккаччо ди Келлино и некой Джованны; ребенка привозят во Флоренцию, где его отец женится на Маргерите дея Мардоли; отроком, дабы избавить мальчика от притеснений мачехи, его отсылают в Неаполь; там он увлекается сначала Пампинией, затем Абротонией; по прошествии восьми лет пребывания в Неаполе Боккаччо влюбляется в Марию Аквинскую (Делла Торре считает, что Боккаччо приехал в Неаполь в декабре 1323 года, а полюбил Марию Аквинскую в марте 1331 года; Торрака относит первое из этих событий к 1325 году, второе — к 1333 году; Овет считает, что речь может идти о декабре 1328 года и о марте 1336 года), долго за ней ухаживает — мы увидим в дальнейшем, что продолжительность этого ухаживания подсчитана с точностью до дня, — в октябре добивается наконец благосклонности возлюбленной, но вскоре Мария Аквинская изменяет Боккаччо. За этот период Боккаччо написал половину „Филлоколо“, „Филострато“, „Тезеиду“; в дальнейшем появляется и вторая часть „Филоколо“. В конце 1339 года (полагает Торрака), или 1340 года (Делла Торре, Овет), или же между 1340—1341 гг. (Крешини) Боккаччо

возвращается во Флоренцию. Излишне напоминать, что все эти данные извлечены из произведений Боккаччо путем систематического анализа автобиографических элементов, которые якобы скрыты в истории различных персонажей его юношеских произведений, включая „Фьямметту“. Начало подобным исследованиям положил еще Балделли. Крешини подошел к этим исследованиям с новых позиций и добился положительных результатов, хотя не обошлось без издержек. Эпигоны Крешини довели его исследовательский метод до абсурда.

⁴ Словно подводя итог первой части своего исследования, Крешини пишет, в частности: „Юношеские произведения нашего автора необходимо располагать и изучать в соответствии с тем, в какой связи они наводятся с различными ступенями этой любовной истории“.

⁵ См.: G. Boccaccio „Le Rime“, a cura di A. F. Massera, Bologna, 1914.

⁶ См.: G. Boccaccio „Le Rime“, a cura di V. Branca, Bari, 1939; Silber „Three Sonnets of the Trecento“ in „Italica“, XV, 1938.

⁷ См.: Savj Lopez „Sulle fonti della Teseida“ in „Giorn. Stor. Lett. It.“ XXXVI, 1900; „Storie tebane in Italia“, Bergamo, 1905; Roncaglia, Nota all'ed. del „Teseida“, Bari, 1941.

⁸ См.: G. Billanovich „Boccaccio dettatore“ in „Giorn. Stor. Lett. It.“ CXXI, 1943, а также „Restauri boccacceschi“, Roma 1945.

⁹ См. мою работу „Il cantare trecentesco e il B. del „Filostrato“ e del „Teseida““, Firenze, 1936; Battaglia, Introd. all'ed. critica del „Teseida“.

¹⁰ См.: Raina „Il cantare dei cantari“ in „Zeitsch. für Rom. Phil.“ II, 1878.

¹¹ См.: G. Boccaccio „Amorosa visione“, edizione critica cit., p. CXLIX.

¹² Тоскане принадлежит все манускрипты XIV века, см.: Mazzatinti «La „Fiorita“ d'Armannino giudice» in „Giornale di filologia romanza“, III, 1880; Flutre „Li fait des romains“, Paris 1932, p. 373 ss.; Id., «Sur deux mss. de la „Fiorita“» in „Romania“, LXI, 1935. Мы взяли цитату из Laurenziano Plut. LXXXIX inf. 50. Эта рукопись содержит наиболее полную редакцию „Фьориты“.

¹³ См.: Hauvette, op. cit., pp. 62 ss.; Young „The Origin and Development of the „Story of Troilus and Criseyde““, London, 1908, p. 101 ss.; „The Filostrato“, .. Introduction by N. E. Griffin, Philadelphia 1929, p. 8 ss.

¹⁴ И в более поздних произведениях, в „Генеалогии языческих богов“ и в трактате „О славных женщинах“ королей Франции Боккаччо называет знатными среди знатных, потомками Дардана и Гектора (см., в частности, „Декамерон“, X, 10; а также VI, 8; VIII, 9 и „Корбаччо“, 367 и 379).

¹⁵ Прелестная сказка в слегка измененном виде появляется и в одной из новелл „Декамерона“ (II, 3), где история завершается женитьбой молодого флорентийского купца — „двойника“ Боккаччо — на дочери английского короля. Об антропологических корнях этого мотива см.: J. G. Frazer „The Golden Bough“, London, 1923, 1, 2, 3.

¹⁶ Настоящий канон, заимствованный из античных и средневековых легенд, Боккаччо повторяет в „Декамероне“ (III, 9; X, 6); „сокращенный вариант“ легенды — в „истории“ Фьордализо (II, 5). См. также: Thompson „Motif-Index of Folk-literature“, Helsinki, 1932 e ss., T 587, 685.

¹⁷ Но и внешний облик Фьямметты — если исключить обычные заимствования из трактатов о любви — вызывает немало сомнений. Эта неаполитанка — блондинка (см., в частности, „Филоколо“, IV, 43; „Стихотворения“, I, II, 3 и т. д.) согласно лирической традиции и любовным рекомендациям (Boncompagno da Signa „Rota Veneris“, Roma, 1927, p. 13). Фьямметта наделяется различным возрастом: в „Филоколо“ I, 1, 15 она родилась от Роберта до того, как он стал королем, т. е. до сентября 1310 года; в „Амето“ Фьямметта нарисована моложе Боккаччо — следовательно, она родилась после 1313 года. В „Декамероне“ (Вступление): Фьямметта моложе Пампины, которой было 27 лет, следовательно, она родилась после 1321 года (Массера напрасно потратил столько усилий, чтобы примирить эти противоречия). См. также: Renier „Il tipo estetico della donna nel Medioevo“, Ancona, 1885, p. 127 ss.; Ruggieri „Aspetti dell'eterno femminile“ in „Misc. Silva“, Firenze, 1956.

¹⁸ Эти и другие автобиографические элементы „Любовного видения“ уже рассматривались и изучались в комментарии к подготовленному мною академическому изданию поэмы. В „астрономическом“ толковании фразы из „Амето“ (17 октября—15 ноября) учитываются взгляды и учение Андало да Негро, преподававшего неаполитанской молодежи и самому Боккаччо, который в своей библиотеке хранил один из его трактатов, науку о небесных светилах. (См.: Hauvette „Notes sur les mss. autographes de Boccace“ in „Mélanges de l'École de Rome“, 1894, p. 104; Della Torre, p. 37, ss.; 59 ss.; Branca „Il primo carne del B.“, in „Convivium“, N. S. I., 1954, „Tradizione delle opere di G. B.“, op. cit.)

¹⁹ Della Torre, op. cit., p. 182; Scandone „D'Aquino di Capua“ in Litta, „Famiglie celebri“, S. II, Napoli, 1905; De Blasiis „Racconti di storia napoletana“, Napoli, 1908, pp. 168 ss.

²⁰ См.: Macri-Leone „Il Zibaldone boccacesco“ in „Giorn. Stor. Lett. It.“, X, 1887.

²¹ О Фьямметте и ее истории умалчивают самые ранние биографы Боккаччо, см.: Massera „Le più antiche biografie del B.“ in „Zeitschrift für Rom. Phil.“, XXVII, 1903.

²² Например, отъезд из Неаполя; предположение о том, что у Бок-

качко были любовные похождения во Флоренции; его отношения с отцом и т. д.

²³ См.: Battaglia „Elementi autobiografici nell'arte del Boccaccio“ in „Cultura“, IX, 1930; „Schemi lirici nell'arte del Boccaccio“ in „Archivium Romanicum“, XIX, 1935.

²⁴ „Zibaldone boccaccesco Mediceo Laurenziano“. Riproduzione fotografica a cura e con introduzione di G. Biagi, Firenze 1915. О „Zibaldone magliabechiano“ (Nazionale di Firenze II II 327), помимо статьи Макри-Леоне, на которую мы уже ссылались, см. работы: Ciampi „Monumenti di un ms. autografo di G. B.“, Firenze, 1827 и Milano, 1830; Hortis „Studi sulle opere latine del Boccaccio“, Trieste, 1879, p. 328 ss.

²⁵ См.: Silber „The Influence of Dante and Petrarch on Certain of B.'s Lyrics“ Menasha Wis. 1940; Billanovich „Prime ricerche dantesche“, op. cit., p. 77 ss.

²⁶ См.: Langlois „Origines et sources du Roman de la Rose“, Paris, 1891; „Histoire littéraire de la France“, Paris, 1885, XXIX, p. 455 ss.; Faral „Recherches sur les sources latines des contes“, ecc., Paris, 1907; Sabbadini „Le scoperte dei codici“ cit., ecc.

²⁷ См.: Rousselot „Pour l'histoire de l'amour au Moyen Age“, Münster, 1908; Gilson „L'esprit de la philosophie“, op. cit., II cap. IV; De Bruyne „Etudes“, op. cit., II p. 138 ss., 161 ss., 198 ss.; III 66 ss., 240 ss.; Simonin „Autour de la solution thomiste du problème de l'amour“ in „Arch. d'hist. doct. et litt. du Moyen Age“, VI, 1931.

²⁸ См.: Huizinga „Autunno del Medioevo“, già cit. p. 161 ss.; а также Guglielmo d'Alvernia „Tractatus de bono et malo“ in Pouillon, art. cit., p. 316.

²⁹ Эмилии в „Тезеиде“ пятнадцать лет; ср. с такими персонажами, как Мензола в „Фьезоланских нимфах“, дочь английского короля, Алибек, дочери Нарнальдо Клуада, Сальвестра, Спина Малеспина, Ифигения, Никколоза, Джиневра, Изотта, Софрония, Гризельда и др.— в „Декамероне“.

³⁰ См.: „Амето“, XXXV; „Bucolicum Garmen“, I.

³¹ См.: Langlois, op. cit., pp. 7, 17 ss.; Boncompagno da Signa „Rota Veneris“.

³² Этот момент часто встречается в „Декамероне“ (IV, 6 и 7; V, I и 4; VII, 7 и т. д.).

³³ См. Данте „Новая Жизнь“, V; Петрарка „Rime“ III (отметим, что Петрарка влюбляется в Лауру в авиньонской церкви св. Клары в страстную пятницу); „Декамерон“, IV, 6; V, 1 и 4; VIII, 2; „Филострато“, I, 18 сл.; „Тезеида“, III, 5 сл. О большом распространении этих элементов в народной литературе см. Thompson, op. cit., № 711, 4.

³⁴ Эта тенденция носит настолько естественный характер, что находит отражение в таком произведении, как „Rota Veneris“, где „aquila“ означает „ревнивый муж“, а „auster“ — „любовник“.

³⁵ См.: Crescini „Il cantare di Fiorio e Biancofiore“, *op. cit.*, I, p. 427; „Contributo“ *op. cit.*, p. 32.

³⁶ См.: „Метаморфозы“, IX, 467—469; „Амето“, XXXV; „Герояды“, XII, 105 сл. и XVI, 123 сл.

³⁷ См.: „Les romans de la table ronde“, Paris, 1875, IV, p. 32, „La Tavola rotonda“ a cura di G. Polidori, Bologna, 1864—65, pp. 126—182.

³⁸ См.: Billanovich „Restauri boccacceschi“, *op. cit.*, p. 97 ss.

³⁹ См.: D'Ancona „La poesia popolare italiana“, Livorno, 1906, p. 26 ss.; Thompson, *op. cit.*, K. 1315, I ss.

⁴⁰ Мы уже не раз обращались к Гвиттоне д'Ареццо, см.: „Certo poia non so“, „Lasso en che mal punto“, „Gioi amorosa amor“, „Dolente tristo“. Последний момент не носил такого канонического характера, как предыдущие: здесь проявлялось и стремление восхвалить Мадонну и естественная гордость поэтов.

⁴¹ См.: Trojel, pp. XLIV, LIV ss.; Rousselot, *op. cit.*; De Bruyne, „Études“, *op. cit.*, II p. 162 ss., 173 ss.

⁴² См.: Nota all'ed. del „Filocolo“, p. 586 ss.; о „вопросах любви“, см. Рајва in „Romania“, XXXI, 1902.

⁴³ См. комментарий к „Любовному видению“: XXIX, 52 сл.; XXXIII, 1 сл.; XXXVIII, 19 сл. и 40 сл.; XXXIX, 1 сл.; XLII, 72; XLIV, 31 сл. и 32 сл.; XLV, 25 сл. и 61 сл.; XLVI, 12 сл. и 67 сл.; L, 34 сл.

⁴⁴ См.: „Dialogo d'amore di M. Giovanni Boccaccio“, Venezia, 1611; Dietz „Beiträge zur Kenntnis der romanischen Poesie“, Berlino, 1825, I, p. 76.

⁴⁵ См., например, XLV, 55—60 и трактат „О любви“, с. 53.

⁴⁶ Боккаччо неоднократно изображает в своих произведениях любовь к вдовушкам и теоретически обосновывает, почему в любви он отдает предпочтение не девушкам, а вдовушкам (см. „Филоколо“, IV, 54; „Стихотворения“, LXXXI—LXXXII), в полном соответствии с канонами средневековых трактатов о любви, начиная с Андрея Капеллана и кончая Петраркой; в соответствии с той же самой традицией Боккаччо противопоставляет любовь дворян любви простолюдинов (см. „Фьямметта“, „Декамерон“, IV, 7; „О любви“, с. 235).

⁴⁷ См.: „Tractatus de perfecto amore“, a cura e con introduzione e tradizione italiana di Gerardo Bruni, Roma, 1951. Бруни подробно и исчерпывающе выявляет зависимость этого трактата от книги Капеллана „О любви“.

⁴⁸ См.: „Чтения“, VI, I, 41; XII, I, 99; XIII, I, 98, 99 сл., 107, 109, 111; а также VI, I, 23 сл.; X, 50, 54, 70 сл., 82 сл., 94 сл. (используется без ссылки на источник, см. „Хроника“, VIII, 5; VI, 77, 78, 81; VII, 39; II, I, I, 31 сл.; IV, 31).

⁴⁹ Петрарка тоже достаточно свободно обращался с текстом „Хроники“ Виллани, не ссылаясь на него, см., например, „Regius testimonium“ III, XCVII и „Семейные письма“, II, III, 14—15.

Х. ПРЕДГУМАНИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ

Боккаччо-предгуманиста мы привыкли представлять себе так, как описали его два известных итальянских критика прошлого века. При упоминании имени Боккаччо Де Санктису рисовалась картина настолько переполнявшая его душу восторгом, что он невольно восклицал: „Как я попал сюда, и когда?“ Светлые, радостные лучи, исходящие от этой картины, озаряют для критика уже „другой мир“, где происходит „не только отрицание средневековья, но и *издевка* (курсив В. Бранки.— *Прим. пер.*) над ним“. Кардуччи изобразил Боккаччо чуть ли не персонажем героической эпопеи, который, „преисполненный радостного трепета, поднимается по ступеням лестницы, ведущей в библиотеку Монтекассино*, среди буйной травы, выбивающейся из щелей между плитами“¹.

Эти два образа, хотя и отличаются друг от друга, исходят из одной предпосылки: большинство ученых XIX века резко противопоставляли Средневековье и гуманизм, считая их абсолютно несовместимыми.

Когда же это противопоставление „темного“, „варварского“ века эпохе, озаренной светом, радостью, в которой проявилась широта человеческой природы, постепенно утрачивает категорический характер, утрачивает на первый взгляд свою колоритность и выразительность и фигура Боккаччо-предгуманиста.

На самом же деле именно в атмосфере высшей духовной преемственности между культурой позднего Средневековья и гуманизма — преемственности, очень точно раскрытой в трудах Фаралы и Ренде*, являющихся ценным достижением нашей науки, — литературное творчество Боккаччо (в общем типично средневековое) предвосхищает новую эпоху и ставит проблемы, которые затем будут в центре раннегуманистической культуры.

В какой-то степени можно, конечно, согласиться с тем, что Кардуччи изображает Боккаччо удачливым открывателем великих произведений древних авторов (при том,

что картина Монтекассино выдержана у Кардуччи в романтических тонах и в своей основе неверна). Но высокая гражданская миссия Боккаччо была лишь закономерным результатом исключительной зрелости, которой достигло к тому времени Средневековье: Боккаччо влекло на эту стезю с того времени, когда он юношей впервые испытал восторг перед Данте, перед великой культурой XIII века, к которой он приобрелся в литературных кругах Неаполи и Флоренции.

Если мы еще и продолжаем считать вслед за Кардуччи, что поворотным моментом в развитии предгуманистических представлений Боккаччо стала его дружба с Петраркой, то мы отнюдь не склонны видеть в нем лишь преданного ученика, каким сам Боккаччо постоянно себя изображал, рядом со своим „*venerabilis Franciscus Petrarcha insignis praesceptor*“ („светлейшим наставником, досточтимым Франческо Петраркой“). Недавно обнаружилась боккаччиевская филигрань в „Триумфах“ Петрарки, произведении, где Петрарка захотел придать поэтическую и героическую форму миру своих идей — миру великих людей античности, ради которого и в котором он намеревался жить. Замысел этой гуманистической поэмы восходит к „Любовному видению“²; поэма Боккаччо так очаровала Петрарку (весьма недоверчиво взиравшего на литературу на итальянском языке), что ее отголоски мы ощущаем в многочисленных лексических заимствованиях „Триумфов“.

Более того, сравнительно недавно обнаружилось, что по своим знаниям античной литературы и культуры Боккаччо превосходил Петрарку. Вспомним хотя бы, что именно Боккаччо первым из литераторов на Западе после многовекового перерыва обратился к греческой литературе, читал Гомера и Платона — книги, которые Петрарка мог лишь с немым обожанием прижимать к груди. Если Петрарка в трактате „Тайна“ и в одном из последних „Старческих писем“ повторяет вслед за Цицероном мысль об абсолютном превосходстве латинской культуры над греческой, то Боккаччо в трактате „О генеалогии языческих богов“⁴ уже уделяет эллинской культуре целую главу: „*Ego in hoc latinitati compator, que sic omnino greca abiicit studia ut etiam non noscamus characteres litterarum. Nam, etsi sibi suis sufficiat licteris et in eas omnis occiduis versus sit orbis, sociate grecis lucidiores procul dubio apparent. Nec pretereaa omnia secum a Grecia veteres traxere latini; multa*

supersunt, et profecto nobis incognita, quibus possemus scientes effici meliores“

(„Я потому сострадаю латинянам, что они совершенно презрели занятия греческим языком, из-за чего мы сегодня уже не помним даже его букв. Хотя латинской словесности и достаточно своей литературы, которую изучает весь западный мир, она бы, несомненно, еще более воссияла, если бы ее изучали вместе с греческой. Тем более что древние латиняне позаимствовали у греков далеко не все: многого мы не знаем, а это могло бы обогатить наши знания“; XV, 7).

Боккаччо первым из представителей среднелатинской культуры осознал и ощутил обе великие культуры прошлого в их духовном единстве: он так обостренно воспринимает это открытие и его значение для современников, что — случай беспрецедентный во всем его творчестве — не может удержаться от жеста, исполненного гордости: „Ipse... fui, qui primus meis sumptibus Homeri libros et alios quosdam grecos in Etruriam revocari, ex qua multis ante seculis abierant non redituri: nec in Etruriam tantum, sed in patriam deduxi. Ipse ego fui, qui primus ex latinis a Leontio in privato Yliadem audivi: ipse insuper fui, qui, ut legerentur publice Homeri libri, operatus sum“ („Я... первым на свои средства вернул книги Гомера и других греческих авторов в Этрурию, откуда они ушли много столетий назад и куда более не возвращались. И не в Этрурию вернул я эти книги, а на родину. Я был первым из латинян, который от Леонтия* услышал у себя дома „Илиаду“. Я же добился и публичных чтений гомеровских поэм“; XV, 7).

Помимо неиссякаемого источника греческой литературы и философии, Боккаччо открыл для предгуманистической культуры целый ряд латинских авторов. Ортис, Де Нолак и Овет* (последнего мне хотелось бы отметить особо) подробно проанализировали причины, заставившие Боккаччо первым из европейцев по прошествии стольких веков обратиться к Тациту. Недавно и другие исследователи обнаружили, а точнее, подтвердили, что благодаря Боккаччо достоянием культуры вновь стали эпиграммы Марциала, трактат Варрона „De lingua latina“⁴ („О латинском языке“); „Pro Cluentio“ („В защиту Клуэнция“), „Pro Quinctio“ („В защиту Квинция“), „Pro Flacco“ („В защиту Флакка“) и, возможно, другие речи Цицерона; некоторые произведения Сенеки, как, например, „Ludus de

morte Claudii („Сатира на смерть императора Клавдия“) ; трактат Колумеллы; некоторые части из „Appendix virgiliana“ („Аппендикс вергилиана“)*, некоторые *Principii**, „Ибис“ Овидия; произведения Апулея, „De institutione divinarum et saecularium litterarum“ („Руководство к изучению божественной и светской литературы“) Кассиодора. Мы уже не говорим о текстах менее значительных или сохранившихся лишь частично.

Начиная в основном с 1360 года дом Боккаччо становится подлинным центром итальянского предгуманизма, где петраркизм неаполитанский сочетается с петраркизмом литераторов Ломбардии — Венето. Здесь сформировались такие люди, как Салутати, Виллани, Луиджи Марсили, оставшиеся верными заветам августинианского кружка при монастыре Санто Спирито, который был так дорог Боккаччо. Из дома писателя замечательные литературные „открытия“ расходятся по всей Италии и Европе. Десятки и десятки рукописных книг античных авторов, распространяемых одновременно с Петраркой и падуанским кружком, можно считать едва ли не первыми собраниями сочинений классиков, разошедшимися по Европе.

Естественно, первым получает от Боккаччо эти сокровища Петрарка: уже в самом их выборе отчетливо проявляется оригинальный характер боккаччиевского гуманизма. Боккаччо посылает Петрарке не только античных классиков, но и труды отцов церкви. Так, например, в 1355 году Петрарка получает от него полный том „Elegantiores in Psalmos“ („Комментарии к псалмам“) св. Августина, которые он давно хотел иметь. Об этом даре (манускрипт сейчас хранится в Национальной библиотеке в Париже) Петрарка взволнованно вспоминает в одном из „Писем о делах личных“ (XVIII, 3). На форзаце манускрипта мы видим и сегодня подписи двух великих друзей — свидетельство их глубокого внутреннего единомыслия и одинаковой приверженности августинианскому платонизму⁵. С трепетным волнением, но и с откровенной настойчивостью Боккаччо дарит в 1351 году Петрарке еще одну священную книгу: „Божественную комедию“ — и сопровождает свой дар знаменитым стихотворным посланием „Italiae iam certus“ („Италии уже известен“) (автограф хранится сегодня в Ватиканской библиотеке, лат. 3199)⁶.

Предгуманизм Боккаччо представляется менее подчиненным стилистическим и риторическим канонам, чем пред-

гуманизм Петрарки. Он менее утончен, более эклектичен; но его непрерывно питает глубокая, пылкая любовь к поэзии; Боккаччо чувствует, что „ad poeticas meditationes dispositum ex utero matris“ („чуть ли не с материнской утробы расположен к занятиям поэзией“; „О генеалогии языческих богов“, XV, 10). Этот первый апостол культа Данте смог глубже, чем Петрарка, постичь поразительную непрерывность духовной жизни, поэзии и культуры от античности до его эпохи. Извлекая из глубины веков сокровища Древней Эллады, Боккаччо открывает необъятные просторы за пределами латинской культуры; одновременно он раздвигает ее границы, включая в нее и христианских авторов, и некоторые средневековые сочинения, и „Поэта“, написавшего свою „Комедию“ на народном итальянском языке. Не случайно, что в „Тезеиде“, самом „литературном“ из ранних произведений Боккаччо, он следует и знаменитым эпическим поэмам на латинском языке, и народным поэмам *кантари*⁷, воспевавшим необыкновенные приключения. Не случайно и то, что в „Декамероне“ античные и средневековые источники сочетаются уже по-настоящему гармонично; что в описании чумы, этой величественной „увертюры“ к „Декамерону“, реминисценции из Лукреция вплетаются в страницу, заимствованную из Павла Диакона; не случайно, наконец, что в ритме прозы сильнее ощущается влияние Ливия, чем Цицерона, а еще сильнее — влияние наиболее авторитетных трактатов Средневековья по риторике и поэтике. Приобщаясь к греческой литературе, Боккаччо пересматривает и переосмысливает свое преклонение перед Данте⁸. Его восторженная любовь — не риторическая, а вполне человеческая — к поэзии, ко *всей* поэзии, определяет его эстетическую теорию: синтез великих поэтических идей Средневековья, рассуждений, которые эпизодически выдвигались представителями последнего поколения, предчувствие грядущих полемических споров, которым суждено было разразиться на рубеже XIV—XV веков.

Защита поэзии от теологов и мистиков, недоверчиво относившихся к ней, от юристов и медиков, грубо презиравших сущность поэзии и ее назначение, — таковы были темы, которые оживленно обсуждались в эту эпоху. Подобные темы затрагивались и раньше (Данте, Джованни дель Вирджиллио, Альбертино Муссато⁹); Петрарка неоднократно рассуждает о поэзии в письмах, особенно в зна-

менитом письме к своему брату Герардо (X, 4)¹⁰, в „Стихотворном послании“ к Зоилу (II, 11), в песне в честь Вергилия, в „*Invectiva contra medicum*“ („Инвенктиве против врача“). Несомненно, что во время дружеской встречи в Падуе в 1351 году Петрарка и Боккаччо касались вопросов поэзии в своих долгих душевных беседах. Об этом в грустную вспоминает Боккаччо в одном из писем к Петрарке: „*Tu sacris vacabas studiis, ego compositionum tuarum avidus ex illis scribens sumebam copiam. Die autem in vespere declinante a laboribus surgebamus unanimes et in ortulum ibamus tuum, iam ob novum ver frondibus atque floribus ornatum... et invicem sedentes atque confabulantes quantum diei supererat placido otio atque laudabili trahebamus in noctem*“ („Ты предавался душой благородным занятиям, а я, жадный до твоих сочинений, переписывал их для себя... Когда же день подходил к концу, мы оба прерывали наши труды и шли в твой сад, который наступившая весна уже украсила зеленью и цветами... располагались и принимались беседовать, пока не кончался день. Вот за каким мирным и похвальным досугом нам случилось засиживаться допоздна“ (письмо IX). Среди текстов, переписанных в те дни, были как раз „Стихотворное послание“ к Зоилу, песнь в честь Вергилия, послание к Герардо, которое Боккаччо очень любил и неоднократно цитировал. По-видимому, сразу же после своего возвращения во Флоренцию с этими сокровищами Боккаччо вновь принялся за уже начатый первый набросок сочинения „О генеалогии языческих богов“, где исключительное место занимает защита поэзии (книги XIV—XV)¹¹.

Эпизодические размышления о поэзии в некоторых письмах (II, IV, VIII) и в трактате „*De vita et moribus Francisci Petrarchi*“¹² („О жизни и нравах Франческо Петрарки“) — первом из сочинений, написанных в честь великого друга в начале 1351 года, важнейшего года в жизни Боккаччо, когда он прочел речь Цицерона „*Pro Archia*“ („В защиту Архия-поэта“) (этот истинный кодекс новой культуры, который Петрарка дважды цитирует в своей речи на Капитолии)¹³, — становятся все многочисленнее и восторженнее и наконец укладываются в стройную систему в заключительной части книги „О генеалогии языческих богов“. Боккаччо защищает поэзию менее осторожно и менее риторично, чем Петрарка¹⁴: это всеобъемлющая страстная защита не только латинских авторов, но и всей поэзии вообще,

в том числе первых писателей на народном языке, стилистов, Данте и самого Петрарки. Впервые поэзию рассматривают и защищают именно *как поэзию*.

Такая постановка вопроса полемична. Боккаччо хочет расстроить ряды тех, кто отрицает поэзию: самодовольных невежд, теологов, смотрящих на поэзию как на мирской соблазн, правоведов, презирающих ее за то, что она не приносит богатства, лицемеров, этих самозванных учителей истины, с напускным религиозным рвением обвиняющих поэзию в том, что она бесполезна, суетна и опасна своим чувственным и языческим началом, доставляющим удовольствие, за что она была осуждена такими величайшими философами, как Платон и Боэций. Подобные мотивы неприятия поэзии очень характерны для культуры тех веков — они слышатся и в „Новеллино“, и у Данте, и у Петрарки, и у Альбертино Муссато, и в „Вилле Альберти“¹⁵.

Свою концепцию поэзии¹⁶ Боккаччо излагает в полемике с теми, кто ее отвергает. Взгляды Боккаччо еще во многом соответствуют понятиям средневековой эстетики. Поэзия есть некий пыл, с помощью которого человек создает в своем воображении новый мир и находит для его изображения высокие и достойные слова; она, „*qui ex sinu dei procedens*“ („пронсходя из божьего лона“), дается лишь немногим и встречается среди людей крайне редко. „*Huius enim fervoris sunt sublimes effectus, ut puta mentem in desiderium dicendi compellere, peregrinas et inauditas inventiones excogitare, meditatas ordine certo componere, ornare compositum inusitato quodam verborum atque sententiarum contextu, velamento fabuloso atque decenti veritatem contegere*“ („Действия этого пыла поистине возвышены: он внушает душе стремление говорить, изобретать чудные и неслыханные вещи, с глубоким смыслом сочетать их в стройном порядке, украшать сочиняемое непривычными сплетениями слов и суждений и скрывать истину под мифическим и благолепным покровом“). Поэзия — душа мира, поэт должен быть провидцем, пылкой силой поэзии. Он „*reges armare, in bella deducere, e navalibus classes emitte-re, celum terras et equora describere, virgines sertis et floribus insignire, actus hominum pro qualitatibus designare, irritare torpentes, desides animare, temerarios retrahere, fontes vincere, egregios meritis extollere laudibus*“ (XIV, 7). („Снаряжает царей, ведет их на войну, высылает флоты из гаваней, живописует небо, земли и воды, украшает дев всн-

камн и цветами, рисует поступки людей с их нравами, подстегивает косных, воодушевляет слабых, сдерживает безрассудных, вяжет преступников, заслуженной хвалой величает достойных“; XIV, 7) . Но для этой высокой миссии недостаточно божественного пыла, то есть вдохновения, абсолютно необходимы основы грамматики и риторики, а также *liberalium aliarum atrium et moralium atque naturalium ... principia... et secularis glorie appetitus* („начала других свободных нравственных и естественных искусств... и стремление к мирской славе“; XIV, 7). Риторика со своей стороны полностью противоположна поэзии, в которой воплощаются все человеческие достоинства: „*Habet enim suas inventiones rethorica... satis apparere potest... poesim facultatem esse et ex dei gremio originem ducere et ab effectu nomen assumere et ad eam insignia atque fausta multa spectare*“ („Свои изобретения есть и у риторики... должно быть уже достаточно ясно, что поэзия есть уменье, происходит из лона божьего, получает название по своему действию, и к ней относится много славных и высоких вещей...“). Поэзия есть правда под чудесным покровом вымысла: „...*vera poesis est quicquid sub velamento componitur et exponitur exquisite*“ („...все, что сочиняется под таким покровом и излагается изысканным языком, есть чистая поэзия“; XIV, 7).

В дальнейшем Боккаччо вновь возвращается к поэзии в „Жизни Данте“, где он приводит те же доводы, к которым неоднократно прибегал и Петрарка (см. „Инвектива против врача“, „Капитолийская речь“, „Африка“, IX, 78): „Давным-давно известно, что добытое в поте лица нам дороже, чем само идущее в руки. Очевидная истина, которую мы усваиваем на лету, доставляет нам удовольствие и легко запоминается. Но так как достигнутая с трудом истина доставляет нам еще больше удовольствия и еще тверже запечатлевается в памяти, поэты облачают ее в различные покровы, иной раз как будто вовсе ей не идущие, и сказку предпочитают всем другим, потому что красоты этой формы привлекают читателей, в том числе и тех, которые отвернулись бы от проповедей и философских рассуждений“¹⁷. И действительно, очень часто „*poetas illustres sepissime seducere credulos reor et eos facere meliores*“ („Великие поэты соблазняли послушных читателей и делали их лучше“; XIV, 16) .

В этом поэзия походит на Священное писание, и, следовательно, нельзя противопоставлять поэзию философии и теологии: „...скажу больше: теология — это поэзия, воспевающая бога“ („Жизнь Данте“). И в самом деле мы видим, что и языческие поэты, „eo usque, quo humanum potest penetrare ingenium, attingisse et absque ambiguitate novisse unum tantum Deum esse; ad quam notitiam devenisse poetas eorum in operibus percipitur liquido“ („безусловно, проникли в глубины, какие только доступны человеческому разуму, и познали единство бога, о чем с несомненной очевидностью свидетельствуют их произведения“; XIV, 13). Да и „etiam Dominus et Salvator noster multa in parabolis locutus est... et Ipse adversus Paulum prostratum Terrentii verbo usus est, scilicet *durum est tibi contra stimulum calcitrare...*“ („не говорил ли сам господь и спаситель наш многое в притчах... Не обратился ли он к поверженному Павлу словами Теренция: „Трудно тебе идти против рожна?“; XIV, 18).

Боккаччо ясно осознает, что защита и прославление изящной словесности не только долг перед культурой и обществом, но и высокая духовная и религиозная миссия, и потому, завершая свое сочинение, в котором с таким жаром прославляет поэзию, он смиренно славит бога, словно священник в конце торжественного богослужения: „divina pietate prebente, in finem longi operis vertimur est... Ipse igitur Deus protegat, qui solus novit diverticula malignantium et volens contrivisse potuit!.. omnes honestos, sacros, pios atque catholicos viros, et potissime celebrem virum Franciscum Petrarcam insignem preceptorem meum, ad manus quorum opus hoc aliquando deveniet, per Christi preciosissimum sanguinem deprecor, ut errores quoscumque, si quos forsitan minus videns dictis immiscui, sua pietate ac benignitate surripiant aut illos in sacram veritatem convertant: ...si quid boni inest, si quid bene dictum, si quid votis consonum... verum scientie mee imputes nolo, nec lauros aut honores alios ob id postulo: Deo quippe, a quo omne datum optimum et omne donum perfectum est, attribuas queso, Eique honores impendito et gratias agito, cum ipse more meo semper post exactors quoscumque labores honestos consueverim, qua possum mentis devotione Daviticum illud dicere: Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam“ („...лишь божественная благодать позволила мне довести до конца мой долгий труд... Да защитит меня сам господь: лишь

ему одному ведомы тайные помыслы злопыхателей и лишь он один может их разрушить! ...Я обращаюсь ко всем честным, уважаемым, благочестивым мужам католикам, и прежде всего к славному мужу Франческо Петрарке, моему достопочтительному наставнику, и заклинаю их, в чьи руки, быть может, некогда попадет мой труд, чтобы ради всего святого они по своему благочестию и доброжелательности исправили все ошибки, которые я невольно допустил, пусть даже самые малые, или же посчитают и их за святую правду... если мой труд удался, если он облечен в подобающую форму, если он соответствует первоначальному замыслу... я не хочу, чтобы ты приписывал это моей учености, и не испрашиваю за это ни лавров, ни иных почестей; но прошу тебя, чтобы заслуги мои приписал ты господу нашему, которому мы обязаны всем лучшим и совершенным, пусть ему воздадут все почести и славу, ибо по своему обыкновению привык я по завершении любых своих честных трудов в благочестивом порыве всегда говорить словами Давида: Не нам, господи, не нам, но имени твоему дай славу"; XV, закл.) .

В отличие от многих своих современников Боккаччо не только утверждает за поэзией ее законное право на существование, но и выдвигает в пользу ведущей роли поэзии такие аргументы, опровергнуть которые весьма трудно. Его понимание поэзии еще во многом средневековое: поэзия — истина, скрытая *под покровом*, но есть что-то гуманистическое в этом универсально широком определении, охватывающем и остальные формы духовной и нравственной жизни, в особом подчеркивании „стремления к земной славе“; Боккаччо провозглашает все эти истины с горячим энтузиазмом, он постоянно и с любовью цитирует своих самых дорогих учителей Данте и Петрарку, его воодушевляет открытие, ставшее его глубоким внутренним убеждением: в многогранной деятельности духа, в широкой панораме общественной жизни поэзия занимает центральное место, которое по праву принадлежит лишь ей одной.

Все эти старые и вечно новые мотивы, это возвышенное и благородное сознание бессмертного характера поэзии освещены тем тайным влечением к славе, которое носит у Боккаччо всегда сдержанный характер. Для него уже „*nulla est tam humilis vita quae dulcedine gloriae non tangatur*“ („нет такой скромной жизни, которую бы не прельщала слава“; XV, 7); слава выступает рука об руку с поэ-

зней, как сам Боккаччо это ярко изобразил в „Любовном видении“¹⁸.

В годы зрелости, словно опьяненный своим великим открытием поэзии, Боккаччо повторяет одни и те же рассуждения и доводы и в „Жизни Данте“, и в „Чтениях Божественной комедии“; касается их он и в сочинении „О злоключениях знаменитых мужей“, тогда как в „Эклоггах“ (XII и XIII), в „Письмах“ (XII, XVIII, XIX, XXIII, XXIV), в трактате „О генеалогии языческих богов“ (в частности, XI, 2) желание славы постепенно становится побудительной причиной высоких нравственных идеалов и благороднейших гражданских надежд; из письма к Якопо да Пиццинга мы видим, что Боккаччо словно предвосхищает то великое обновление, которое нес Гуманизм с его героическим пафосом: „In spem venio atque credulitatem Deum... in italorum pectora effundere animas ab antiquis non differentes, avidas... duce poesi nomen pretendere in evum longinquum... et posteritati mirabiles apparere. A quibus etsi non integrum deperditi luminis italici restitua-tur columen, saltem a quantuncumque parva scintilla optantium spes erigitur in fulgidam posteritatem“. („Я преисполняюсь надеждой и верой, когда вижу, что бог... вложил в сердца итальянцев душу, не уступающую той, что была у древних... движимые поэзией, они хотят надолго прославить свое имя... и восхитить собою потомков. Даже если они не возродят полностью утраченную славу итальянцев, то по крайней мере от одной самой маленькой искорки загорится надежда тех, кто стремится к этой славе, и воссияет в будущем ярким пламенем“.)

Вдохновенные пророчества, трепетные предчувствия, которые звучат в полный голос в „Защите поэзии“, привлекали внимание читателей к сочинению „О генеалогии языческих богов“, и оно разошлось по всем странам. Оно имело больше успеха, чем самые удачные произведения Боккаччо (распространению которых посвящено замечательное исследование Бедариды). В самых различных и самых удаленных культурных центрах сочинение „О генеалогии языческих богов“ было встречено как книга долгожданная и желанная: ее переводят на итальянский, французский, английский и кастильский языки; горячие поклонники размножают это сочинение в сотнях экземпляров, которые расходятся по европейским библиотекам, превращая книгу Боккаччо в *Великую хартию* нового благородства, ко-

торым повсеместно наделялась поэзия. Когда Салутати в посланиях к Джулиано Дзонарини (IV, VII), к Джованни да Самминьято (XII, XIV), к Пеллегрини Дзамбеккари* (IX, X), к Джованни Доминичи (XIV) и в сочинении „De laboribus Herculis“ („О подвигах Геракла“) встает на защиту поэзии, он не только вдохновляется примером своего великого учителя, но почти дословно его повторяет. Когда же искушенный и неустойчивый полемист монах Джованни Доминичи* отвечает Салутати в сочинении „Lucula noctis“, его филиппики и стрелы направлены против автора „О генеалогии языческих богов“; а несколько десятилетий спустя Франческо да Фиано* и Бартоломео да Лендинара, защищая и превознося поэзию, вновь будут широко черпать аргументы из сочинения Боккаччо.

Интереснейшая проблема, которую Боккаччо впервые ставит и последовательно анализирует, становится фактически одной из главных тем наших ранних гуманистов; ее развивают и продолжают обсуждать на протяжении всего XV века, в несколько иной плоскости она возникает в эпистолярном споре Пико делла Мирандола и Эрмолао Барбаро, когда последний изящно защищает не поэзию, являющуюся „душой мира“, а риторику, которая должна занимать подобающее ей место рядом с философией, защищает необходимость абсолютной гармонии между (*res et verba*) (материалом и словами)¹⁹.

Вот так, в роли первого поборника поэзии, „ведущей свое начало от бога“, поэзии „*anima mundi*“ — „души мира“, Боккаччо, окруженный неизменным почитанием, словно жрец поэзии, провозглашается гуманистами провозвестником их собственных идеалов и веры.

„*Studium fuit alma poesis*“ („Его занятнем была благодатная поэзия“) — этой единственной похвалы пожелал Боккаччо удостоиться посмертно; она должна была освящать ту страсть, что год за годом неизменно росла в его душе, что с каждым днем все больше и больше становилась для него смыслом жизни. И как бы в ответ на смиренную тоску по славе, благосклонность которой Боккаччо испытал, когда обратился ко всему миру с манифестом, заявляя о правах поэзии, Колуччо Салутати добавляет к искренним словам Боккаччо:

„*Inclyte cur vales, humili sermone locutus,
De te pertransis?.. Aetas te nulla silebit*“

„О достолавный Учитель, зачем в своей речи смиренно Ты умолчал о себе? Ведь слава не станет молчать“.

(Пер. Е. Костюкович)

В этих стихах слышатся удрученность и смятение всех флорентийских гуманистов, потому что, как писал Саккетти, со смертью Боккаччо словно умерла сама поэзия („Rime“, CLXXXI); это голос раннего поколения гуманистов, которые наряду с Петраркой видели в Боккаччо своего учителя и пророка и поклонялись ему.

¹ Кардуччи используют здесь в качестве источника комментариев Бенвенуто д'Имола к дантовскому „Раю“, XXII, 74—75.

² См.: V. Branca „Per la genesi dei Trionfi“ in „La Rinascita“, IV, 1941; „L'Amorosa Visione (origine, significati, fortuna)“ in „Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa“, N.S. XI, 1942; G. Boccaccio „Amorosa Visione“, ed. critica cit.: C. Calcaterra „Nella Selva del Petrarca“, Bologna, 1942, p. 145 ss.; G. Billanovich „Dalla Commedia e dall'Amorosa Visione ai Trionfi“ in „Giorn. Stor. Lett. It.“, CXXIII, 1946; II., „Petrarca letterato“, pp. 161 ss.

³ Этот момент средневековой культуры остается для нас неясным, так как если светские литераторы забыли о греческом языке и литературе, то теологи широко обращались к ним, пусть даже нередко через переводчиков и посредников. См.: M. Scaduto „Il monachesimo basiliano nella Sicilia medievale“, Roma, 1948; R. Sabbadini „Le scoperte dei codici latini e greci“, Firenze, 1905—1914; L. R. Loomis „Medieval Elitism“, Lancaster, 1906; C. H. Haskins „Studies in the History of Medieval Science“, Cambridge Mass., 1927; V. H. Mastrod „Les Frères et l'étude du grec“, in „Études franciscaines“ XXXV, 1923.

⁴ Представляется сомнительным, чтобы Боккаччо знал такое прозвище, как „De re rustica“, как утверждается в книге Hortis „Cicerone nelle opere del Petrarca e del Boccaccio“, Trieste, 1878, p. 72 ss.

⁵ Рукой Петрарки здесь написано: „Hoc immensum opus donavit mihi vir egregius dominus Johannes Boccacii de Certaldo poeta nostri temporis, quod de Florentia Mediolanum ad me pervenit 1355 aprilis 10“ („Эту великую книгу подарил мне великий муж Джованни Боккаччо из Чертальдо, поэт нашего времени. Я получил ее в Милане из Флоренции 10 апреля 1355 года“).

⁶ См.: H. Hauvette „Notes sur les mss. autographes de Boccace“, op. cit.; O. Hecker, op. cit.; O. Zenatti „Dante e Firenze“, op. cit., P. De Nolhac, op. cit., II, p. 230 ss.; V. Branca „Per la genesi dei Trionfi“, op. cit.; C. Calcaterra „Nella selva del Petrarca“, op. cit., pp. 145 ss. G. Billanovich „Petrarca letterato“, pp. 144. 421 ss.; J. H. Whitfield „Petrarca e il Rinascimento“, Bari, 1949.

⁷ См.: V. Branca „Il Cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida“, Firenze, 1936; G. Boccaccio „Teseida“, ed. critica a cura di S. Battaglia, Firenze, 1938, p. CLVII.

⁸ См.: M. Barbi „Problemi di critica dantesca“, Firenze, 1934, I, p. 385 ss.; G. Billanovich „Prime ricerche dantesche“, Roma, 1947.

⁹ См.: Ph. Wicksteed — G. E. Gardner „Dante and Giovanni del Virgilio“, Westminster, 1902; G. Albini „Dantis Elogiae ecc.“, Firenze, 1903; Id. „L'egloga di G. del Virgilio ad Albertino Mussato, in „Atti e Memorie della Dep. Storie Patria per le Romagne“, S. III, XXIII, 1905; G. Lidonnici „La corrispondenza poetica di G. del Virgilio con Dante e il Mussato e le postille di G. Boccaccio“, Firenze, 1914; A. Galbetti „La ragion poetica di Albertino da Mussato e i poeti teologi“ in „Scritti vari in onore di R. Renier“, Torino, 1912; E. R. Curtius, „Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter“, op. cit.

¹⁰ См.: H. Hauvette „Boccace“, op. cit., p. 203 ss.; A. Foresti „Aneddoti della vita di Francesco Petrarca“, op. cit., p. 350 ss.; V. Branca „Per la genesi dei Trionfi“, op. cit.; G. Billanovich „Petrarca letterato“, op. cit., p. 234 ss.

¹¹ См.: Hortis, Hecker, Hauvette, op. cit.; G. G. Osgood „Boccaccio on Poetry“, Princeton, 1930; C. Landi „Demogorgone“, Palermo, 1930; „Amorosa Visione“, ed. cit., p. CLXVI ss.

¹² Это произведение опубликовано в „Opere latine minore“, ed. cit., p. 238 ss. Массера, опубликовавший его, датирует трактат 1348—1349 гг.; Билланович (op. cit., p. 74, 135 ss.) относит это произведение к 1341—1342 гг. и считает, что оно послужило образцом петрарковского „Письма к потомкам“, см. также: Foresti, „Aneddoti“, op. cit. p. 463 ss.; Carrara „L'epistola posteritati“, in „Annali dell'Ist. Sup. di Magistero del Piemonte“, III, 1929.

¹³ См.: A. Hortis, „Scritti inediti di Francesco Petrarca“, Trieste 1874, p. 311 ss.; „Семейные письма“, XI, 12 и XIII, 6.

¹⁴ См.: De Nolhas, op. cit., I, p. 130 ss.; N. Sapegno „Il Trecento“, op. cit., p. 370.

¹⁵ См.: „Новеллино“, CXVI (ed. Biagi, Firenze, 1880, что соответствует п. 78 dell'ed. Gualteruzzi). Из Данте вспомним „Монархию“, II, 10; „Пир“, II, 1; из Петрарки — „Старческие письма“, I, 4 (где рассказывается, как кардинал и папа пригрозили поэтам теми же самыми карами, что и негромантам) и др.

¹⁶ Известно, что в XIV книге происходит защита поэзии как таковой в порядке, который мы уже указали. В XV книге автор переходит от общих рассуждений к частному, к апологии своего творчества, хотя и

здесь попадают страницы, содержащие интересные общие положения и т. д.

¹⁷ Это утверждение, как представляется, Боккаччо позаимствовал у Исидора Севильского, см.: „Этимологии“, I, 40 (ср. также „Пир“, II, I).

¹⁸ См. песни IV—VI „Любовного видения“ (ed. cit.) и относящийся к ним комментарий.

¹⁹ См.: V. Rossi „Il Quattrocento“, Milano, 1938, p. 54 ss.; R. Sabbadini „Storia del ciceronianismo“, Torino, 1886, p. 88 ss.; L. Pastor „Geschichte der Päpste“, Freiburg in Br., 1891, I, p. 448 ss.; G. Voigt „Il risorgimento dell'antichità classica“, Firenze, 1897, II, p. 467 ss.; K. Vossler „Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance“, Berlino, 1900; V. Zabugh in „Storia del Rinascimento cristiano in Italia“, Milano, 1924, p. 266 ss.; L. Thorndike „Science and Thought in the Fifteenth Century“, New York, 1929; G. Toffanin „Storia dell'Umanesimo“, Bologna, 1950, II, p. 83 ss., 251 ss., 289 ss.; P. O. Kristeller „Humanism and Scholasticism in Renaissance“ in „Byzantion“, XVIII, 1944; „La disputa delle Arti nel Quattrocento“, a cura di E. Garin, Firenze, 1947; E. Garin „Medioevo e Rinascimento“, Bari, 1954.

XI. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА, ТЕМЫ И СТИЛЕМЫ, ОБЩИЕ У ПЕТРАРКИ И БОККАЧЧО*

„Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
Di quei sospiri ond'io nudriva l'core
In sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,
del vario stile in ch'io piango e ragiono
fra le vane speranze e'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonchè perdono“.

(*Rerum vulgarium fragmenta* I, 1—8)

„Вы, внемлющие в звуках строф моих
Томлениям, что сердце мне терзали
В те дни, как страсти юность волновали
И я еще не знал забот иных,—
Пусть нестрый мой, волнующийся стих,
Дитя слепых надежд, слепой печали,
Найдет у тех, кто то же испытал,
Дань жалости, а не попреков злых!“

(*Пер. А. Эфроса*)

„Umana cosa è aver compassione degli afflitti; e come che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimamente richiesto li quali già hanno di conforto avuto mestiere e han nol trovato in alcuni; fra' quali, se alcuno mai n' ebbe bisogno o gli fu caro o già ne ricevette piacere, io sono uno di queglii...“

„Соболезновать страждущим — черта истинно человеческая, и хотя это должно быть свойственно каждому из нас, однако ж в первую очередь мы вправе требовать участия от тех, кто сам его чаял и в ком-либо его находил. Я как раз принадлежу, к числу людей, испытывающих в нем потребность, к числу людей, кому оно дорого, кого оно радует“. („Декамерон“, Вступление)

* На этих страницах я свел воедино два моих доклада на Петраркистских конгрессах: в Вашингтоне, „Фрэнческо Петрарка — гражданин мира“ (7—12 апр. 1974 г.), и на Международном конгрессе Академии деи Линчей (24—27 апр. 1974 г.), Рим — Аренцо — Падуя; см. также другие мои статьи. — *Прим. автора.*

Этими обращениями к читателю открываются два шедевра, предопределившие многовековые судьбы двух основных родов современной литературы; зачины мощным, убедительным звучанием обязаны особой, общей для двух текстов психологической интонации. Уже Кастельветро*, разбирая вводный сонет „Книги песен“ Петрарки, заметил: „Наверное, лишь местоимение „Вы“ должно было смущать читателей, так как за ним не следовало глагола“. „Смущение“, о котором пишет Кастельветро¹, происходит от многозначного нарушения грамматической нормы во вводном периоде; эту „оплошность“ автора недавно проанализировала и обосновала Аделия Нофери*. Дело в том, что на абсолютный вокатив ложится двойная нагрузка; он из-за отсутствия глагола выполняет на первый взгляд также и функции подлежащего; кроме того, роль здесь играет и необычный порядок слов, при котором дополнительное главного предложения („*del vario stile*“) отстоит очень далеко от сказуемого и слитого с ним подлежащего („*sprego trovar*“), которые отнесены в самый конец периода и всей строфической группы двух катренов. Таким образом, опоясывающая звательная конструкция, оттесняя вторую часть главного предложения к самому концу стихотворного периода, преобразует субъект основного действия („*sprego trovar*“) в объект „жалости“ („*pietà*“) и „прощения“ („*perdono*“), которых автор может ждать только от читателей „*che intendo*“ („сведущих“, „понимающих“, „кто то же испытал“), от тех, кого он призывает в первых строках сонета.

У Боккаччо, напротив, обращение к „сведущему“ читателю помещено в самом начале пролога; оно слито с философской сентенцией, напоминающей ту, которая у Петрарки отнесена в заключительные трехстишья сонета; и, соответственно, обращение „Вы“ сменяется обращением „те, которые...“. Чисто риторическая проблема здесь разрешена с помощью нескольких разделительных союзов и уступительных предложений².

Однако при переходе от безличной конструкции к личной Боккаччо, как и Петрарка, неожиданно подменяет прежнее подлежащее („кто-либо...“) новым („я — из числа таковых“) и добивается семантической „перетряски“, подобной той, что у Петрарки: идеальным субъектом всего этого длинного периода становится объектом „утешения“ со стороны тех, которые „сами нуждались в утешении“, то есть

тех, к кому обращается автор в первых строках Вступления.

Формальная цель этой перестановки — возвратить высказывание к виду риторической конструкции „*ordo artificialis*“, к последовательности компонентов, обусловленной самыми авторитетными правилами риторики³ и ориентированной по преимуществу на звучащую речь (ведь по своей стилистике вводный сонет „Стихотворений“ Петрарки, с его энергичным, приковывающим внимание зачином, — это именно образец ораторского искусства).

Скрытый психологический смысл перестановки частей предложения выявляется в свете общего противопоставления двух начал, уже знакомого читателю по „Тайне“ и „Элегии мадонны Фьямметты“. Это противопоставление хронологическое и одновременно психологическое; на одном его полюсе — „*giovanile errore*“ („страсти юности“) Петрарки и „*giovinèzza*“ („юность“) Боккаччо, „*vape speranze*“ („слепые надежды“) Петрарки и „*soperchi fuochi*“ („излишняя горячность духа“) Боккаччо. На другом полюсе, в пору зрелого осмысления жизни, все это воспринимается авторами уже как „*vaneggiar*“ („тщета“) — Петраркой, как „*cose mondane... che tutte hanno fine*“ („бренность; все сущее имеет конец“) — Боккаччо; и „*il cui frutto è vergogna*“ („плод всего — стыд...“) — для Петрарки, „*vergogna evidente*“ („явный стыд“) — для Боккаччо.

Обратный синтаксис в начале Вступления — это как бы рамочная конструкция; она обуславливает особое развитие повествования „*à rebours*“ („наоборот“), или, лучше сказать, по способу „*flash back*“ („возвращения сюжета“); судьба личности, *Jedermann* („всякого человека“), развернутая в книге в „настоящем деятельном“ времени, благодаря этой конструкции предстает как „прошедшее выстраданное“. Широчайшая амплитуда ожидания и напряжения в первых, перенасыщенных разнообразными смыслами фразах создает нечто вроде зеркальной перспективы, иллюзорной, как все людские тревобления; а сам текст, утопая в грамматических обиняках и в отсрочках глагольных периодов, постепенно как бы погружается в собственные глубины, осваивая новые хронологические и духовные широты повествовательного пространства.

Начиная свои произведения „прологами, способствующими вящей проникновенности“ („*proemi fatti per insipiazione*“) — такое функциональное и емкое определение дал им Даниэлло^{4*}, — а затем развивая мысли этих про-

логов, оба автора, Петрарка и Боккаччо, одновременно, хотя и независимо друг от друга, утверждают: всякому литературному произведению необходимы единое тематическое решение и единая продуманная структура. Создававшимся ранее случайным и разрозненным лирическим стихотворениям вряд ли суждено избежать „костра“ — фатальной участи, предсказанной и заранее оговоренной обоими поэтами; единственный путь спасения — объединение фрагментов в настоящую, цельную книгу; так ворох лирических миниатюр обратится в „душевный часослов“, где найдется стихотворение „на каждый день года“. А откроет это собрание обращение автора — лирического героя к „сведущей“ публике.

Для того чтобы собрание фавлю, новелл, анекдотов пережило первое чтение и просуществовало дольше, чем катится по щеке слеза, звучит звонкий смех в зале пышного дворца или в купеческой лавке, эти новеллы, анекдоты, фавлю должны образовать пять главных актов „человеческой комедии“, составить сто ее сцен; и все это соединит в единое целое точно найденная интонация авторского пролога и напряженное внимание „сведущей“ публики.

Составляя вступления к своим книгам — цельным произведениям, предопределившим дальнейшие судьбы европейской литературы и по сей день остающимися лучшими образцами для подражания, — Петрарка и Боккаччо, каждый по-своему, независимо друг от друга (не будучи еще тогда лично знакомы), выказывают поразительное провидческое сходство идей и художественных взглядов. Нетрудно было бы уже сейчас проследить, как реализуется это сходство на уровне лексики и стилистики, но боюсь, что это может показаться ненужным педантизмом.

Суть их пылкого и благотворного союза к нашему времени утонула во множестве мифических напластований. Петрарка и Боккаччо застыли на литературных небесах этакими Диоскурами*, которые отыскали в богатейших недрах средневековой культуры зерно будущего и способствовали духовному вызреванию нового христианского классицизма — того, что впоследствии будет названо гуманистической, возрожденческой цивилизацией. И вот уже более столетия самыми разными учеными, от Ортиса до де Нолака, Саббадини*, Боско, Биллановича, Мартелотти* и Риччи*, пересказывается и приукрашивается легенда об их славном подвиге.

Все это так, но не следует забывать, что беспрецедентное новаторство обоих авторов никак не противоречит их внимательному, заинтересованному и активному отношению к культуре прошлого, к литературной традиции; и, безусловно, второй „магистральной линией“ творчества Петрарки и Боккаччо является *канонизация*, или *риторизация* (этот термин много лет назад предложил наш учитель Альфредо Скьяффино и вслед за ним стал употреблять Контини^{6*}). Канонизация—это разработка на разных уровнях и в самых различных повествовательных регистрах лучших приемов традиционной поэзии и прозы. Канонизация осуществлялась в основном путем интенсивного „процеживания“ образцовых текстов величайших латинских авторов — Вергилия и Овидия, Цицерона и Ливия, в частности путем пропедевтических опытов перевода их произведений на итальянский язык. При этом сознательно оттеснялись на задний план прежние кумиры читающей публики — французские и провансальские мастера. Работа захватывала и методику сюжетно-тематического объединения материала.

Первая, „новаторская“, из двух магистральных линий, объединяющих творчество Петрарки и Боккаччо, по самой своей природе такова, что ее легко выделить и проследить. Речь идет об обмене рукописями античных авторов, о взаимообмене творческими приемами и открытиями, затронувшем все области литературной деятельности, все жанры: *буколический* и *эпистолярный*, *жизнеописания* знаменитых людей, *защиту поэзии*, *новую литературную агнографию*, *теорию литературы*, *мифологизированную географию*. Объединяло поэтов и огромное влияние, какое оба они оказывали на весь литературный и научный мир эпохи.

Вторая магистральная линия имеет более зыбкие очертания, и гораздо труднее обозначить ее основные вехи. Поэтому вплоть до последних десятилетий она практически не привлекала внимания исследователей. Но нельзя сказать, чтобы ее вовсе никогда не затрагивали; это значило бы забыть, как упорно „с легкой руки“ Бембо и Сальвиати в течение веков всю лирику Боккаччо ставили в зависимость от влияния Петрарки. Суждение в своей огульности оказалось крайне поспешным. До какой степени поспешным, мне удалось показать еще много лет назад, когда я установил, что ни в одном стихотворении Боккаччо

вплоть до 1347 года нет никаких следов влияния Петрарки; и если в лирике Боккаччо и можно усмотреть какую-либо стилистическую вторичность, то только на уровне переключки с поэзией Данте, Кавальканти, Чицо да Пистойя.

Сейчас наконец мы избавились от страсти отыскивать в творчестве наших Диоскуров от словесности следы бесцельных влияний и заимствований, заранее ставя себе целью доказать, что один из них всегда выступал только учителем, другой — только учеником, как это виделось снедаемым высшей страстью петраркистам предыдущего поколения — назовем здесь (*reverentiae et admirationis causa*) в знак уважения и восхищения Уилкинса* и Калькатерру*. Они верили, что самые незначительные свидетельства обратного оскорбили бы и умалили величие патриарха новой поэзии. Эти представления, безусловно, питались устарелой, романтической и манихейски ориентированной историографией, для которой первоочередное значение имели интонации „властителя дум“, привычные „*pater et magister et praeseptor*“ („отцу, учителю и наставнику“), равно как и смиренный, даже униженный тон, свойственный „*discipulus et filius*“ („ученику и сыну“). Однако перенесемся в более близкие нам эпохи. Разве в подобных ситуациях Монти*, Кардуччи и Капуана* не именовались учителями Мандзони, Пасколи* и Верги*?

Пример, с которого мы сознательно начали эту главу, должен убедить нас, что гораздо разумнее и вернее оперировать не категориями влияния и зависимости, а понятиями единства проблем, родства интересов, типологического сходства решений. Даже при отсутствии непосредственных литературных контактов такое типологическое сходство было бы вполне естественно: оно вытекало бы из общности вкусов и склонностей, из единого мироощущения эпохи мощного культурного обновления.

Охота за реминисценциями и дословными заимствованиями должна уступить место исследованию духовного обмена, обмена литературным опытом — неповторимого процесса, при котором обогащаются и дающий и берущий.

Характерным и наиболее показательным материалом для анализа подобных взаимоотношений представляются две поэмы — „Любовное видение“ и „Триумфы“. Тридцать лет назад мы с Биллановичем, тогда начинающие специалисты по творчеству Петрарки и Боккаччо⁶, впервые „ударили в колокола“, усмотрев многочисленные и явные

параллели между двумя известными текстами. Их сопоставление позволяет выявить общность двух талантов, помогает проследить, как судьба личности, „судьба души“, отстраняясь от каких бы то ни было автобиографических мотивов, творчески преображаясь, становится центром литературного произведения и как соотносится при этом внимание к реальным жизненным обстоятельствам с размышлениями о вечном, о трансцендентном; как протеска-ет сращение культурного богатства осени Средневековья с вновь открытым наследием античности, как осуществляется формальное и духовное преображение высокой и славной традиции видений. Именно в этих областях (хоть и туманны были цели, и нелегок труд) велась напряженная общая работа; именно на эти вопросы Петрарка и Боккаччо дали потомству блестящий ответ, во многом определивший дальнейшее развитие и итальянской, и европейской культуры, не исключая и творчества величайших талантов зрелого Возрождения.

Чтобы распутать или хотя бы обозначить главные „узлы“ взаимосвязи „Любовного видения“ и „Триумфов“, напомним некоторые факты и сведения из числа тех, что получили известность за последние тридцать лет, со времени первых наших юношеских разысканий до выводов, представленных в моем новом издании малюпкой поэмы Боккаччо.

В 1341—1342 годах, в пору работы над „Любовным видением“, рукой Боккаччо волил все тот же счастливый гений литературного новаторства, который ранее вдохновил его на создание книг, определивших развитие многих жанров европейской литературы. „Филоколо“ предсказал судьбу романа, „Тезеида“ — куртуазной поэмы в октавах, „Комедия флорентийских нимф“ — судьбу аллегорической пасторали. „Элегия мадонны Фьямметты“ оказалась провозвестницей европейского психологического романа; каноны сельской идиллии перестраивались по образцу „Фьезоланских нимф“; „Декамерон“ стал поворотным моментом для всей европейской новеллистики последующих столетий в такой же степени, в какой „Маленький трактат во славу Данте“ — для агиографической литературы, трактат „О славных женщинах“ — для традиции назидательно-биографических сочинений и „Генеалогия языческих богов“ — для жанра мифологических трактатов.

Мотивы волшебного сна и потустороннего видения за-

падная культура, как известно, почерпнула из текстов Ветхого завета и древнегреческой литературы, в частности у Платона (рассказ Эра из Памфилии в „Государстве“, X, 13—14), у Цицерона, а затем у евангелистов, отцов церкви и Бозэция, и закрепила как наиболее удачную форму для описания внеземного мира, для трансцендентных откровений. Именно на эти классические образцы ориентировался Гильом де Лоррис*, приступая к „Роману о Розе“, а в Италии эта форма описаний потустороннего мира получила свое наивысшее выражение в „Божественной комедии“ была освящена великим опытом Данте.

При всем безоговорочном восхищении Боккаччо дантовской „Комедией“ (метрическая основа его поэмы заимствована у Данте), при всем неизъяснимом очаровании, какое представляли для него приемы и изобразительные средства многовековой знаменитой традиции, Джованни Боккаччо в „Любовном видении“ решился пересмотреть основы этой традиции. Предметом повествования он избрал не страстия по загробному миру, не пророческие сны и не аллегорические потусторонние явления, а самые что ни на есть земные происшествия, необходимые для иллюстрации метафизических концепций автора и его нравственных воззрений. В качестве пролога и подготовки к апофеозу чистой и светлой любви Боккаччо предлагает обозрение блеска и бренности мирских благ, выстраивает грандиозную композицию, вокруг персонифицированных образов Мудрости, Славы, Богатства, Судьбы, Любви и Смерти он располагает фигуры великих людей, наслаждавшихся или страдавших некогда под знаком этих сил. Чаще всего они представлены в момент свершения своих деяний и сменяют друг друга в соответствии с традиционной иерархической (лучше сказать, каталогической) последовательностью, которая, начиная от Гомера и кончая автором „Романа о Розе“ и Данте, почиталась за каноническую при восхвалении героев.

Итак, как заметили уже первые комментаторы Боккаччо в XVI веке, „Любовное видение“, построенное по всем канонам жанра триумфов, представляет собой совершенный его образец, что подтверждается и высказываниями самого автора.

Именно эта последовательность триумфов, связанных композиционно и логически, свидетельствует о самобытности и оригинальности концепции Боккаччо, показывает,

что его фантазии не свойственна подражательность или даже внешняя зависимость от предшественников (писателей и живописцев). Хрестоматийно известный триумф любви (Cupidus) из „Любовных Элегий“ Овидия (1, 2, 23) или из „Divinae institutiones“ („Божественных Установлений“) Лактанция* (I, II; PL VI, 165), многочисленные сцены „при дворах любви“ и „в садах любви“ или в символических замках среднелатинской и романской литературы, полотна с изображением сцен триумфов, заполнившие в XIII—XIV веках приделы храмов и залы дворцов, представляют собой независимые одна от другой картины со стереотипной, статичной композицией, где все персонажи группируются вокруг центральной аллегорической фигуры.

„Любовное видение“ — первое произведение этого жанра, которое строится совсем иначе, а именно как обусловленная сложными логическими связями *последовательность* триумфов. Главной темой его, впервые в истории жанра, становится не познание потустороннего мира, а исследование „земных“ возможностей человеческой природы, величие и ничтожество которой выявляются в ее столкновении с высшими силами, подобными орудиям Провидения, что управляют человечеством.

Это двойное новаторство, выделяющее поэму как на фоне видений, так и на фоне триумфов, — плод давних исканий Боккаччо. Композиционное решение „Любовного видения“ намечалось и разрабатывалось уже в ранних сочинениях: вспомним в „Дианной Охоте“ шествие дам из триумфа Целомудрия, отступающего перед триумфом Любви, или же группы персонажей, сменяющие одна другую на афинском турнире и населяющие Дворец Венеры в „Тезеиде“. Именно эти структурные принципы сказались на циклической композиции „Комедии“. Еще ярче и выразительней эта композиционная система представлена в „Декамероне“, где действие развивается по восходящей линии — от триумфа порока к триумфу добродетели через триумфы Судьбы, Любви и Разума; те же принципы, в иной ипостаси, воплотятся позже в трактате „О злоключениях знаменитых мужей“, где все представления об истории опираются на концепцию вечной борьбы Судьбы и Смерти с Богатством и Властью и вечного торжества первых над вторыми. Поэтика „Генеалогии языческих богов“ — по сути, также поэтика триумфов, ибо родовые сообщества богов под эгидой высшего бога (причем каждая группа олицет-

горяет некую добродетель) выполняют сюжетную функцию триумфов.

Следует еще раз подчеркнуть, что в „Любожном видении“ впервые в истории жанра мотив видения заземлен, заключен в круг человеческих страстей и забот, пусть даже и одушевляемых провиденциальной силой.

Не считая традиционного почтительного мадригала в честь донны-вдохновительницы, от которой осталось лишь вымышленное имя (señal), поэма представляет собой рассказ о неукротимой тяге к знаниям, величию, богатству, славе, любви; о страстях, наполнявших юность Боккаччо, который теперь, оглядываясь назад, видит, что все эти ценности в их брэнной ипостаси уничтожены, обращены в прах всеисильными Судьбой и Смертью. Ведя читателя от назидательных выводов к философским обобщениям, Боккаччо обращает поэму в раздумье о человеке, о людях, о жизни вообще.

С этим назначением поэмы вполне согласуются разъяснения небесной Донны, сопровождающей поэта от триумфа к триумфу, и в особенности ее речи в XXX песни. Подобно тому как Власть, Богатство и чувственная Любовь будут побеждены Судьбой и Смертью, которые равномоцны как орудия Провидения и Божественного Промысла (XXX, 39 и далее, XXXV, 10 и далее), почести Мудрости и Славы затмятся Временем, неумолимо скоротечным в своем беге; единственные непреходящие блага, на которые должен уповать человек, — это Добродетель и чистейшая Любовь, ведущие к Богу.

И не случайно Водительница спрашивает поэта, который жадно созерцает триумфы Мудрости, Славы, Богатства и Любви:

....Par te vedere
quel ben che tu cercavi, qui dipinto?
E' mi par pur che tal vista sospinto
T'abbia in falsa opinion la mente
ed ogni altro dovuto ne sia spinto;
Adunque torna in te debitamente;
ricorditi che morte col dubbioso
colpo già vinse tutta questa gente.
Ver è ch'alcun più ch'altro valoroso
meritò fama, ma se'l mondo dura
e' perirà il suo nome glorioso.
E questa simigliante alla verdura
che vi porge Ariete, che vegnendo
poi Libra appresso seccando l'oscura.
Nullo altro ben si dee andar caendo

che quello ove ci mena la via stretta
dove entrar non volesti, qua correndo.
Deh quanto quello a'più savi diletta,
grazioso et eternel!

(Amorosa visione XXX, 13 ss.)

«...Будто бы нашел
Добра, что ты искал, изображение...
Но вижу я, что это лицемерье
мешает сердцу долг исполнить свой
и ум твой слабый привело в смятенье...
Приди в себя, смирись, глаза открой
и помни: смерть всевидная сразила
героев сих безжалостной косой.
А тех, которых время пощадило,
кто гордой славы заслужил венец,—
и их пожрет Забвения могила.
Все проходяще: солнечный Телец
лелеет зелень, но Весов прихода
она страшится, чуя свой конец.
А наша цель совсем иного рода,
и к ней тот мглытый, узкий путь ведет,
который испугал тебя у входа...
Там наслажденье мыслящего ждет
глубокое и вечное!»

(Пер. Е. Костюкович)

Все эти максимы возведены в ранг путеводных истин человечества посредством наглядных аллегорий, каждая из которых насыщена множеством культурных и исторических смыслов; автор использует также весь объем накопленных и систематизированных представлений о богах и античных героях, о великих людях древности и современности, в чьих деяниях проявились — или, лучше сказать, подтвердились — упомянутые истины.

Величественные, властно-притягательные имена героев и богов звучат в торжественной, благоговейной тишине, и каждое имя ассоциируется у читателя с некими символическими достоинствами. В творчестве Боккаччо мир античности впервые предстает как бы моделью всех цивилизаций, в том числе и христианской, идеальной моделью истории всех времен, земель и народов. Богатства, накопленные человеческой культурой, используются Боккаччо уже не с умыслом блеснуть эрудицией или украсить свой труд — они становятся мерилем основных ценностей бытия.

Когда Франческо Петрарка впервые читал „Любовное видение“, все должно было бы поразить его: наглядность символики, новая моралистическая интерпретация любов-

ного сюжета, „обычной истории всякого человека“, обобщение, доведенное до уровня аллегории, и неожиданное введение христианского содержания в античную форму триумфов. Стиль поэмы, безусловно, показался Петрарке посредственным и крайне туманным, но тем сильнее должно было быть впечатление от оригинального замысла „Любовного видения“ и необычной структуры этой поэмы. Действие „видения“, по традиции сакральное и потустороннее, в поэме перенесено с небес на землю, сведено к извечному противоречию между силой желаний и слабостью воли, противоречию, лежавшему в идейной основе „Тайны“*. Видение представлено здесь как последовательность аллегорических триумфов, олицетворяющих общечеловеческие страсти либо те силы, о вечной, неодолимой природе которых уже не раз задумывался и Петрарка. Сменяющие друг друга сцены этого видения по большей части отсылали читателя (мы повторяем сейчас мысль Ренато Серры **) к реминисценциям из произведений классической древности. И именно благодаря этому чтению, утверждает Билланович, Петрарка осознал, что перед ним открывается путь к „достойному и плодотворному слиянию любовной лирики с благоговейной исповедью и с назидательным видением“. По сути своей это и было „тем компромиссным решением, которого многие поколения самых образованных и одаренных стихотворцев и ученых добивались и не смогли добиться“ (Петрарка). Поэтому Петрарка с восторгом оповещает верного Нелли в одном из „*Metrice*“ („Стихотворных посланий“): „*Cursus vitae varios porulumque cantamus*“ („Воспеваем мы и ход жизни многих народов“ (III, 22, 28; по всей видимости, 1352 год). В это время в сознании Петрарки должен был уже четко вырисовываться план „Триумфов“; смутный замысел этого произведения зародился еще в 1351 году, но тогда это был замысел отдельного стихотворения, „Триумф Любви“. Затем началась работа, которая достигла наибольшей интенсивности в сентябре 1356 года, но в дальнейшем Петрарка стал остывать к поэме, силы растрчивались на незавершенные опыты и приближенные варианты, последний и окончательный из которых датирован 1374 годом. Работа над „Триумфами“ оборвалась лишь со смертью Петрарки.

Через три месяца после кончины друга Боккаччо настойчиво требует от Франческуоло да Броссано* известий о рукописи „Триумфов“, забрасывает своего корреспондента настойчивыми вопросами, как будто речь идет о работе,

которую Боккаччо считает в какой-то степени и своей: „Quid de libello Triumphorum? Quem popullus aiunt communi doctorum sententia exustum: nam donec a te scrivero, timebo illis, nec immerito“ („Что слышно о книге „Триумфы“? Здесь некоторые говорят, что она сожжена по общему приговору ученых мужей; я оттого тебе и пишу, что боюсь этого, и не без оснований“.— Посл., XXIV).

Выше доказывалось, что идейные и композиционные принципы „Любовного видения“, бесспорно, повлияли на поэму Петрарки, появившуюся десятью годами позже, что в ней множество непосредственных заимствований из боккаччевской поэмы. Во многом Петрарка открыто копирует текст Боккаччо — явление редкое в практике Петрарки, необычное даже для его гибкого, жадно впитывающего новые приемы стиля.

Речь идет не о заведомой вторичности стихотворного размера. Для всех поэтов, разрабатывавших независимо друг от друга жанр видения после Данте, выбор терции в равной степени естественный путь. Данью традиции явился и выбор времени действия: сон-видение обычно случается весной. Не связаны с влиянием Боккаччо фигуры сопровождающего автора потустороннего Вожатого — его прообраз не вполне ясен — и сменяющей Вожатого Возлюбленной поэта. Но вот существенное сходство: все действие „Триумфов“, как явствует из строк 46—48 и 79—102 „Триумфа Смерти“, основано на том самом противостоянии сил, которое мы только что выявили в „Любовном видении“: Судьба в союзе со Смертью торжествует над всеми земными благами и одолевает не только Любовь и Целомудрие, но и Власть, Богатство, Мудрость и Славу (в точности как в поэме Боккаччо!). Приведем пример (нужно же хоть изредка опираться на цитаты): в „Триумфе Смерти“, наблюдая торжество Судьбы и Смерти над так называемыми „счастливицами“ и „властителями“, поэт подводит нас через риторическую конструкцию „ubi sunt?“ („где ныне?“) к такому заключению:

U'son or le ricchezze? u'son gli onori?
e le gemme e li scettri e le corone
e le mitre e li purpurei colori?
Miser chi speme in cosa mortal ponel..
O ciechi, e' l tanto affaticar che giova?
tutti tornate alla gran madre antica
e 'l vostro nome appena si ritrova
И где же блеск, любезный суете?
Где багряница, скипетры, короны?

Где самоцветы? Где несчастны те,
 Которые обманываться склонны?
 А кто не склонен? Чая смертных благ,
 И вы в трудах своих неутомимы,
 Слепцы! Хоть преуспеть нельзя никак,
 И скроет ваши громкие прозванья
 Однажды древний материнский мрак.

(Пер. В. Микушевича).

Необходимо отметить и еще одно совпадение. «Классическое» перечисление в поэме „Триумфы“ великих олицетворяющих разные добродетели, подчинено странному капризу автора, который озадачивает на протяжении многих столетий: одни группы наций представлены в поэме неподвижными, „картинными“, по выражению самого Петрарки („Триумфы“, III, 165) другие группы, напротив, — в порыве, в движении. Это противоречие кажется неразрешимым для того, кто незнаком с произведением предшественника. В этом жанре — с „Любовным видением“ Боккаччо. Уже отмечали, что именно на этом принципе основан жесткий ритм „Любовного видения“, что именно спасает поэму от монотонности, разнообразит мизансцену, позволяет поместить рядом с „живописными“ группами „литературные“; как бы перешедшие из произведения Данте, они напоминают барельефы „Чисел“. В триумфе Мудрости и в триумфе Богатства персонажи неподвижно вокруг символических центральных фигур, а в триумфах Славы и Любви все фигуры находятся в движении и при этом окружают стремящуюся ввысь „triumfal carro“ — „триумфальную колесницу“ (эти слова встречаются в обоих текстах: ср. „Любовное видение“ „Триумф Любви“, I, 15).

Персонажи обеих поэм сменяют друг друга в неизменном, порядке, скрытый смысл которого не так легко уловить; тем символичнее точное повторение имен: например, Коклес, Сцевола, („Любовное видение“, IX, 52 и сл.; „Триумф Славы“, I, 70 и сл.); Гектор, Эней, Дарий, Филипп, Александр („Любовное видение“, VII, 67 и сл.; „Триумф Славы“, II, Парис, три богини Елена, Эврона, Лаодамия („Любовное видение“, XXVII, I и сл.; „Триумф Любви“, I, 13 Саладин подле Руджери дель Ориа („Любовное видение“, XII, 28 и сл.; „Триумф Славы“, II, 148 и сл.). Сим

и расположение имен в тексте: Юпитер открывает триумф Любви в „Любовном видении“ (XVI), так же как и в „Triumphus Cupidinus“ (I, 160); и там и здесь он „выступает перед колесницей“, ведя за собой „пленников Любви“, а завершают этот триумф в обеих поэмах рыцари Круглого стола („Любовное видение“, XXIX, 37 и сл.; „Триумф Любви“, II, 80 и сл.). Еще показательнее то, что шестиве-триумф Славы и в той и в другой поэме замыкают Карл Великий и его паладины, Готфрид Бульонский и неаполитанские короли („Любовное видение“, XI—XII; „Триумф Славы“, II, 135 и сл.). Мотив мифологических превращений и здесь и там связан с образом Кидиппы („Любовное видение“, XXV; „Триумф Любви“, 135 и сл.).

Нет необходимости приводить сотни цитат, поскольку впоследствии мы сможем доказать правоту нашего тезиса на более широком и, возможно, более содержательном материале. Однако, думается, все же стоит завершить разговор несколькими ярчайшими примерами словесной переклички двух текстов.

„Триумфальную колесницу“, о которой шла речь выше, в „Любовном видении“ влекут „via più che neve alpestra quattro bianchi destrier“ („белейших, чем снег альпийский, четверо скакунов“; „Любовное видение“, VI, 61—62), а в „Триумфах“ — „quattro destrier vie più che neve bianchi“ („четверка скакунов, белейших бела снега“; „Триумф Любви“, I, 22).

Восхищенный видом шестиве героев, Боккаччо восклицает: „ogni lingua verrebbe a dirlo meno“ („Тут каждый бы язык умолк“; „Любовное видение“, XIV, 49), а Петрарка — „Ove tutte le lingue sarien mute“ („Тут каждый бы язык онемел“; „Триумф Любви“, II, 144).

В „Любовном видении“ безутешная героиня вздыхает над умирающим возлюбленным: „chi mi ti tolse, dolce mio giroso?“ („кто тебя отнял, милая моя утеха?“; „Любовное видение“, XX, 66); а в поэме Петрарки — „fugace dolcezza... chi mi ti tolse?“ („недолгая радость... кто тебя отнял?“; „Триумф Любви“, III, 61—62).

Еще сильнее впечатляет совпадение кратких характеристик персонажей — очень существенный момент при сопоставлении текстов.

В „Любовном видении“ появляется некий кондотьер, „in guisa di piropo fiammeggiante?“ (XI, 61, II), а в „Триумфе Славы“ — „poi fiammeggiava a guisa d'un piropo“ („пылая напоподобие граната“). Нарцисс в „Любовном видении“ так

сегует на судьбу: „la molta copia ch'i'ho di me stesso, Di me m'ha fatto, lasso, bisognoso“ („слишком многим я одарен, и от этого страдаю и несчастен“; „Любовное видение“, XXII, 62—63), а в „Триумфе Любви“ — „overo sol per troppo averne copia“ („несчастен я лишь от чрезмерного богатства“; „Триумф Любви“, II, 147).

„Alessandro che'l mondo assali tutto“ („Любовное видение“, VII, 77), „Alessandro ch'assalio il mondo tutto“ („Любовное видение“, XXV, 2—3) („Александр, воевавший со всем миром...“), — дважды повторяет Боккаччо.

„Alessandro ch'al mondo briga diè“ („Александр, смутивший покой всего мира“; „Триумфы“, вар., 160), — вторит ему Петрарка.

Показательно, что последний пример взят из набросков к „Триумфам“; здесь Петрарка еще менее, чем в основном варианте поэмы, заботится о том, чтобы скрыть свои заимствования.

Но эта „игра зеркал“, эти стилистические аналогии не многое могут сказать о сущностных, глубинных взаимосвязях двух текстов. Они свидетельствуют лишь о том, что даже весьма посредственное сочинение Боккаччо было встречено Петраркой с восторгом, прочитано с напряженным вниманием и воспринято „non modo memoriae sed medullis affixus“ („не только памятью, но всем существом“). А это уже вышло за пределы „подражания“, оговоренные с подлинно риторической обстоятельностью самим Петраркой в двух знаменитых посланиях из „Familiaria“ („Семейных писем“, адресованных, кстати, именно Боккаччо и написанных в самый разгар работы над „Триумфами“: „Sum qui aliorum scriptis non furtim sed precario uti velim in tempore... Sum quem similitudo delectet, non identitas, et similitudo ipsa quoque non nimia... Nolo ducem qui me vinciat sed precedat“... „Utendum igitur ingenio alieno, utendumque coloribus, abstinendum verbis; illa enim similitudo latet, haec eminet“). („Я хотел бы использовать писания других не украдкой, а открыто... Меня прельщает подобие, а не тождество, да и сходство не должно быть чрезмерным. То, что указывает мне путь, должно не связывать меня, а облегчать работу...“ „Следует пользоваться чужим замыслом, чужими красками, но не словами; в первом случае сходство скрытое, во втором — явственное“) (послания XXII, 20, XXIII, 13).

Исчезновение документов и большей части писем двух ве-

диких поэтов не позволяет установить с полной точностью, в каком году Петрарка узнал о „Любовном видении“ и в каком году прочел его. Но версия Биллановича, разработанная с необыкновенной тщательностью, кажется более чем правдоподобной; сейчас она получила широкое распространение, на нее опираются монографии Сапеньо* и Квальо, а мелочные и неубедительные возражения Уилкинса⁸ никак не помешали ее популярности. По мнению Биллановича, Петрарка и Боккаччо должны были обсуждать поэму в часы долгих и доверительных бесед в Падуе в марте — апреле 1351 года; а текст поэмы, соответственно, Боккаччо отослал в дар Петрарке в конце того же года. Поэтому в период, когда началась, как известно из неопровержимых источников, настоящая, бесконечная работа над „Триумфами“ — в конце 1352 и в 1355—1356 годах, — „Любовное видение“ должно было быть уже хорошо знакомо Петрарке, перечитано им не один раз и облумано. И не случайно, а, очевидно, с целью почтить предшественника, вдохновившего его труд, Петрарка избирает Вожатым своего воображаемого путешествия „истинного друга, рожденного на тосканской земле“ — „vego amico nato in terra toscana“, по предположениям самых авторитетных исследователей Петрарки, именно Боккаччо, автора „Любовного видения“.

Нам потребовалось некоторое количество примеров и уточнений, чтобы еще раз убедиться: процесс обмена поэтической символикой, поэтической мыслью, образующий нерасторжимый магический круг творчества, — этот процесс разворачивается в направлении, прямо противоположном тривиальной схеме „Петрарка — Боккаччо = учитель — ученик“.

Но будь даже эта схема и верна, ошибкой было бы представлять взаимодействие ее частей как одностороннюю зависимость. Касаясь взаимоотношений Боккаччо и Петрарки, можно и следует говорить не о подражании, не о влиянии, а только об обмене, о взаимообогащении. Может быть, именно общение поэтов, да несомненно, сама по себе встреча с Петраркой, разговоры, знакомство с его культурным и духовным миром побудили Боккаччо вновь приняться за давнюю поэму и подготовить новую ее редакцию. Его натуре были свойственны деятельность и мобильность, и его концепция культуры и литературы тоже отличалась динамичностью. Об этом свидетельствует все его творчество, представляющее от этапа к этапу *in progress* (в развитии), — достаточно лишь сопоставить „Тезеиду“ и „Декамерон“ с „Буко-

лической песнью“, „Генеалогией языческих богов“ и „О славных женщинах“. Чуткий талант Боккаччо не мог пройти мимо того, что до него удалось создать Петрарке, и не случайно „Любовное видение“ так похоже на „Тайну“ и трактат „О средствах против всякой фортуны“.

Нетрудно отыскать во втором варианте „Любовного видения“ признаки прямого влияния книг и речей Петрарки. Довольно будет и нескольких кратких примеров. Образы Дидоны и Элиссы (IV, 10 и сл.; XXVIII, 7 и сл.) своими новоприобретенными чертами — пылкостью, мужественностью — обязаны реминисценциям из поэмы Петрарки „Африка“ (III, 418 и сл.) и, шире, воздействию некоторых представлений и мыслей Петрарки (см. Боккаччо, послание XI). Возвеличение во второй части поэмы мифического основателя Падуи Антенора* (VIII, 31 и сл.) отражает воспоминание о посещении славной гробницы троянского героя двумя поэтами в 1351 году, когда Боккаччо гостил у Петрарки в Падуе. Во второй редакции появляются образы Модеста* и Фронтоня* (V, 52); это объясняется тем, что первого из них, Модеста, высоко ставил и изучал в тот период Петрарка (см. „Семейные письма“, XXIV, 4), а второй фигурирует в произведении того же Петрарки „Regum memorandarum“ („О достопамятных вещах и событиях“, II, 17) как антагонист Цицерона и воплощение „siccum dicendi genus“ („манеры говорить сухо“).

Эти переделки — результат раздумий о культуре, результат наблюдений, которые сложились у Боккаччо в долгих насыщенных беседах с Петраркой весной 1351 года, в жадных чтениях сочинений Петрарки в течение пятидесятих годов. И этого достаточно, чтобы в „причинно-следственной“ формуле „Любовное видение“ — „Триумфы“ появилась вторая обратная стрелка, символизирующая обоюдный обмен: Боккаччо — Петрарка, Петрарка — Боккаччо.

Дошедшие до нас сведения о времени написания разных частей „Триумфов“ и о последовательности вариантов крайне ненадежны; невозможно датировать и вторую редакцию „Любовного видения“. Поэтому нам придется, хотя бы на этих страницах, воздержаться от попыток реконструировать стилистические взаимосвязи всех вариантов. Впрочем, работа в этом направлении продвинулась уже достаточно далеко, и в скором времени ее результаты будут опубликованы.

Несомненно одно: воздействие художников было обоюдным. И подобно тому как „Любовное видение“ повлияло на

замысел и развитие „Триумфов“, идеи творчества Петрарки, интерес Петрарки к боккаччиевской поэме побудили ее автора пересмотреть текст и подготовить вторую редакцию.

Боккаччо принадлежит и замысел, и композиция триумфов, он создатель этого первого европейского образца жанра, этой знаменитой традиции. И тем не менее думается, что само по себе его громоздкое (пятьдесят песен в терциях!) и неудачное сочинение никогда не смогло бы предопределить судьбу последующей культуры, возвеличить, прославить и утвердить в литературе Возрождения этот позднеготический по своей природе жанр.

Замысел Боккаччо обрел неувядющую славу в веках лишь благодаря тому, что его воплотил Франческо Петрарка, облек в великоленную поэтическую ткань, выстроил действие по той же „восходящей линии“, которая определяет композицию „Канцоньере“. Ясная и мудрая организация произведения достигалась у Петрарки и строгим, чистым слогом, и великолепным искусством версификации, равняющим „Триумфы“ с лучшими его лирическими стихотворениями и с „заимствованными у славного искусства античности... образами, приемами, изобразительными средствами“, по словам Ренато Серра.

Характер творческого союза Петрарка — Боккаччо, Боккаччо — Петрарка определялся одной постоянной закономерностью: более молодой член союза выступал как щедрый и отважный новатор, а старший, подходя к идеям друга внимательно и строго, их разрабатывал и углублял. Так, набросок „Vita Petracchi“ („Жизнь Петрарки“) послужил им мотивом для создания глубокого автобиографического сочинения „Posteritati“ („Письмо к потомкам“); первые увлеченные опыты рассуждений о достоинстве поэзии, сохранившиеся уже и в „Trattatello“ („Трактате о Данте“), и в набросках „Генеалогии...“, развернуты на новом эстетическом и морально-дидактическом уровне в „Инвективах...“ и в „De ignorantia“ („О невежестве“). Можно было бы, наверно, сделать и такое обобщение: когда Петрарка берется за сюжетное повествование, он непременно обращается к боккаччиевской подсказке. Мартеллотти удалось с удивительной тщательностью восстановить взаимосвязи новеллы о Гризельде и трактата „О повиновении и верности жен“, а также проследить переключку между боккаччиевской прозой и сюжетными повествовательными пассажами в эпистолах и исторических сочинениях Петрарки⁹.

Но и в составе „Канцоньере“ есть стихотворение — возможно, самое известное и самое загадочное, — которое как бы пронизано „силовым полем“ „Триумфов“. Это знаменитая „Канциона шести видений“ (СССХХIII) — текст воистину основополагающий для европейской поэзии во всем, что касается любовной символики. Его переводили, ему подражали такие поэты, как Маро и Дю Белле, Спенсер и Кеведо. В каждой из шести строф канцоны действует аллегорическая группа фигур и группы сменяют одна другую в порядке, который самые авторитетные петраркисты склонны считать отражением сюжетной последовательности „Триумфов“: триумф Любви, за ним — триумфы Целомудрия, Смерти, Славы, Времени, Вечности¹⁰. Помимо этого о сходстве говорит и сама структура, все построение канцоны как цепи аллегорических видений, тесно связанных между собой и ведущих от земного к небесному: такая структура несомненно подсказана „Триумфами“, так же как и конец канцоны: „Ahi, nulla altro che pianto al mondo dura“ („Увы, ничто, кроме плача, в мире недолговечно“)

Более того, невозможно пройти мимо текстуальной переключки (которую тем не менее, если я не ошибаюсь, не отметил до сих пор ни один из исследователей и комментаторов этой канцоны). А ведь строка зачина „Ch'era sol di mirar quasi già stanco“ („Почти что утомленный одним только лицезрением“) (3) представляет собой вариант начала второго „Триумфа Любви“: „Stanco già di mirar non sazio ancora“ („Усталый уже от лицезрения, но еще не насытившийся“) (II а, 1). Один из образов концовки — „per entro i fiori... un picciol angue“ („Меж цветами... малый змей“) (61—69) — видоизменяет образ того же „Триумфа Любви“: „So come sta' tra' fiori ascoso l'anguè...“ („Как меж цветов таится змей...“) („Триумф Любви“, III, 157). И в обоих случаях, естественно, „anguè“ („змея“) рифмуется с „langue“ („изнемогает“). Вся эта текстуальная переключка усугубляется внутренним тождеством образа Эвридики, завершающей мифическое шествие, с образом Лауры („Триумф Любви“, IV, 13—15 и 74—75) — тождеством, родившимся из сопоставления размышлений о смерти певца Эвридики и певца Лауры. Еще одно свидетельство параллельного развития образных систем: эпилог „Канцоны о шести видениях“, где поэт выражает „un dolce di morir disio“ („сладостное желание умереть“) (75), соотносится с финалом шести „Триумфов“, где поэт призывает тот час, когда все земное „dio permettente, vederem lassu-

so“ („по милости господней, узрим перед собою“) („Триумф Вечности“, 123).

Канцона рождается постепенно; варианты, идеи, повторения уже найденных строчек занимают немалое место в черновиках Петрарки, относящихся ко времени написания первых „Триумфов“ — „Триумфов Любви“, к годам упорной, интенсивной работы над поэмой. Примечательна в этом отношении одна из записей в черновом автографе Петрарки (Vaticano Latino 3196, а. с. 2v) сверху листа, содержащего, кроме этой записи, только строфы III, IV, V, VI канцоны и заключение: „1368, octobris 13, veneris ante matutinum; ne labatur contuli ad cedulam plusquam triennio hic inclusam et eodem die inter primam faciem et concubium transcripsi in alia papiro quibusdam etc.“¹¹

(„13 октября 1368 года, в день Венеры, пред заутреней; чтоб не растерялись эти строчки, я собрал почти за три года все, что тут содержалось, и в тот же день, прежде чем крепко заснуть, переписал на другой лист...“).

Из этого лаконичного упоминания о многократной переработке текста встает удивительная картина творческой одержимости, поэтического горения, упорнейшего труда — почти подвига, когда работа, начатая при первых лучах солнца, кипит до самой глубокой ночи и перо не знает усталости. В этом подвижническом труде родились, очевидно, первые две строфы канцоны (или же сложился окончательный их вариант), а последующие обрели еще более стройную форму и восхитительное звучание. Лишь после этого вся канцона целиком была переписана в кодекс Vaticano Latino 3195 рукой Петрарки (она внесена на те страницы манускрипта, где сам автор сменил переписчика Мальпагини)*.

Искра, из которой вспыхнул огонь вдохновения, должно быть, родилась в часы долгих раздумий над терцинами „Триумфа Любви“, во время ювелирной работы над этими строфами. Начиная с 1357 года Петрарка непрерывно переписывал, переделывал и шлифовал текст триумфа, особенно те терцины, на которые приходятся строки-двойники, приведенные выше. Лист этих черновых переделок непосредственно прилагается к черновику „Канцоны о видениях“; все уцелевшие от целой тетради листы, сейчас переплетенные вместе, образуют как бы единое целое.

Именно в эти месяцы он мог особенно часто и много говорить о „Триумфах“, об их первоначальном замысле, о сущности этой новой поэтической формы, о поэзии любви, на-

дежды и вечности — и говорить с самым восприимчивым, самым внимательным и заинтересованным собеседником. Именно в эти месяцы, до самого начала октября, у него гостил Боккаччо¹². Вместе с другом Петрарка читал гомеровские описания потустороннего мира, которые он многократно запрашивал у Боккаччо начиная с 1365 года, со времени первых набросков „Каңцоны о видениях“, и которые Боккаччо наконец-то ему достал; как бы объединив с другом и мысли и голоса, писал он элегическую эпистолю о смерти и надежде, адресованную Донато Альбанцани* по поводу утраты тем малолетнего сына; и в этих стихах витают образы двух оборвавшихся детских жизней: Виоланты, дочери Боккаччо, и сына Петрарки малыша Франческо („Старческие письма“, X, 4). С любимым другом он обсуждал и завершённые работы, присылал ему сочинения, чтобы тот прочел их и по возможности отдал в переписку („Об уединённой жизни“, „О средствах против всякой фортуны“, „О монашеском досуге“). Все эти работы незамедлительно прочитывались Боккаччо. С ним Петрарка обсуждал и свои начатые труды — „О знаменитых мужах“, „Отрывки на народном языке“ и „триумфы“, решал возникавшие в работе проблемы.

Каждая встреча с Боккаччо, соприкосновение с его талантом, восприимчивым и чутким к новым литературным веяниям, ко всем оттенкам разговорного итальянского языка, как правило, знаменовала в жизни Петрарки прилив интереса к итальянской поэзии, период добавлений, переделок, переработок, новых сочинений на вольтаре. Так было в 1350 году во Флоренции, где Петрарка прочел кружку поклонников своего таланта, сплотившихся вокруг Боккаччо, свой только что завершённый двухчастный цикл стихов („voce illa veneranda atque tremenda“ — „голосу его надлежит внимать с благоговением и трепетом“). В 1351 году за известными беседами в падуанском парке последовала окончательная переделка напряжённой сюжетной каңцоны о метаморфозах (XXIII), начатой весной 1350 года. После миланской встречи с Боккаччо в 1359 году Петрарка вписывает в так называемую Киджианскую тетрадь первый развернутый план книги стихов; в начале 1363 года, спустя несколько месяцев, проведенных с Боккаччо в Венеции, Петрарка завершает окончательный вариант собрания 215 стихотворений в „Fragmentorum Liber“ („Книгу отрывков...“). В 1366 году, только что окончив продолжительный и страстный спор о возможностях поэзии на народном языке, Петрарка благо-

словенной декабрьской ночью набрасывает окончательный состав сборника „Канцоньере“¹³.

Но никогда прежде в часы подобных вдохновенных бдений личность (скажем, даже тень) ученика так властно не диктовала учителю его бесконечные наброски, продолжение неоконченных стихов, как в октябре 1368 года, когда несколько недель задушевных бесед, разговоров и споров о поэзии подействовали на Петрарку так, что он работал словоодержимый. В его возвышенно-аллегорической канцоне слышатся не только отголоски мотивов „Любовного видения“ — „Триумфов“, но и отзвуки новых, вполне определенных творческих впечатлений. После многолетних исследований литературной общности Петрарки и Боккаччо ни от кого уже не может укрыться (хотя до сих пор еще „укрывается от всех“) обилие реминисценций из „Декамерона“ в первых двух станцах канцоны — в тех, что были, очевидно, написаны (или по крайней мере основательно переделаны) сразу же после отъезда Боккаччо.

Выше мы приводили примеры образов, пришедших из „Любовного видения“ и из „Триумфов“. Но вот страшное видение, явленное „одинокому и задумчивому“ („meditabondo e solo“) юноше: перед ним прекрасная женщина,

„cacciata da duo veltri, un nero, un bianco,
che l'uno e l'atro fianco
de la fera gentil mordean sì forte
che 'n poco tempo la menaro al passo
ove...
vinse molta bellezza acerba morte“.

„Там черный с белым псы гнались за нею
И грызли ноги ей, бока и шею...
И так ее терзали оба пса,
Что скоро...
В злых мученьях
Погибла несказанная краса“.

(„Canzone“, СССХХIII, 6—11)
(Пер. Е. Костюкович)

Эпизод, судя по всему, заимствован из очень известного источника, где „одинокий и задумчивый“ влюбленный тоже наблюдает подобную картину. Убедительнее всего в этом случае не сходство замыслов, а сходство конкретных мелких деталей. Речь идет о самом трагическом и неповторимом эпизоде своеобразного боккаччиевского „триумфа любви и смерти“ — любовно-трагического цикла новелл „Декамерона“: „vide... una bellissima giovane ignuda, scapigliata... le vide

a'fianchi due grandi e fieri mastini... spesse volte crudelmente dove la giugnevano la mordevano... come se ella fosse una fiera selvatica... così cadde..." („увидел, что к нему... бежит прелестная нагая девушка, с растрепанными волосами... за нею справа и слева мчались два огромных разъяренных пса и, настигнув, пребольно ее кусали... словно дикого зверя... повалилась наземь...") (У, 8).

Приходит здесь на ум и другой мрачный сон, о другой прекрасной женщине, также гибнущей в декамероновском „триумфе любви и смерти" и тоже напоминающей загнанного зверя: „una savgiuola... bianca" („премилая лань... белее снега..."). Ср. у Петрарки: „una fera gentil... con fronte umana" („Животное... милое, с человеческим ликом"). На юношу нападает „черная, как уголь, сука" („una veltra nera come carbone"). У Петрарки те же слова: „veltri, un negro...". Эта сука „il muso in seno nel sinistro lato" („вгрызлась в левый бок, в грудь, пока не заела до смерти") („Декамерон", IV, 6.— Пер. А. Веселовского).

Лаура, „fera bella e cruda" („прекрасная и жестокосердая хищница"), жительница Равенны, „cruda e dura e selvatica" („суровая, жестокая и неприветливая"), и сильная, непокорная, целомудренная Андреола как бы сошли с одного готического витража; их породили единая система символов и единая аллегорика любви (тут мы отошлем читателя к известной работе Льюиса*). Обе новеллы, которых мы сейчас коснулись, Петрарка причислял к группе „quedam pia et gravia" („жалостных и серьезных"), этими новеллами он восхищался больше всего в „Декамероне".

Реминисценции из „Декамерона", правда не столь явные, возникают во второй станце. Беспечный, богато оснащенный корабль, на котором плывет множество красивых и достойных дам и который во время

„repente tempesta...
oriental turbò sì l'aere e l'onde...
percosse ad uno scoglio..."

„Бурного ненастья...
Восточный ветер взметнул морские волны...
И бросил челн на скалы..."

(Пер. Е. Костюкович)

напоминает тот самый „хорошо вооруженный и оснащенный корабль" с „драгоценной, богатой утварью", на котором плывет Алатиэль и много других красивых и богатых девиц и

который, когда „поднялись неожиданно... противоположные ветры... (восточные)... началась буря... и [корабль] врезался в песок... (II, 7). (Пер. А. Веселовского)

И в других строфах канцоны Петрарки бросаются в глаза „боккаччиевские“ моменты образного, лексического, стилистического решения, „остроумные сопряжения слов“ („callide iunzioni“), отсылающие читателя к „Любовному видению“ и к „Декамерону“: например, описание фонтана в четвертой строфе многими своими деталями вызывает в памяти „Дианину охоту“, „Филоколо“, „Комедию флорентийских нимф“, „Любовное видение“ и „Декамерон“. Все художественное единство этой строфы обусловлено интонациями Боккаччо, и им же как бы продиктован внутренний сюжет отрывка, опирающийся на свод европейской готической символики — на систему условных обозначений, общепринятых при разработке любовной тематики в сюжетно-повествовательном ключе, скажем, в рыцарских романах и во многих позднейших жанрах.

Но в интересующих нас первых двух станцах канцоны — возможно, именно потому, что они написаны (по крайней мере завершены) под непосредственным впечатлением от бесед с Боккаччо и чтения его сочинений, — в этих двух строфах „игра зеркал“ ощущается явственнее и сильнее очаровывает. Отсылаю читателя к статье, написанной мной в соавторстве с Марией-Розой Джакон, где оба текста сравниваются более детально на материале богатейшей традиции устрашающих погонь, аллегорических преследований и назидательных видений, традиции, использовавшей самые разные жанровые формы: поэмы, новеллы, притчи, проповеди.

Добавлю, что в том и другом тексте проступают важнейшие отличительные особенности жанра „видения“, столь популярного в нашей литературе XIV века. Новелла о Настаждо дельи Онести, с ее характерной социально-деревенской окраской, но выдержанная в духе inferнального видения, явно написана человеком, читавшим „Божественную комедию“. И канцона Петрарки выстроена с учетом художественной техники Данте. Стиль и структура этого произведения Петрарки, одного из самых „дантовских“, тесно связаны с поэтикой „дантовских“ терцин „Триумфов“.

Чтобы рассуждения об „игре зеркал“, о перекличке между Боккаччо и Петраркой не показались читателю неубедительными, добавим к вышеприведенному списку хроноло-

гических и стилистических совпадений еще три примера, относящиеся к трем различным повествовательным уровням.

Уровень структуры. Только у Петрарки и Боккаччо, в отличие от множества прочих видений, в действии участвуют одна женщина и два пса. В видениях их предшественников встречались другие сочетания: скажем, одна женщина и двое очень сильных мужчин — у Андрея Капеллана или жемного жертв и стая псов — у Данте.

Уровень синтаксиса. Сюжет обоих видений и у Петрарки, и у Боккаччо изложен посредством распространенного гипотактического периода с герундиальной префазой: „essendo... egli solo...“ (у Боккаччо), „standomi... solo...“ (у Петрарки). Сам момент лицезрения чуда в обоих случаях выделяется в главном предложении категорическим перфектом: у Боккаччо — „vide venige“, у Петрарки — „apparve“. Функцию определения выполняют в основном причастия: у Боккаччо — „scarpigliata“, „graffiata“, у Петрарки — „casciata“, и относительные местоименные конструкции: у Боккаччо — „li quali... la mordevano...“, у Петрарки — „che mordean...“.

Уровень семантики. Памятуя об отрицательном отношении Петрарки (как это документировано в работах Контини) к натуралистически-материальной образности, к словам с плотской, „грубой“ окраской, обращаешь внимание на то, что первая строфа „Канцонны о видениях“ наполнена чувственно-конкретной лексикой и вся канцона поэтому резко отличается от других тринадцати образцов этого жанра, представленных в „Канцоньере“. Здесь бросается в глаза слово „bianco“ („белый“), относящееся, как и другие анатомические термины, к конкретно-материальному, натуралистическому ряду; его специфическую окраску усиливают и рифменная позиция, и стоящий рядом глагол „mordean“ („грызли“). В других стихотворениях (например, в ХХІХ) этот глагол может обозначать любовное терзание, но в данном случае он выражает исключительно сильную физическую муку, передает звук зубов, вонзающихся в мясо. Любопытный отход Петрарки от им же самим установленных норм поэтического языка в сторону языка разговорного мотивирован, помимо всего прочего, и жесткой красочностью боккаччевского эпизода, воспоминанием о хватке песьих клыков в погоне за грешницей в новелле о Настаджо: „a' fianchi due... fieri mastini... crudelmente... la mordevano...“ („в оба бока... дикие псы... жестоко... ее грызли...“).

Выше, говоря о взаимодействии текстов, я сравнивал его с игрой зеркал, ибо в данном случае, как и прежде, следует говорить не о прямом заимствовании, а о прихотливом отражении, о „челночном“ взаимообмене. Ведь это петрарковское определение „crudelmente“ („жестоко“), очевидно, вляется в пеструю ткань очередной переделки „Декамерона“, датированной 1370—1371 годами, и петрарковское „veltra“ („гончая“) становится в „Декамероне“ на место прежнего „cagna“ („сука“). Похоже, Боккаччо в своей глуши в Чертальядо так же перебирал блестящие петрарковские строки, вставляя их в свои многокрасочные, радужные периоды, как некогда он рылся в ворохе дантовских цитат — последнее я имел возможность проиллюстрировать в другой работе¹⁴. Границы, отделяющие поэзию от прозы, лирику от повествовательных жанров, и прежде были в представлении Боккаччо понятием несущественным и сугубо временным.

Впоследствии, когда будет возможность, мы попытаемся проникнуть в тайны прочих сюжетных и стилистических совпадений, проследить более полно пути взаимообмена в италоязычном творчестве Петрарки и Боккаччо. Возьмем такой топос, как изображение любимой женщины поэта в старости, в седилах; это центральный образ неаполитанского сонета Боккаччо „S'egli avvien mai che tanto gli anni miei...“ („Случится коли так, что дни мои...“) (XLIII и XLIV). В облагороженном, более утонченном виде он предстает в „Канцоньере“ (XII), в стихотворении „Se la mia vita da l'aspro tormento...“ („Коль жизнь моя от этих тяжелых мук...“) и окончательно формируется в более позднем отрывке „Буколической песни“ (I, 127 и сл.) и в старческом сонете Боккаччо „Se quelle trecce d'or...“ („Коль эти косы тяжко-золотые...“) (13). Но все вариации этой темы объединены несколькими постоянными характерными деталями: открывающим стихотворение нежно-поэтическим уступительным оборотом „se“, переходом от „чеканного“ („petroso“), идущего от дантовских „Каменных канцон“ строя стиха к типичным для Петрарки сладостным интонациям.

Еще более показательный пример — взаимопереход конкретных топосов, путь которого можно проследить по неопровержимым документам — по сохранившимся текстам Ватиканского кодекса 3196 (с. 22). Речь идет о множестве семантических ниточек-связей, которыми перевита гирлянда так называемых „сонетов ауры“ Боккаччо, то есть со-

нет СХСIV и следующие — СХСVI, СХСVII, СХСVIII, где тема первого развита и дополнена. набросков последнего сонета, СХСVIII, однако, не сохранилось.

Мотив женской ипостаси воздуха — ауры, утешительницы и посредницы любви, разрабатывался Боккаччо и прежде (в юношеских сонетах XV и ССХХVII) в характерной мадригальной тональности; в ряде стихотворений, которые мы сейчас разбираем, он, напротив, замаскирован. Как известно, мотив ауры бытовал у древних, в частности у Овидия, позднее — в лирике трубадуров. Особенно яркие стилизации на этот мотив создали Бернар де Вентадорн* („*Cap la frei aura...*“) и Пейре Видаль* („*Ab l'alen tir vas me l'aire*“). Но у Боккаччо этот классический мотив выступает в новом освещении: аура не только „посредница любви“ и „дающая утешение“, не только реальный „свежий воздух“, ветер в физическом смысле, но и средоточие внутренних сил, субстанция душевных порывов, воплотившихся во вздохи. И эта последняя вариация темы повторяется так настойчиво, что становится одним из „ключевых“ мотивов лирики Боккаччо.

Вслед за вырвавшимся у автора в прологе к „Филострато“ вздохом горя и печали: „ogni aura o soave vento che viene, così nel viso ricevo quasi come il vostro senza niuno fallo abbia tocco...“ („Когда сладчайший ветер, легкий ветер мне гладит щеки, чудится мне, будто я Вашего лица щекой коснулся...“), — летит вздох его героя, Тройоло, безутешная жалоба об утраченной Крисенде (V, 70 и VII, 66 и сл.). Меняются обстоятельства, описания становятся более конкретными. Те же вздохи, только более глубокие, ловим мы на устах Бьянчифоре, тоскующей по своему Флорио, который далеко-далеко („Филоколо“, II, 25), и те же жалобы рвутся из груди Арчиты, взывающего к своей Эмили („Тезеида“, IV, 32). Наконец, последний золотой виток спирали — восхитительный сонет „*Toccam il viso Zefiro talvolta...*“ („Зефира поцелуй на лбу моем...“; LXII). Пример мифологически-аллегорического преломления того же мотива — эпизод с Цепалом и Прокридой в „Любовном видении“ (XII).

В двух последних текстах этого списка Петрарка, должно быть *ambiguitatis causa*¹⁵ (по причине их двусмысленности), нашел больше всего для себя „подсказок“, созвучных его дарованию мотивов, оборотов и стилистических конструкций: „*veder madonna entr'a quell'aura starse...*“, „*O aura,*

deh vien con le fresche all...“, „L'alma tutt'ha in sé raccolte“. Все эти клише вошел в литературный обиход именно Боккаччо. И эти же поэтические клише не раз встречаются в самых разнообразных комбинациях, с неизменной пометкой „transcriptum per me iterum sed aliter“ („переписал для себя то же, но по-иному“) в черновиках Петрарки 1368 года. Эти же мотивы определяют поэтику сонетов СХСХVI—СХСХVIII (и более раннего СХСХIV). Здесь так же, как у Боккаччо, чередуются слова „volto“ и „viso“ („лик“ и „лицо“); благодатный ветер ласкает щеку. Настойчиво повторяются сочетания: „L'aura gentil... L'aura serena... L'aura celeste... L'aura soave... al soave suo spirto... si soavemente...“ Характерно, что Петрарка вслед за Боккаччо предпочитает мотив „крылья любви“ мотиву „оружие любви“. Но и сам Боккаччо порой сочетает их.

„O aura soave vien con le fresche all,
entra nel petto mio...“
„Приблизилась на легких крыльях Нежность
И в грудь мою впилась...“.

(Пер. Е. Костюкович)

Здесь уже Боккаччо ломает свои поэтические формулы и вносит в текст второй редакции „Любовного видения“ (ХХII, 67 и сл.) исправления, „подсказанные“ Петраркой.

И так случалось почти всегда. Параллельная работа двух поэтов над итальянским литературным языком, постоянная заинтересованность работой друга, совместные поиски литературной нормы — вот в чем проявлялась живительная взаимосвязь талантов, вот на каком основании переходили из произведения в произведение темы, стилистические клише, сюжетные модели. Все это мы можем наблюдать на примере явного родства двух текстов: „Любовного видения“ и „Триумфов“.

Совместная работа привела к рождению жанра, в котором соединились элементы трех важнейших литературных традиций — повествовательной, лирической, религиозно-дидактической, — и пестрая мозаика сложилась в гениально задуманную конструкцию триумфов, объединившую поэтику осени Средневековья с возрожденческим мировоззрением, удовлетворившую средневековым требованиям эстетико-морального единства и возрожденческому принципу: разнообразить представления и формы.

Суть и неисчерпаемые возможности этого художественного открытия, результата решительной ломки традиций и

многолетнего упорного труда двух гениев, Петрарки и Боккаччо, над итальянским литературным языком, не хуже нас, людей нового времени, понимали и ценили поколения, которые на стыке XIV и XV веков стремились канонизировать литературное начинание великих поэтов. Надо полагать, в ту эпоху ни одно произведение Петрарки, ни одно сочинение Боккаччо и, конечно же, ни одна их совместная идея не вызывали столь мощных и неутихающих откликов в литературе и искусстве, как „диптих“ „Любовное видение“ — „Триумфы“.

Я не стану здесь останавливаться по причине некомпетентности на великолепном воплощении символики триумфов в работах таких художников, как Маттео де Пастри*, Андреа Ванни*, Пезеллино*, Лоренца Коста*, Мантенья*, Синьорелли*, Рафаэль, Тициан (я назвал лишь несколько наиболее известных имен). Отмечу только, что в самых последних исследованиях историков искусств, от Каранденте* до Сезнека* и Сальми*, особо отмечается своеобразная контаминация мотивов Петрарки и Боккаччо в полотнах этих и некоторых других художников. И роль этих мотивов так значительна, что интерпретация некоторых картин в отрыве от текстов двух поэм становится совершенно невозможной¹⁴.

Вернувшись к литературе, мы можем проследить, какая пышная поросль потянулась из благотворного зерна „Триумфов“ сквозь XIV и XV века к последующим столетиям. В списке последователей имена немногих настоящих писателей теряются в массе посредственных, никому не известных стихотворцев: „Прекрасный Филогей“ Сабелло* Микиэля, „Леандреида“ Джанджироламо Надаля*, „Фимеродия“ Якопо дель Пекора*, „Горестный источник“ Дзенеоне да Пистойя*, „Четырехцарствие“ Фреужи*, „Трехчастная поэма“ Антонио да Баккерето*, „Триумф против Любви“ Доменико да Монтикьяелло*, „Филомела“ Джованни Герарди*, „Любовное сновидение“ Бартоломео Чинтио Скала*, „Видение Венеры“ и „Город Жизни“ Маттео Пальмери*, „Душа-паллиримка“ Томмазо Гарди, „Белая Лань“ Антонио Филеремо Фрегозо*, „Венецианский Триумф“ Цеккина Веницейского*, „Триумф Добродетели“ Бастиано Форези*, „Варварское видение“ Вентуры да Мальграте, маленькая поэма Марина Фальберо, „Триумфы Любви“ Антонио ди Кола Бончиани*, Андреа ди Джованни Беллачи, Джанфранческо Путеолано, „Капитулы“ Клеофе Габриэлли, триумфы и маленькие поэмы в форме триумфов Агостино Стакколи*, Аньоло Галли*

и Джованни Санти*, поэмы-каталоги Франческо Виллани, Лелио Манфреди, Бастиано Форези. Можно было бы продолжить этот разнородный и длинный перечень, назвав еще сотню имен и произведений, найденных и изученных другими исследователями — Леонардо Камбини*, Витторио Росси* и Карло Калькатеррой (в применении к „Триумфам“), или имена, которыми оперировал позднее я сам в работе над „Любовным видением“¹¹. Может быть, читателю небезынтересно узнать, что порой практически невозможно установить, к кому именно восходит тот или иной мотив тематики „триумфов“ — к Петрарке или к Боккаччо. Так же как невозможно провести разграничительную линию и среди многочисленных воспроизведений этой тематики в европейской литературе последующих веков: в творчестве Кристины Пизанской* и Жана де Курси*, Рокаберти* и Сантильяны*, Чосера и Хоуза* и королевы Елизаветы, переводившей избранные места из „Триумфов“, и десятков и сотен других поэтов и писателей.

Это и есть самое неопровержимое доказательство родства двух поэм, идентичности их структур.

Традиционный жанр триумфов — видения в боккаччи-евско-петраркистской ипостаси пережил закат поздней готики лишь благодаря своей крепкой классической основе и богатейшей античной, мифологической оснастке. Вспомним вариации этого жанра в прелестной поэме — пастыши „Сон Полифила“* („Nurlogotomachia“) или в великолепных описаниях убранства дворцов в „Неистовом Орландо“ (роспись залов в крепости Тристана, XXXIII), в описаниях храмов, турниров и триумфов Любви, Славы, Силы; разве обобщения фактов и раздумья обо всем этом не подтверждают правоту наших выводов?

Но и в самую хрестоматийную эпоху литературного Ренессанса, в золотую пору медийского кружка, жанр триумфов принимался за точку отсчета как для философско-гуманистических сочинений, таких, как маленькие поэмы Уголино Верино*, скажем „Carlia“ и „Paradisus“ („Карлиада“ и „Парадиз“), так и для сюжетно-повествовательных поэм в народном духе, таких, как „Моргант“ Пульчи.

Более того, в эпоху Лоренцо Медичи, в атмосфере систематической и упорной борьбы за права итальянского языка, в обстановке возродившейся бурной популярности жанра „триумфов“, именно традиция Петрарки и Боккаччо, вернее, созданная ими синтетическая литературная форма, находит

свое лучшее воплощение в творчестве Полициано, самого яркого поэта эпохи, в самом виртуозном его произведении.

Уже в зачине своей поэмы, во вступлении, где лишь называется тема, Полициано самым недвусмысленным образом указывает на источник замысла и композиции „Стансов на турнир“. Его поэма продолжает линию „Триумфов“ Боккаччо и Петрарки ¹⁸:

„Le gloriose pompe e' liere ludi
Della citta che l'ireno allenta e stringe
A' magnanimi Toschi, e i regni crudi
Di quella dea che 'l terzo ciel dipinge,
E i premi degni alli onorati studi
La mente audace a celebrar mi spinge;
Sì che i gran nomi e i fatti egregi e soli
Fortuna o More o Tempo non involi“.

„Забавы, игры пышных столицы,
В чьей власти Тосков доблестный народ,
И грозное правленье той царицы,
Что третий озаряет небосвод,
Турниров и сражений вереницы
Отважный дух воспеть меня зовет,
Дабы героев дивные свершенья
Спаслись от Смерти, Времени, Забвенья“.

(Пер. Е. Костюкович)

Вот набросок четкого плана, последовательно реализуемого на протяжении всей поэмы. Вначале — триумфальное торжество физической Силы и Целомудрия. Их воплощает Юлий (I, 1—22), запечатленный, как на полотне Поллайоло*, во всей своей деятельной отваге (I, 33). Затем изображается победа Любви над Силой и над Отказом любить (I, 23—24 — Любовь предупреждает героя; I, 39—67 — Любовь пронзает его сердце); картина дополняется и расцветивается множеством описаний Царства Любви и его чудес (I, 68 и сл.); апофеоз действия наступает в эпизоде II, 10—12.

Затем приходит черед победы Судьбы и Смерти над Любовью: I, 55—57 — прелюдия триумфа; II, 35—37 — экспозиция; дальше эта тема получает полное развитие. И завершается символическая цепочка грандиозной долгожданной победой Славы над Смертью и над Временем (II, 15, 19, 31—34, 40, 46). Именно этот последний триумф должен был занять центральное место в недостающей части „Стансов“; он замыслился как гармоническое завершение всей поэмы. Но и в структуре неоконченной поэмы ощущается намерение вознести Славу и Память над прочими силами,

сделать так, чтобы Юлий и Симонетта остались живыми и после смерти. В этом смысл всей поэмы.

Чем ближе к концу поэмы (II, 28 и сл.), тем явственнее ощущается ее „триумфальный“ костяк и становится заметнее, что вопреки всем декларациям Вступления в ее структуре нашел свое место и негромкий мотив, отлично уловленный первым иллюстратором поэмы¹⁹, — мотив торжества Стыдливости под видом триумфа Минервы. И этот мотив, быть может, имел для поэта самодовлеющее, важное значение: нечто большее, чем излишество стиля или случайный плеоназм.

Мне представляется, что именно введение в традицию турнирных песнопений стилистики и структурных принципов триумфов было той счастливой находкой, тем эпохальным новаторством, которое позволило Полициано преобразить эту традицию почти что в новую аллегорическую эпопею: „Ma fin ch'all alta impresa... ad alto imprenni...“ („Но для высоких дел... я выбрал пышный стиль...“) (I, 6). Привнесение эпически-рыцарских элементов в панегирик славным победителям турнира было вполне естественно, и этот прием встречался уже ранее в различных текстах — у Луиджи Пульчи и у Уголино Верино. Но мысль расширить возможность традиционного жанра „восхваления на случай“, избавиться от „сюеминутной“ окраски рассказа, возвести мелкий эпизод придворной жизни до уровня обобщения, аллегории, символа могла зародиться лишь у такого неординарного поэта, как Полициано. К подобным новациям стремились в своих опытах его славные учителя: Ландино*, Фичино*, Лоренцо, Бенивьени*. Первые попытки мы находим уже в юношеских опытах, где миф облекался в форму элегии („На смерть Альбиеры дельи Альбицци“), пейзажа (описание леса в „In scabiet“, в „Орфее“). Миф определяет и поэтику более зрелых произведений Полициано, таких, как „Lamia“ („Колдунья“) и „Centurie“ („Центурии“).

Память о „Триумфах“, как устойчивое литературное впечатление или, лучше сказать, литературная „подсказка“, имела крайне важное значение для формирования таланта Полициано. Творчество его предшественника и учителя Ландино, работа по составлению и редактированию „Арагонского сборника“* сыграли свою роль, но решающее значение в генезисе поэтики Полициано имело знакомство с триумфами Петрарки и Боккаччо²⁰. Не случайно ведь в беглом обзоре

истории итальянской литературы, которым завершается его „Nutricia“ („Награда Кормилице“), Петрарка упомянут только как автор „Триумфов“: „Quique cupidineum, geretit Petrarcha triumphum“ („Триумф Любви вновь воспел Петрарка“), а отзвуки поэзии Боккаччо в полициановских стихотворениях тех лет сводятся, как правило, к реминисценциям все из тех же малых поэм ²¹.

Кроме того, в „Стансах на турнир“ явственно прослеживаются прямые сюжетные и стилистические заимствования из „Любовного видения“ и из „Триумфов“. В двух первых строфах поэмы эти отсылки сменяют друг друга в символической и в известном смысле в хронологической последовательности, играя роль безошибочных ориентиров для той категории „сведущих“ читателей, к которой в первую очередь обращался Полициано.

„La mente audace a celebrar mi spinge“ („Мой смелый дух зовет меня воспеть“) (Стансы, I, 1) — ср.: „Move piuvo disio l'audace mente, Donna leggiadra, per voler cantare...“ („Опять зовет меня мой смелый дух, о Донна милая, сложить преданье...“) („Любовное видение“, I, 1—2, II).

„Dolce dir d'amaro pensier pieno E pasciti di pianto e di sospiri...“ („Сомнений злых мои желанья полны, и, упиваясь вздохами, слезами...“) (Стансы, I, 2) — ср.: „Già era il mio desio presso che stanco“ („Мой дух почти что сломлен был уже“) („Триумф Славы“, II, 85) и „Pasco'l pianto e i sospiri...“ („Питаюсь вздохами, слезами...“) („Триумф Любви“, I, 145).

„Gentil fai divenir ciò che tu miri Né può star cosa vil dentro al tuo seno...“ („Светлеет все, на что ни кинешь взгляд; в твоей душе нет места подлым чувствам...“) (Стансы, I, 2) — ср.: „Tu se' colui che 'ngentilisci i cori... Lo qual discaccia via ogni atto vile... Fa chi lui segue e più ch'altro gentile...“ („Ты тот, кому дано смягчать сердца... кто гонит прочь дурное помышленье... кто с ним идет — становится прекрасней...“) („Любовное видение“, XXIII, 17 и XXIX, 82—84).

Это переплетение цитат, открывающих поэму, оповещает читателя о выборе, совершенном Полициано в преддверии „Стансов“, о выборе незаурядном и показательном, если учитывать, что вопреки общей тенденции Полициано предпочел в наследии Боккаччо невыразительное, полузабытое „Любовное видение“ великолепным стихотворениям, которые уже были представлены как образцы в „Арагонском сборнике“, или малым поэмам в октавах — а ведь они ближе к „Стан-

сам" и стихотворным размером, и своим идиллически-сельским звучанием. И так же демонстративно, касаясь творчества Петрарки, Полициано наряду с самыми любимыми в ту эпоху, часто повторяемыми строками стихов цитирует терцины „Триумфов“:

„Poi quando già nel ciel parean le stelle... Così chiamando Amor lascivia umana...“ („Когда уже сияли в небе звезды... И так назвал Amor людскую похоть...“) („Стансы“, I, II) — ср.: „Poi ogni stella pareva nel cielo“ („И каждая звезда сияла в небе...“) („Любовное видение“, XVII, 13) и „Ei /Amor/ pasque di lascivia umana...“ („Амор рожден из похоти людской...“) („Триумф Любви“ I, 82).

„Ma vinta è la materia dal lavoro“ („Но победил натуру добрый труд“) („Стансы“ I, 95) — ср.: „che vincea la materia il bel lavoro...“ („Но добрый труд натуру побеждает...“) („Любовное видение“, IV, 12).

Симонетта „par che tutte gli spennecchi l'ali /a Amore/ E che gopra al meschin l'arco e le strali...“ („все крылья у Амура оципала, сломала лук и стрелы разметала...“) (II, 28). Точно так же Лаура и ее подруги „gli strali Avean spezzato, e la faretra a l'ato A quel profervo' [Amore], e spennachiato l'ali...“ („сломали стрелы и колчан разбили, проказнику все оципали крылья...“) („Триумф Целомудрия“, 133 и сл.).

Использование поэтического языка двух произведений, стоящих у истоков литературной традиции триумфов, распространяется на всю поэму Полициано. Доказательство — эти несколько примеров, взятых наугад из разных мест поэмы. Число их могло бы быть значительно умножено...

Невозможно отыскать лучшие доказательства, чем описанный нами поэтический код, чтобы продемонстрировать стремление автора возродить на новом уровне, в новых формах и в разных тональностях великую традицию, не замеченную и полузабытую его эпохой, но весьма актуальную для самых известных, самых любимых Полициано мастеров XIV века.

По сути, речь идет о разновидности единого процесса возрождения старых традиций и обогащения их новыми смыслами, который в конце XV века осуществляли: Альберти* — по отношению к дантовской традиции научной прозы на вольгаре, Лоренцо — по отношению к лирическому роману, карнавальным гимнам и священным представлениям, Пульчи — по отношению к буйной, часто беспорядочной стихии

народной поэмы, Пико* и Бенивьени — по отношению к жанру философского комментария.

Традиция триумфов, вместившая и готический аскетизм, и готическую строгость построения, обусловленную жесткой иерархией ценностей, подчиненных одна другой „по вертикали“ вплоть до вечных трансцендентных величин, переносится автором „Стансов“ в сферу земного шара, подлунного мира или — самое большее — в туманные пределы „сверхмира“. Благодаря этому в поэме Полициано метафизическая система категорий отступает на задний план перед личностью человека, балансирующего между Силой — Любовью и Судьбой — Смертью; и абстрактная символика и абстрактная аллегорика уступают здесь место восхищенному созерцанию пленительной красоты человека и природы, неразрывно связанной с таинством смерти.

¹ См.: „Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro“, Basilea, 1572 (ed. corretta e accresciuta, Venezia, 1756).

² Структура Вступления к „Декамерону“ и его параллели с первым сонетом „Канцоньере“ подробно анализируются в моем комментарии к „Декамерону“ в изд. Мондадори. Об этом сонете Петрарки см.: Adelfa Noferi «Da un commento al „Canzoniere“ del Petrarca: lettura del sonetto introduttivo» in „Lettere italiane“, XXVI, 1974. Некоторые идеи указанной статьи Нофери развиваются на этой странице и ниже.

³ Самые различные своды таких правил обраны в антологиях: E. Faral „Les arts poétiques du XII et du XIII siècle“, Paris, 1924. О средневековых „поэтиках“ см. также: Ch. S. Baldwin „Medieval Rhetoric and Poetic“, New York, 1928; A. Scaglione „The Classical Theory of Composition“, Chapel Hill, 1972, p. 105 ss., p. 222 ss.

⁴ См.: „Sonetti Canzoni e Triomphi di messer Francesco Petrarca con la sposizione di Bernardino Daniello da Lucca“, Venezia, 1541.

⁵ См.: A. Schiaffini „Tradizione e poesia“, Genova, 1934 (Roma, 1969); „Momenti di storia della lingua italiana“, Roma, 1953; понятие „риторизации“, послужившее отправной точкой обоих трудов, детально рассматривается в разделе „Il retoricizzamento“ тома „I mille anni della lingua italiana“, Milano, 1962, см. об этом также: G. Contini „Varianti e altra linguistica“, Torino, 1970, p. 5 ss., p. 169 ss.

⁶ См.: V. Branca „Per la genesi dei Trionfi“ in „La Rinascita“, IV, 1941; „L'„Amorosa Visione“: tradizioni, significati, fortuna“, in „Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa“, S. II, XI, 1942; его же выступление и комментарий к G. Voccaccio „Amorosa Visione“, Firenze, 1944, a

также G. Billanovich «Dalla „Commedia“ e dall' Amoroza Visione» in „Trionfi“ in „Giorn. Stor. Lett. Ital.“, CXXIII, 1946; „Petrarca letterato“, Roma, 1947.

⁷ См.: R. Serra „Dei Trionfi di F. Petrarca“ in „La Romagna“, XVI, 1927 (позднее in „Scritti“, Firenze, 1958. II, p. 31).

⁸ См.: N. Sapegno „Storia della letteratura italiana. II Trecento“, Milano, 1965; A. E. Quaglio, „Francesco Petrarca“, Milano, 1967; E. H. Wilkins „Studies in the life & works of Petrarch“, Cambridge Mass., 1955, его же „The First Two Triumphs of Petrarch“, in „Italica“, XL, 1963 „Vita del Petrarca“, Milano, 1964.

⁹ См.: G. Martelotti „Momenti narrativi di Francesco Petrarca“ in „Studi petrarcheschi“, IV, 1951.

¹⁰ В качестве примера см. статью Ф. Паскуалиго: F. Pasqualigo, „Le Visioni del Petrarca nella canzone „Standomi un giorno“ confrontate co 'Trionfi, in „La Cultura“, V, 1886; а также комментарии Дж. Кардуччи и Дж. Феррари к сборнику стихотворений Петрарки „Rime“, Firenze, 1899; комментарий А. Москетти к „Il Canzoniere e i Trionfi“, Milano, 1908. О „Канционе о видениях“ см. следующие труды: F. Maggini, „La canzone delle visioni“ in „Studi Petrarcheschi“, I, 1948; и F. Chiappelli, „Studi sul linguaggio del Petrarca“ — „Là canzone delle visioni“, Firenze, 1971 (работа снабжена обширным комментарием и серьезным аппаратом). Здесь и далее я обобщаю положения статьи, написанной мной в соавторстве: V. Branca — M. Giaccon „Temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio“ in „Studi sul Boccaccio“, VIII, 1975.

¹¹ Я цитирую текст, разумеется, по факсимильной перепечатке М. Порена; мною использованы исследования: А. Романо „Il codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca“, Roma, 1955, обобщенные в работе Дж. Контини — G. Contini „Correzioni del Petrarca volgare“ in „Varianti ed altra linguistica“, Torino, 1970.

¹² Подробные сведения об этой встрече см. в работах: G. Billanovich „Petrarca letterato“, Roma, 1937, p. 181 ss.; E. H. Wilkins „Petrarch's later years“, Cambridge Mass., 1959, p. 153 ss.

¹³ Хронология и этапы составления сборника „Канцоньере“ освещены в работе: E. H. Wilkins „The Making of the Canzoniere & Other Petrarchian Studies“, Roma, 1951, а также см. мои работы: V. Branca „Il momento decisivo nella formazione del Canzoniere“ in „Studi in onore di Matteo Marangoni“, Firenze, 1957; „Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio“, Roma, 1958, p. 287 ss.

¹⁴ V. Branca—P. G. Ricci „Un autografo del Decameron“, Padova, 1962, p. 24.

¹⁵ G. Contini „Prehistoire de l'„Aura“ de Pétrarque“ in „Varianti e altra linguistica“, Torino, 1970.

¹⁶ Прежде всего следует назвать работу: Prince d'Essling—E. Muntz „Pétrarque. Les études d'arts ecc.“, Paris, 1902; см. также другие исследования: A. Venturi „Les Triomphes“ de Pétrarque dans l'art representatif“ in „Rev. d.l'art ancien et modern“, XX, 1906; A. Farinelli „Petrarca e le arti figurative“ in „Michelangelo e Dante“, Torino, 1918; W. Weisbach, „Trionfi“, Berlin, 1919; D. C. Schorr «Some notes on the Iconography of Petrarch's „Triumph of Fame“» in „The Art Bulletin“, XX, 1938; G. Carandente „I Trionfi nel primo Rinascimento“, Roma, 1963; L. White «Indic Elements in the Iconography of Petrarch's „Trionfo della morte“», in „Speculum“, XLIX, 1974.

¹⁷ См.: L. Cambini „Intorno allo svolgimento della visione poetica da Dante all'Ariosto“, Livorno, 1904; V. Rossi, „Il Quattrocento“, Milano, 1933 (1938); C. Calcaterra, предисловие к „Trionfi“, Torino, 1923; его же „Nella selva del Petrarca“, Bologna, 1942, p. 198 ss.; F. Flamini „Viaggi fantastici e trionfi“ in „Nozze Cian-Sappa Flandinet“. Bergamo 1894. О Боккаччо см., кроме моих работ, статью: M. Pecoraro „Presenza del Boccaccio nel „Vago Filogeo“ del Michiel“ in „Studi sul Boccaccio“, V. 1968. О живописных воплощениях темы, о театральных постановках см.: E. Povoledo „Le Théâtre de Jouroi en Italie“ in „Le lieu théâtral à la Renaissance“, Paris, 1964; I. Mamczarz „Une fête équestre à Ferrara: Il tempio d'Amore“, Paris, 1974.

¹⁸ Отсылки к „Триумфам“ в поэме Полициано едва лишь намечены. См. об этом подробно: R. Lo Cascio „Lettura del Poliziano“, Palermo, 1954, p. 228 ss., его же „Il lavoro dell'ape e la poesia delle „Stanze“ in „Atti del IV Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento“, Firenze, 1957; R. M. Ruggieri „L'Umanesimo cavalleresco italiano“, Roma, 1962, p. 144 ss.; I. Maier „Ange Politien“, Ginevra, 1966, p. 307 ss.; A. Poliziano „Rime a cura di N. Sapegno“, Roma, 1965, p. 93 ss.; о проблеме в целом см. мою статью: V. Branca „Tre note poliziane“ in „Studi in onore di N. Sapegno“.

¹⁹ См.: S. Settis «Citarea, su una impresa di bronconi» in „Journal of the Warburg & Courtauld Institutes“, XXXIV, 1971.

²⁰ Об актуальности триумфов как театральных действий в придворной жизни того времени см. письма Беатриче Д'Эсте, опубликованные Мольменти: Molmenti „La Storia di Venezia nella vita privata“, Bergamo, 1911, II, p. 288 ss., 594 ss., а также: Morelli „Opcrette“, Venezia, 1820, I, p. 123 ss.

²¹ О реминисценциях из „Тезеиды“ и „Фьямметты“ у Полициано см.: R. H. Terpening „Poliziano's Treatment of a Classical Topos“ in „Italian Quarterly“, XVII, 1973.

В. БРАНКА И ЕГО КНИГА «БОККАЧЧО СРЕДНЕВЕКОВЫЙ»

Витторе Бранка является одним из ведущих специалистов по творчеству Боккаччо, по литературе средних веков и Возрождения. Его работы получили признание не только научной общественности в Италии, но и за ее пределами. Неоднократно публиковались его статьи и в нашей прессе (см. журнал «Иностранная литература», № 10, 1976; № 7, 1979), которая дает самую высокую оценку научной деятельности итальянского литературоведа. В. Бранка — «ученый, обладающий богатейшей эрудицией», «один из самых крупных литературоведов современной Италии»; «он не «воскрешает мертвых», а внимательно вслушивается в бессмертные слова, сказанные некогда для вечности и для всего человечества»*.

Особое место среди работ Витторе Бранки занимает книга «Боккаччо средневековый». Ее первое издание в 1956 году вызвало ожесточенные споры среди итальянских ученых. Полемичным было уже само название книги, сближающее Боккаччо со средними веками. Бранка выступает против традиционного противопоставления в науке мрачного Средневековья радостному Возрождению с его земными устремлениями, оптимистическим взглядом на мир, любовью к человеку. Придерживавшиеся традиционных взглядов ученые видели в «Декамероне» Боккаччо прежде всего разрыв со средневековым прошлым. Односторонность подобной трактовки Бранка доказывает в своей книге.

Ее название «Боккаччо средневековый» не следует понимать слишком узко, в том смысле, что автор «Декамерона» всецело принадлежит эпохе средних веков. Но в тот сложный период, каким был XIV век, средневековая идеология продолжала занимать существенное место во взглядах итальянских горожан, в среде, где возник «Декамерон». Именно в тот период «основными заказчиками произведений позднего готического искусства во Флоренции были плебейские круги, члены средних и младших цехов, в то время как передовые, ренессансные стремления поддерживались представителями городской верхушки»**.

В книге Витторе Бранка прослеживается влияние культуры Средневековья на «Декамерон» Боккаччо на самых различных уровнях. Он отмечает заимствования из средневековых источников, использование традиционных сюжетов и мотивов, стилистическое оформление прозы в полном соответствии с предписаниями средневековых риторик.

* Хлодовский Р. И. Об итальянском историке литературы Витторе Бранке, его суждениях о Петрарке, Боккаччо, Полициано и о возможности диалога между католиком и марксистами («Иностранная литература», № 7, 1979, с. 222—227).

** «Современное искусствознание Запада о классическом искусстве», М., «Наука», 1977, с. 61.

Традиция временем настолько довлеет в сознании, Боккаччо, — отмечает В. Бранка в главе «Литературные модели и „автобиография“», что автор «Декамерона» в своих произведениях, ранних и более поздних, «искажает и перекраивает даже самые живые и глубоко личные переживания в соответствии с канонами средневековой культуры. Такова особенность его творческой фантазии, проявляющая себя чуть ли не с фатальной неизбежностью». Эту особенность Боккаччо В. Бранка выявляет не только на «автобиографическом» материале, почерпнутом из произведений Боккаччо, но и на материале его исторических сочинений, где наглядно видно, сколь большую роль играли в творческом воображении писателя авторитетные литературные примеры и прецеденты даже тогда, когда Боккаччо принимался повествовать о событиях, свидетелем которых в той или иной степени был он сам.

Подчеркивая силу традиций в «Декамероне», В. Бранка одновременно указывает и на их пересечение, слияние. В результате слияния образуется новая традиция, вобравшая в себя элементы прежних, но более к ним несводимая. Новое единство несет в себе обновление стиля, традиционных топов, существенно расширяет изобразительные возможности традиционных жанров. Открываются «новые горизонты в прозе», которые в книге В. Бранки посвящена отдельная глава. Таким образом автор исследования подходит к проблеме новаторства Боккаччо, которое, в частности, в «Декамероне» проявляется как в содержании, так и в новой повествовательной манере.

«Выдвижение на первый план общественной жизни класса купцов, явившееся поворотным моментом в истории Италии, в «Декамероне» впервые в европейской литературе стало достоянием высокого искусства». Действие новеллы «Декамерона» происходит практически во всех областях Италии, где только бывали флорентийские купцы, нередко оно выходит и за пределы страны. Но художественная география «Декамерона» не существует в сознании автора обособленно от изображения событий. В. Бранка устанавливает зависимость между географическим описанием той или иной местности в «Декамероне» и степенью проникновения туда флорентийских купцов, характером отношений, которые флорентийцы поддерживали с местными жителями. Реальная действительность преломляется, таким образом, в сознании Боккаччо в соответствии с его симпатиями и антипатиями уроженца Флоренции и человека своего времени.

Для изображения купцов и простолудиннов, в среде которых автор «Декамерона» ищет новых героев, Боккаччо создает новую повествовательную манеру, отличающуюся гибкостью и разнообразием выразительных средств. Ее новизна тоже основана на слиянии разных поэтико-стилистических традиций, которые раньше существовали во многом обособленно, а введение в повествование реальных исторических лиц и мест придавало наглядность и конкретность ранее абстрактным схемам, создавало для читателей — современников Боккаччо необычайный «эффект присутствия». Отмеченное В. Бранкой новаторство Боккаччо лишь один раз подтверждается мыслью, изложенной итальянским ученым в предисловии к третьему изданию его книги «Боккаччо средневековый»: «Творчество писателя не полностью относится к средним векам... понятие „средневековость“ его целиком не исчерпывает».

Новаторство Боккаччо, его предгуманистические взгляды особенно ярко выразились в защите поэзии, которой он дает самое широкое определение, охватывающее и другие формы духовной и нравственной жизни; по словам Боккаччо, облечен высокой духовной, культур-

ной и гражданской миссией перед обществом — его мысли оказались созвучными следующему поколению гуманистов, которые, как отмечает В. Бранка в своей книге, «наряду с Петраркой видели в Боккаччо своего учителя и пророка и поклонялись ему», а также, защищая и превознося поэзию, широко черпали аргументы из сочинений Боккаччо.

Рассуждения Витторе Бранки, опирающиеся на глубокий и тщательный анализ обширного материала (в советском литературоведении практически неисследованного), представляются во многом интересными и убедительными. Но нельзя не заметить, что вопреки желанию автора книги ему не удалось избежать некоторой односторонности в трактовке: «средневековость» все-таки явно перевешивает в том представлении о творчестве Боккаччо, которое стремится дать В. Бранка. Это особенно заметно в концепции «готической вертикали», по которой будто бы построены «Декамерон» аналогично с «Божественной комедией» Данте. Бранка считает, что единая нравственная основа «Декамерона» подчиняет себе развитие сюжета от низменного к высокому, от торжества порока к торжеству добродетели, от Иуды к Деве Марии. При таком подходе в каждом следующем дне «Декамерона» порок, изображаемый в новеллах, должен был бы ослабевать, а добродетель — усиливаться; что явно не соответствует содержанию новелл. В первый день рассказываются новеллы и о великом грешнике Шапелето, и о добродетельной маркизе Монферратской, и о находчивом и мудром еврее Мельхиседеке. То же самое в новеллах других дней «Декамерона» (за исключением, пожалуй, новелл X дня).

Представляется спорным и отождествление Шапелето с Иудой (которое, к сожалению, присутствует в русском переводе «Декамерона», выполненном Н. Любимовым) и сближение Гризельды с Девой Марией. Гиперболически обрисованный Боккаччо характер Шапелето, в отличие от Иуды, не лишен элементов комизма, а сам персонаж «Декамерона», хотя и наделен всеми пороками, *никогда* в новелле не предаст. Гризельда в новелле Боккаччо прежде всего покорная жена, а эта черта, как известно, никак не представлена в традиционном облике Девы Марии, в котором подчеркивалось *материнское начало*. Да и вся история Гризельды в «Декамероне» заканчивается насмешливой репликой Дионео, которая в известной степени нейтрализует тягостное впечатление, произведенное рассказом «не о великодушном подвиге, а о безумной глупости». Однако спорность некоторых построений Витторе Бранки не лишает его книгу огромной ценности и интереса для советских исследователей, особенно в части, касающейся выявления средневековых традиций в творчестве писателя и, в частности, в его «Декамероне». И если элементы повествования, отмеченные итальянским литературоведом, и не делают Боккаччо ренессансным автором, они тем не менее выводят его за рамки традиционного Средневековья.

Интересный фактический материал, содержащийся в книге В. Бранки, несомненно заинтересует советских читателей и, думается, поможет преодолеть бытующие еще в литературоведении «хрестоматийные истины» о средних веках и Возрождении, которые, — как справедливо указывает видный советский искусствовед М. В. Алпатов, — никем не обоснованы, обладают видимостью научной неопровержимости и прячутся за цитатами из авторитетных источников*.

* Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., «Искусство», 1976, с. 14.

В предлагаемом издании используются цитаты из произведений Боккаччо, в частности, из «Декамерона», они даются в переводе Н. Любимова. В случаях, потребовавших лингвистической точности, дословности, — в переводе А. Веселовского, по изданию «Academia», 1933 г., отдельные фразы, «жаргонизмы», выражения — в переводе Е. Костюкович.

С. Прокопович

I. Средневековая традиция

К стр. 19

Аччаюоли, Никколо (1310—1365) — представитель богатого флорентийского рода Аччаюоли, тонкий дипломат и политик, выдвинувшийся из банкиров и ставший великим сенешалем (т. е. главным управляющим королевским дворцом) Неаполитанского королевства и фактическим правителем его; впоследствии — кардинал.

К стр. 20

Банкирский дом Барди — торгово-ростовщическая компания, с которой была связана вся жизнь семейства Боккаччо: отец писателя, перебравшись из деревни во Флоренцию, был сначала агентом, затем компаньоном этой фирмы, и сам автор «Декамерона» в молодые годы некоторое время участвовал в ее делах, разъезжая с торговыми поручениями.

К стр. 23

Виллани, Филиппо — итальянский хронист 2-й половины XIV в., автор заключительной части «Хроники Флоренции», начатой его дядей Джованни Виллани и продолженной его отцом Маттео Виллани, в которой излагались события до 1364 г.

Бенвенуто да Имولا — Рамбальди, Бенвенуто (1336/40 — 1390), один из ранних гуманистов, автор обширного «Комментария к „Комедии“ Данте Алигьери» (1375).

Салутати, Колуччо (1331—1406) — итальянский писатель, автор трактатов на латинском языке «О мирском и верев», «Об аллегорическом смысле мифов о Геракле», «О тиране» и других, заложивших основу нового гуманистического мировоззрения, а также многочисленных писем, воссоздающих общественную и литературную атмосферу той эпохи.

Бруни, Леонардо (1370—1444) — преемник Салутати в развитии гуманистических идей, собиратель и переводчик произведений классической древности, автор многочисленных трактатов и «Истории Флоренции».

Саккетти, Франко (ок. 1330—1400) — итальянский писатель, флорентинец, автор сборника «Триста повелл» (сохранилось 223), в основу которых положены народные предания, поверья, рассказы и анекдоты; повеллы сохранили фольклорную живость языка, разговорную интонацию и отмечены более четкой, чем у Боккаччо (которого Саккетти считал своим учителем), сатирической направленностью.

«Вилла Альберти» — сочинение Джованни Герарди, написанное в 1389 г. под ощутимым влиянием Боккаччо. Впервые опубликовано в Болонье в 1876 г. А. Веселовским, осуществившим атрибуцию произведения и подготовившим его к печати.

К стр. 25

«*Наставление обучающемуся*» — самый ранний сохранившийся от Средневековья латинский сборник новелл, принадлежащий поручителю и врача Петра Альфонса (наст. имя Моисей Сефарди) (1062—1110), познакомивший Запад с индийско-арабской дидактической и повествовательной прозой. Содержащиеся в нем притчи и новеллы, отражающие главным образом жизнь средних слоев, призваны были служить иллюстрацией нравственных и религиозных правил и поучений, своеобразным кодексом поведения в обществе. Были переведены на все европейские языки.

Александр де Берне — французский поэт, автор старофранцузской поэмы об Александре Великом «Роман об Александре» (конец XII в.), написанной двенадцатисложным стихом, получившим с этого времени название «александрийского».

К стр. 26

«*Повесть о Варлааме и Исаае*» — назидательная история об индийском принце Исаае и его наставнике, полководце Варлааме, ставшем христианским отшельником, из латинского сборника Якова Варагинского (1230—1298) «Золотая легенда» — житийного свода, долгое время являвшегося излюбленным народным чтением в странах Западной Европы.

Ксенофонт Эфесский (не ранее II и не позднее IV в.) — греческий писатель, развивавший жанр романа (к этому жанру и относится «Повесть об Антии и Габрокоме»).

К стр. 27

Макрбий, Албротий Феодосий (V в.) — латинский писатель, автор «Сатурналий», сочинения в 7 книгах, написанного в форме застольной беседы и содержащего разнообразное сведения о литературе, языке, мифах, древнеримских обычаях и нравах.

Павел Диакон (720? — 799) — лангобардский историк и поэт, автор «Истории лангобардов».

Стаций. Публий Папиний (ок. 40 г. — ок. 96 г.) — римский поэт, автор поэмы «Фиваида» в 12 книгах, хорошо известной в средние века и послужившей источником рыцарского «Романа о Фивах» XII в. и «Тезейды» Боккаччо.

Плач — сочинение, по преимуществу в поэтической форме, посвященное скорбному, печальному событию. Этот жанр, имеющий древнюю историю (см. «Плач Иеремии» в Библии, плач Ахилла о смерти Патрокла в «Илиаде»), получил широкое распространение в средневековой литературе и в особенности в лирической поэзии и прозе XIII—XIV вв., как религиозной, так и светской («Плачи» Богородицы, плачи на смерть высокородного или сановного лица, плачи покинутых или одиноких дев, плачи о жизни с недобрым мужем и т. п.).

Риспетто — поэтическое сочинение любовного содержания, как правило, воспевающее достоинства возлюбленной, написанное одиннадцатисложным стихом в форме классической октавы или так называемой «сицилийской октавы» (иногда с ассонансными рифмами). Большое развитие этот жанр получил в XV—XVI вв., в частности, в творчестве Полициано и Лоренцо Медичи.

К стр. 28

Курсе — ритмические окончания фраз, практиковавшиеся в латинской прозе.

Билланович, Джузеппе (р. 1913 г.) — итальянский литературовед, специалист по литературе раннего Возрождения и творчеству Петрарки и Боккаччо («Культурные... взаимосвязи творчества Петрарки и Боккаччо», 1946, «Петрарка и петраркизм», 1961).

Курциус, Эрнст Роберт (1886—1956) — немецкий филолог-романист, автор книги «Европейская литература и латинское средневековье» (1948), в которой он одним из первых обратился к изучению средневековой культуры как источника гуманизма и последующей новой литературы.

Де Брюин, Эдгар — бельгийский историк эстетики, автор трехтомного труда «Очерки средневековой эстетики».

К стр. 29

Альберико да Монтекассино (XI в.) — итальянский агрограф и автор трактата по риторике, метрике и эпистолографии.

Джон из Гарленда (также Жан де Гарланд) (р. 1180 г.) — английский филолог и поэт, большую часть жизни проведший во Франции; его трактат по риторике и поэтике («Proctria», «Наставление в искусстве прозы, метрики и ритмики») и разработанная в нем система стилей получили широкую известность в Европе (и в частности, в Италии) и повлияли на развитие европейской поэзии XIII—XIV вв.

К стр. 31

Симеон — Симеон Метафраст (Логофет) — византийский государственный деятель X века, автор агрографических (житийных) сочинений.

Угучино да Пиза (2-я половина XII в.—1210) — итальянский грамматик и автор трактатов по риторике.

К стр. 33

Полиццано, Анджело (1454—1494) — итальянский поэт-гуманист, произведения которого, сохранившие дух народной поэзии, стали образцом ренессансной любовной лирики. Автор «Записок о заговоре Пацци», пьесы «Сказание об Орфесе», поэмы «Стансы о турнире», баллат, элегий и ряда эссе об античных авторах.

Трактат Андрея Капеллана — имеется в виду трактат французского писателя Андрея Капеллана «О любви» (1174—1186), оказавший заметное влияние на европейскую куртуазную поэзию и, в частности, на итальянских поэтов «нового сладостного стиля».

К стр. 35

Бонкомпаньо да Синья (1165 — после 1240 г.) — автор популярного трактата «Античная риторика» (1215).

Гаиттоне д'Ареццо (1230—1294) — итальянский поэт, основоположник тосканской поэзии — любовной, религиозной и политической.

Ришар де Сен-Виктор (нач. XII в.—1173) — французский теолог, автор многочисленных богословских сочинений.

К стр. 36

«Зерцало истинного покаяния» — латинский сборник моральных поучений и церковных наставлений итальянского монаха-доминиканца Якопо Пассаванти (1300—1357), ставший одной из «сумм» средневековых нравственных понятий и церковных правил.

К стр. 39

Анджольери, Чекко (1260? — 1312?) — итальянский поэт из Сьены, один из авторов так называемой «Шуточной поэзии»,

К стр. 41

Морато, Олимпия (1526—1555) — дочь гуманиста Фильвио Морато, поддерживавшая движение Реформации в своих филологических трудах и в многочисленных письмах, изданных посмертно.

Бант, сэр Томас Поуп (1649—1697) — английский писатель, автор литературных эссе.

Кинс, Эдгар (1803—1875) — французский историк, поэт и эссеист.
Сен-Виктор, Поль де (1827—1875) — французский театральный и литературный критик.

Г. Шейнман

II. Вступление к «Декамерону»: его организующая роль и идейная связь с основным содержанием

К стр. 48

«*Все алчбы в себе несет*» — Данте «Божественная комедия», I, I, 49.

К стр. 56

Момильяно, Аттилио (1883—1952) — итальянский литературовед, автор работ о Данте, Боккаччо (в частности, подробного комментария к 49 новеллам «Декамерона»), Ариосто, Мандзони и других итальянских писателях.

Г. Шейнман

III. Структура прозы: влияние средневековой риторики, ритм и образы «Декамерона»

К стр. 59

Фарало, Эдмон (1882—1958) — французский литературовед, исследователь средневековой литературы.

Пароди, Эрнесто Джакомо (1862—1923) — итальянский литературовед, автор работы «Поэзия и история в „Божественной комедии“» (1921).

Скьяффарини, Альфредо (р. 1895 г.) — итальянский филолог, автор книги «Традиция и поэзия в итальянской прозе от средневековых латинских сочинений о Боккаччо» (1934).

Паоло да Перуджа (XIV в.) — хранитель королевской библиотеки при дворе Роберта Анжуйского, образованный человек своего времени, оказал большое влияние на интеллектуальное формирование Боккаччо.

Дисинджи да Борго Сан Сепалькро (XIV в.) — теолог, советник Роберта Анжуйского, один из наставников Боккаччо во время его пребывания в Неаполе. Создатель комментария к Валерию Максиму.

Валерий Максим (I в. до н. э.— I в. н. э.) — латинский писатель, автор «Девяти книг достопамятных деяний и изречений», ставших учебным пособием в средневековых школах риторики. Сочинение Максима использовал в качестве образца Петрарка при написании компиляции «О достопамятных событиях».

Бозций (Бозций) (ок. 480—524) — римский писатель. Его трактат «Утешение философией», основанный на неоплатонизме и отчасти на идеях стоиков, пользовался в середине века исключительной популярностью.

Фульгенций, Фабий Планциад (V — нач. VI в.) — латинский писатель. Его сочинение «Три книги о мифологии» долгое время являлось одним из основных источников сведений о языческих богах и героях; оно включало в себя пятьдесят мифологических историй, толкуемых

преимущественно в символическом ключе. Ему же принадлежит комментарий к Вергилию, у которого Фульгенций находит аллегорические намеки на деву Марию, пришествие Христа и его распятие.

Беда Достопочтенный (672—735) — англосаксонский ученый, прозаик и поэт, создатель первой истории Англии («Церковная история народа англо», 731), в которой наряду с описанием исторических событий (период от Юлия Цезаря до 731 г.) приводятся многочисленные легенды и предания, анекдоты о жизни королей и бытовые зарисовки. Средневековые авторы широко использовали эту книгу в качестве сюжетного источника. Перу Беда Достопочтенного принадлежат также гимны (сохранилась лишь небольшая часть) и сочинение «De arte metrice» («О поэтическом искусстве»).

Иларий из Пуатье (315—376) — латинский писатель, автор религиозных трактатов «О троице», «О чудесах» и др. и первых в христианской литературе гимнов, написанных классическими размерами, но уже с использованием ямба и хоря.

Яков Варагинский (ок. 1230—1298) — итальянский религиозный писатель, автор «Поучений» и «Золотой легенды».

«Зерцало спасения человеческого» — книга нравоучений и притч с картинками, созданная в XIII—XIV вв. анонимным монахом-бенедиктинцем.

Брунетто Латини (ок. 1220—ок. 1294) — итальянский ученый, писатель и поэт, создатель энциклопедии средневековых знаний «Книги сокровища» на французском языке и первой дидактической поэмы на итальянском «Малое сокровище», написанной семисложным стихом. В его книге «Риторика» дается комментированный перевод первых 17 глав трактата Цицерона «De inventione» («Об отборе материала»).

К стр. 60

Апулей — римский писатель II в. н. э. (род. ок. 124 г.—180?), Автор романа «Золотой осел» и др. Известен как блестящий ритор, оказавший влияние на церковных писателей-африканцев (Тертуллиана, Августина).

«Ирландские речи» — сочинение неизвестного автора, созданное в одной из монастырских школ Уэльса или Ирландии в VI в. Представляет собой серию разнообразных описаний — крестьянского труда, моря, часовни, огня, встречи с разбойниками и др., — изложенных ритмической прозой на забавном смешении древнесврейского, греческого языков и вульгарной латыни с использованием архаических и исковерканных слов, затрудняющих понимание.

«Курсус велока» — ритмическое окончание фраз («курсус»), в которых заключительное слово четырехсложное и имеет ударение на предпоследнем слоге, а предшествующее — на третьем от конца.

Кассиодор, Флавий Магн Аврелий (VI в.) — политический деятель, писатель и наиболее авторитетный в средние века грамматик, ритор и стилист. Автор обширного комментария к псалмам и сочинения «Об изучении наук божественных и человеческих». Особый интерес представляет его книга «Разное», где разработаны и описаны стили и формы письма (главным образом дипломатической и административной переписки и официальных актов) и даются их образцы.

К стр. 61

«Курсус плану» — ритмическое окончание фраз, в которых два заключительных слова имеют ударение на предпоследнем слоге, причем последнее слово должно быть трехсложным.

К стр. 64

Исидор Севильский (570—638) — ученый, историк и писатель, с 600 г. — епископ в Севилье. В многочисленных трактатах, хрониках, толкованиях и фундаментальной энциклопедии «Этимологии, или Начала» провел систематизацию всех известных в ту пору знаний, пытаясь спасти от забвения античную традицию и достижения классической науки и литературы; широко пользовался греко-римскими источниками. Его труды легли в основу средневекового обучения. В сочинении «Синонимы, или О стenanии грешной души» дал образец возвышенного слова риторической молитвенной прозы, получившего название «исидорианского стиля».

К стр. 66

Квинтилиан, Марк Фабий (ок. 35 — ок. 96) — древнеримский теоретик ораторского искусства. Его сочинение «Об образовании оратора» (в 12 книгах) является по сей день основным источником сведений по античной риторике и педагогике; в десятой книге дается обзор греческой и римской поэзии и прозы по жанрам.

К стр. 68

Св. Киpриан (ок. 200—258) — писатель и богослов, с 250 г. — епископ Карфагена. Превосходный стилист, трактаты и толкования которого стали образцом выразительности языка и риторического мастерства.

К стр. 70

«*Зерцало церкви*» (опубл. в 1531 г.) — сборник проповедей на самые разнообразные темы французского теолога (немца по происхождению) Гонория Августодунского (конец XI — первая половина XII в.), одного из самых плодотворных авторов своей эпохи, писавшего о математике, космографии, геометрии, метафизике; ему принадлежат энциклопедические сочинения «Образ мира», «Познание жизни», «О философии мира» и множество теологических трактатов.

Франческо да Барберино (1264—1348) — итальянский поэт, писавший в духе «нового сладостного стиля», друг Данте и Кавальканти. Автор дидактической поэмы «Наставления любви» (1314) — стихотворного трактата, насыщенного аллегориями, в котором любовь представлена как источник добродетели и знаний; поэма написана на итальянском языке с прозаическими комментариями на латыни. Ему же принадлежит стихотворно-прозаическое сочинение «О поведении и нравах женщины».

«*Кантика брата Солнца*», или «*Похвала творению*» (1224) Франциска Ассизского — гимн, славящий бога и окружающий мир, написанный аксонансами на умбрийском диалекте; является одним из ранних поэтических произведений на итальянском языке. Содержащееся в кантике восторженное одухотворение природы, гармоническое восприятие мира оказали заметное воздействие на дальнейшее развитие итальянской поэзии, как религиозной, так и светской.

К стр. 71

Бернард Клервосский (XIII в.) — религиозный деятель и проповедник, основоположник французской мистической школы богословия. В своих проповедях старался воздействовать на воображение и чувства верующих. Создал свой стиль — изысканно-сложный и возвышенно-чувствительный с обилием метафор, иносказаний и ассоциаций. Автор проникнутого глубоким поэтическим чувством комментария к «Песни песней». Впоследствии был канонизирован.

«*Азы повествования*» — популярный в XIII — XIV вв. сборник пословиц, поговорок, притч, анекдотов, побасенок, к которому часто прибегали при написании проповедей и наставлений.

К стр. 73

Соруччюло — стих с ударением на третьем от конца слоге.

К стр. 75

«*Встал на берег, выйдя из морской пучины*» — цитата из «Божественной комедии» Данте (I, I, 23).

К стр. 76

«*Пренция*» — стихотворный жанр, получивший большое распространение в средневековой литературе на латинском языке и впоследствии в литературе на романских языках в XIV—XV вв. «Пренция» писались в форме спора, диспута между двумя, а иногда и более собеседниками (ими были не только люди, но и вещи, аллегорические фигуры и абстрактные понятия). Тематика их была самой разнообразной, религиозной и светской: в них фигурировали Душа и Тело, Ангел и Дьявол, Фортуна и Добродетель, Клирик и Мирянин, Богатый и Бедный, Правда и Ложь и т. д. Существовали шуточные «пренция» — между Водой и Випом, Весной и Летом, Карнавалом и Постом и др. В более позднее время в «пренциях» на романских языках отдавалось предпочтение любовной тематике (между влюбленным и его дамой сердца, между девушкой, мечтающей о замужестве, и ее матерью, между двумя дамами и т. п.), а также соревнованию в поэтическом мастерстве.

К стр. 83

Изображение, свидетельствующее... о его близости к Леонардо или, точнее, к Брейгелю... — в графике Леонардо да Винчи (1452—1519) есть серия сатирических рисунков. Сатирические, гротескные рисунки занимали важное место в графике Питера Брейгеля Старшего (1526? — 1569), нидерландского живописца, гравера и рисовальщика, преемника Босха.

Традиция «помощника» женщины — религиозное обличение греховной природы женщины — «орудия дьявола» и «сосуда греха» — являлось одним из наиболее часто встречающихся мотивов в средневековой литературе; начиная с XI в. этот мотив проникает почти во все литературные жанры.

К стр. 91

Гвиницелли, Гвидо (между 1230 и 1240—1276) — итальянский поэт, предшественник Данте, родоначальник поэзии «нового сладостного стиля». Поэты этой школы воспевали облагораживающую любовь к женщине, которая представлялась ангелоподобным существом, старались проникнуть в психологию влюбленного, описать его чувства и внутреннее состояние. Советы и канцоны Гвиницелли, посвященные возвышающей силе любви, утверждают благородство человеческих чувств независимо от словесной принадлежности.

Кавальканти, Гвидо (1255 или 1259—1300) — итальянский поэт, последователь Гвиницелли в поэзии «нового сладостного стиля», ставший после него главой этой поэтической школы. Близкий друг Данте. В стихах не только воспевал возвышенную любовь, но и стремился раскрыть философский смысл ее, изобразить рождаемые любовью противоречивые чувства, смятение и страдания влюбленного.

К стр. 93

Легенда о «соединном сердце» — рассказанная в новелле Боккаччо история о «соединном сердце» заимствована им (имеются даже текстуральные совпадения) из вымышленной биографии провансальского трубадура Гильома де Кабестана, включенной в сборник «Биографии трубадуров» (1-я пол. XIII в.), являющийся образцом провансальской повествовательной прозы.

К стр. 95

Бембо, Пьетро (1470—1547) — итальянский писатель и теоретик Возрождения, признанный авторитет в области языка и стиля. Свой трактат «Рассуждение в прозе о народном языке» (1525) посвятил проблеме происхождения итальянского языка, вопросам стиля (отстаивал идею подражания античным образцам), метрики и основам нормативной грамматики.

Сальвиати, Леонардо (1540—1589) — итальянский филолог, один из основателей Академии Круска. Отстаивая «чистоту языка», выступил с резкой критикой языка и стиля «Декамерона», а также «безнравственности» его содержания, призвав к радикальному исправлению сочинения Боккаччо.

Г. Шейнман

IV. Структура и стиль

К стр. 104

«*Rota Vergilii*» («*Вергилиево Колесо*») — круг, поделенный на три равных сектора, при помощи которого в средние века стремились наглядно представить все творчество Вергилия, пронизанное для средневекового человека чувством иерархии на самых различных уровнях. Так, последовательности, в которой были написаны отдельные поэмы Вергилия (Буколики — Георгики — Энеида), соответствовала социальная градация действующих лиц в этих поэмах (пастух — земледельец — воин), стилевые различия (низкий — средний — высокий), иерархия растений (бук — плодовые деревья — лавр) и т. д. Эти деления обозначались на одинаковом удалении от центра «Вергилиево Колеса» и как бы образовывали ряд внутренних концентрических кругов.

Круг для средневекового человека был символом совершенства, полноты бытия, и для интерпретации творчества автора, который занимает почетное место в средневековой культуре — «родник бездонный, откуда песни миру потекли», «честь и светоч всех певцов земли» (Данте), — был выбран далеко не случайно.

Изображение «Вергилиево Колеса» содержится, в частности, в трактате Джона из Гарленда «*Parisiana Poetria de arte Prosaica, Metrica et Rithmica*» («Наставления в искусстве прозы, метрике и ритмике, составленные в Париже»). Автор трактата использует «Вергилиево Колесо» в качестве «наглядного пособия», которое должно помочь ученикам лучше усвоить его учение о поэзии, основанное на строгом соответствии между стилями и жанрами, предметом изображения и используемыми художественными средствами.

К стр. 107

Боско, Умберто (род. 1900 г.) — итальянский литературовед, автор монографии о «Декамероне» Боккаччо (1929).

К стр. 110

Лауда — средневековый поэтический жанр, возникший в XIII в. и получивший наибольшее распространение в XIV в.: стихотворение религиозного содержания на размер баллады, часто для хорового исполнения.

К стр. 112

«*Qualis artifex pereo*» — по преданию, эти слова сказал перед смертью император Нерон (Светоний. Жизнь 12 цезарей, VI, 49, 1).

К стр. 115

Имеется в виду легенда, согласно которой Зевс, плененный красотой Алкмены, жены Амфитриона, явился к ней, приняв образ ее мужа.

К стр. 117

Дамон и Финтий — сиракузские философы-пифагорейцы, известные своей дружбой. Когда один из друзей был осужден на смерть и попросил время на устройство своих дел, другой, не колеблясь, остался его поручителем и заложником.

К стр. 124

Ефигения (пер. А. Веселовского), *Ифигения* (пер. Н. Любимова). — имя героини Еврипида «Ифигения в Авлиде», добровольно жертвующей собой ради победы греков.

К стр. 125

Чино да Пистойя (рожд. предположительно в 1270 г. — ум. 1337 г.) — прославленный юрист своего времени, поэт «ново о сладостного стихя», которого знали и высоко ценили как Петрарка, так и Боккаччо.

К стр. 126

Речь идет о персонаже драмы Д'Аннуцио «Дочь Иорис», написанной в 1904 г.

К стр. 138

Мелизанда — легендарная возлюбленная трубадура Джауфре Рюделя (XII в.), графиня Триполитанская. Поэт заочно влюбился в графиню за ее добродетель и благородство, про которые он слышал от паломников, посетивших Антиохию.

Беатриче — «вещущая блаженство», см. Данте «Новая жизнь» и «Божественная комедия».

К стр. 142

Иоанн Солсберийский — английский богослов и писатель XII в. Наиболее известные его произведения: «Поликратик» и «Металогик», написанные оба в 1159 году.

К стр. 143

Петрарка не случайно выделяет в «Декамероне» две различные группы новелл. Высокое назначение поэзии и литературного труда, сознание того, что истинная литература возможна лишь на латинском языке, привели к избирательному подходу гуманистов к «Декамерону» Боккаччо. Они обращались лишь к отдельным новеллам, преимущественно серьезного содержания, переводили их на латинский язык. Среди таких переводов одно из первых мест принадлежит новелле о Гризельде (X, 10). В петрарковском переводе она имела успех в XIV—XV вв. во Франции (Христина Пизанская) и в Англии (Чосер).

С. Прокопович

К стр. 147

Зомбарт, Вернер (1863—1941) — немецкий экономист, историк, социолог. Его работы по истории капитализма («Буржуа», «Современный капитализм») были переведены в 20—30-е годы на русский язык.

К стр. 149

Такие купеческие дома—«палаццо»—представляли довольно сложный культурно-живописный ансамбль. Одно из первых зданий этого типа — палаццо Даванцати (1330). Уже при жизни владельца палаццо нередко превращался в центр культурной и общественной жизни города, а после смерти становился общественным зданием (Палаццо Датины в г. Прато).

Византийский гиперпер славился как полновесная золотая монета до конца XI в. Флорентийцы одними из первых начали чеканить в 1252 г. полновесный золотой флорин в 24 карата, который вместе с флорентийскими товарами вскоре разошелся по всему свету. Эта монета обладала высокой покупательной способностью. А главное, Флоренция гарантировала неизменность золотого содержания монеты в законодательном порядке.

К стр. 151

Серкамби, Джованни (1348—1424) — литератор из города Лукки, автор сборника новелл, в которых нередко используется материал, непосредственно почерпнутый из «Декамерона» Боккаччо. Новеллы Серкамби, отмечает В. Ф. Шницмарс, представляют ценность не своей художественной стороной, а как историко-литературный материал, содержащий интересные фактические данные.

К стр. 158

Ренан, Жозеф-Эрнест (1823—1892) — французский филолог и историк-позитивист.

К стр. 162

Речь идет об общине или объединении итальянских купцов (*universitas mercatorum Italiae*) в Шампани и Французском королевстве: в это объединение входило не менее 15 итальянских городов. Упоминания об *universitas mercatorum Italiae* во главе с «ректором» или «капитаном» встречаются с 1278 г.

К стр. 165

Так отзываются об итальянских купцах *Матфей Парижский* (ум. в 1259 г.), монах Сент-Олбанского монастыря и придворный хронист английского короля Генриха III.

К стр. 169

Датины, Франческо ди Марко (1335—1410) — купец из г. Прато. *Нелли, Франческо* (ум. в 1363 г.) — флорентийский гуманист, нотариус епископской курии и приор церкви св. Апостолов. Переписывался с Петраркой, Боккаччо.

Магиниардо, или Майнардо деи Кавальканти — знатный флорентиец на службе неаполитанского двора, меценат. Его знакомство с Боккаччо исчислит к 1361—1362 гг., во времени пребывания писателя в Неаполе.

Стефани, Маркионне (1336—1385) — флорентиец из зажиточной семьи. Автор «Хроник», где наибольший интерес представляют события

1349—1385 гг., которые Стефани описывает как очевидец и их непосредственный участник.

К стр. 170

Вивальди, Гвидо и Уголино (XIII в.) — отважные генуэзские купцы-мореплаватели, которые в мае 1291 г. предприняли попытку на двух кораблях по Атлантическому океану добраться до побережья Индии. Никто из них обратно не вернулся. Скорее всего, их путешествие закончилось трагически, но судьба их долго волновала современников и потомков, будоражила воображение.

С. Прокопович

VI. Новые горизонты в прозе

К стр. 174

Боккаччо приезжал в Падую в 1351 г, чтобы встретиться с Петраркой и передать ему от имени флорентийских властей предложение занять кафедру при городском университете.

К стр. 177

Манни, Доменико Мария (1690—1788) — член Академии Круска, редактор четвертого издания ее словаря. Ему принадлежит исследование о «Декамероне» (*istoria del Decamerone*, 1742), для которого ему пришлось изучить огромное количество источников. На «Историю „Декамерона“ Манни неоднократно ссылается А. Н. Веселовский в книге о Боккаччо.

Сальвини, Антон Мария (1653—1729) — флорентинец, видный деятель Академии Круска, продолжатель пуристической линии Бембо — Сальвиати, утверждавший неизменность языка «трех венцов» (Данте, Петрарки, Боккаччо) как вечного и непререкаемого образца для подражания.

Боттари, Джованни Гаэтано (1689—1775) — историк искусства и филолог. Принимал участие в четвертом издании Словаря Академии Круска (1729—1738). Известен своими лекциями о «Декамероне» Боккаччо (*Lezioni sul Decamerone*), которые были им прочитаны в Академии Круска в 1725—1764 гг.

Лами, Джованни (1697—1770) — преподаватель церковной истории во Флоренции, публицист, филолог.

Бартоли, Адольфо (1833—1894) — литератор, ученый-позитивист, Боккаччо посвящено его исследование «Предшественники Боккаччо и некоторые истоки его творчества» (*I precursori del Boccaccio ed alcune sue fonti*, Firenze, 1876).

Ди Франча, Леттерлио (1877—1940) — литературовед-позитивист, занимался вопросами генезиса новелл «Декамерона».

К стр. 180

Якопо да Пиццинга (XIV в.) — приближенный короля Фридриха Сицилийского, любитель поэзии и поэт, к которому в конце своей жизни Боккаччо обращается с посланием о высоком назначении поэзии и славе.

К стр. 188

Цезарий Гейстербахский (ок. 1180 — ок. 1240) — монах-цистерцианец, автор многочисленных ехемпла и агнографических сочинений.

Гелинанд (ок. 1160 — после 1229) — средневековый поэт и хронист; в конце жизни цистерцианский монах, автор «*Chronicon universale*» («Всемирная хроника») и других произведений.

Винцент де Бовэ (1190—1264) — монах-доминиканец, автор средневековой энциклопедии «*Speculum maius*» («Большое зеркало»).

«*Speculum morale*» («Зерцало нравственности») — произведение неизвестного автора, возникшее после 1310 года в дополнение к «*Speculum naturale*» («Зерцало природы»), «*Speculum doctrinale*» («Зерцало учености»), «*Speculum historiale*» («Зерцало истории»), автором которых является Винцент де Бовэ (см. выше).

Салимбена из Пармы (1221 — ок. 1287) — францисканский монах, автор «Хроник» на латинском языке, насыщенной местными анекдотами, яркими зарисовками с натуры.

С. Прокопович

VII. «Осовременивание» повествования и языковая выразительность в «Декамероне»

К стр. 197

Chansons de geste — французские народные поэмы (XI—XIV вв.). В сумме составляют национальный героический эпос. Посвящены деяниям Карла Великого и его палладинов (каролингский цикл), борьбе отдельных феодальных семейств с королевской властью (цикл о Доуне де Майанс), безвозмездному героизму вассалов (цикл о Гарэне де Монглан).

Романы артуровского цикла — комплекс романов XII—XV вв. на сюжеты о легендарном короле бриттов Артуре, о рыцарях «круглого стола», о поисках Св. Грааля. Бытовали во Франции (Тома, Беруль, Кретьен де Труа, Жан Ренар), в Германии (Гартман фон Ауэ), в Англии (Томас Мэлори).

...говоря словами Гёте и Шиллера — см. Гёте, «Об эпической и драматической поэзии» (концепцию статьи Гёте и Шиллер разработали совместно весной 1797 г.).

«Новеллино» (между 1281 и 1300) (название рукописи — «Книга новелл и хорошего обхождения», название первого издания — «Сто древних новелл» (1525)) — собрание бродячих сюжетов средневековой литературы, городских повестушек и анекдотов. Герои «Новеллино» — легендарные (Тристан и Изольда, Нарцисс, Геракл) и исторические лица (Карл Анжуйский, Бертран де Борн, Пресвитер Иоани и др.).

К стр. 198

«Экфрасис», «экфразы» — словесное описание, подчиненное нормам позднеантичной и средневековой риторики. Экфразы произведений изобразительного искусства были известны в античности («Картины» Филострата Старшего, «Экфразы» Каллострата) и в эпоху барокко («Галерея» Джованбаттисты Марини).

...как назвал ее позже Гегель — см. Гегель, «Эстетика», III С 3 и I С 3с.

К стр. 202

Восстание чомпи (трепальщиков шерсти) — неудачное восстание наемных рабочих и мелких ремесленников флорентийских мануфактур под предводительством Микеле ди Ландо (1378).

К стр. 205

Пасторе Стокки, Манлио (р. 1925) — историк литературы, составитель ряда антологий («Отрывки средневековой прозы», 1975), редактор

критических изданий сочинений А. Полициано, автор работ по творчеству Боккаччо. См. комм. автора.

Арчита — герой поэмы Боккаччо «Тезеида».

К стр. 206

Габба, Карло Эмилио (1893—1973) — прозаик. Для его стиля характерны жаргонизмы, диалектальные речения, неологизмы. Ему посвящены работы Джанфранко Контини: «Варианты и лингвистические очерки» (1970), «Экспрессионизм в литературе» (1977).

«*Расстрелянные*», иначе «*миланская богема*» — литературная группа 60 — 70-х гг. XIX в., предшественники декадентов. В группу входили Дж. Ровани, А. и Ч. Бойто, И. Таркетти, Е. Прага. Поздние «расстрелянные» — Карло Альберто Пизани Досси (псевдоним — Карло Досси, 1849—1910) и Джованни Фальделла (1846—1928).

Позоллини, Пьер Паоло (1922—1975) — писатель и кинорежиссер. Составил антологию «Диалектальная поэзия XX века» (1952); использовал фриуланский и римский диалекты в своей поэзии (сборники «Прах Грамши», 1957; «Поэзия в форме розы», 1961), прозе («Лихие парни», 1955; «Жестокая жизнь», 1959), фильмах («Аккатоне», 1961; «Мама Рома», 1962).

Фенольо, Бенге (1922—1963) — прозаик, автор романов «Двадцать три дня города Альба» (1952), «Погибель» (1954) и «Партизан Джонни» (1968), в которых использован пьемонтский диалект.

Тестори Джованни (р. 1923) — прозаик, знаток жизни миланских «низов».

К стр. 207

Канон Поликлетов — формула, найденная Поликлетом из Аргоса, греческим скульптором и теоретиком второй половины V в. до н. э. В его сочинении «Канон» исчисляются идеальные пропорции человеческого тела.

К стр. 222

Эпизод из Апулея — см. Апулей, «Метаморфозы», IX, 5. Тот же сюжет использован в 10 новелле V дня «Декамерона».

К стр. 223

Пятизм — от франц. «cinq» — «пятеро». Живопись, основанная на экспрессии свободно положенных пятен и мазков (направление сложилось в середине XX в. — Дж. Паллок, П. Сулаж, К. Аппел).

К стр. 225

Хозяин Фортунато — персонаж романа Дж. Верги «Семья Малаволья» (1881).

Соффичи, Арденго (1879—1974) — прозаик, литературный критик, журналист, художник, примыкал к футуристам. Его статьи и заметки фрагментарны, стилистически эклектичны.

Е. Костюкович

VIII. Боккаччо и литературные традиции

К стр. 231

Кроче, Бенедетто (1866—1952) — итальянский эстетик, философ-неогегельянец. Важнейшие работы — «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902), «Философия духа» (1902—1914). Отрицал продуктивность жанровых классификаций, подчеркивал уникальность художественного произведения.

Крочеанцы — несколько критиков и литературоведов (Ю. Чекки, Р. Панкраци, А. Мозилляно, Ф. Флора, Л. Руссо, М. Фубини, Н. Саленцо), чьи взгляды в основе сформированы эстетикой Кроче. Существует более узкая группа (Э. Товес, Дж. А. Боргезе, Л. Златавер, Э. Доннадони, Р. Серра) критиков, прошедших прямое ученичество у Кроче.

Поллес, Андре (1874—1945) — голландский историк искусства и литературы. Работал на стыке археологии и истории культуры; пытался определить фундаментальные понятия исторической поэтики. Автор книги «Простейшие формы (легенды, саги, мифы и пр.)» (1930).

Ауэрбах, Эрих (1892—1957) — немецкий филолог-романист. Автор книги «Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе» (1953, русск. пер. 1976), где поэтика западноевропейской литературы рассмотрена в непрерывном развитии от античности до XX в.

«Новая критика» — общее наименование ряда течений в западном литературоведении и критике XX в., делающих упор на изолированной интерпретации художественного текста. В англо-американском литературоведении сложилась в 20—30-е гг. под влиянием концепций Т. С. Элиота и А. А. Ричардса. Во французском литературоведении сложилась в конце 50—60-х годов под влиянием лингвистического и антропологического структурализма и психоанализа.

...говорил Гораций... — см. Квинт Гораций Флакк (65—8 гг. до н. э.), «Послания», I, 10, 25.

Юнг, Карл Густав (1875—1961) — швейцарский психолог и философ культуры, основоположник «аналитической психологии», направленной на изучение «коллективного бессознательного» в любых его проявлениях.

Бенж, Макс (1910—1978) — западногерманский эстетик и семиотик, один из основоположников «информационной эстетики», ориентированной на методы точных наук.

Аваллэ, Д'Арко Сильвио (р. 1920) — литературный критик и философ, преподаватель Павийского университета, член-корреспондент Туринской Академии. Имеется в виду книга «Семиологические модели в «Комедии» Данте» (см. комм. автора к наст. главе, 12).

К стр. 233

Семисложник северных поэтов — двойной семисложник, то есть александрийский стих, использовали Джирардо Патежьо из Кремоны (александрийский дистих); «Венецианский аноним» — автор «Пословиц о сущности женской» (александрийский катрен); Угуччоне да Лоди (в сочетании с девятисложником); Джакомино да Верона, Бонвезини де ла Рива и др.

К стр. 234

Алигьери, Якопо (после 1290 — ок. 1348) — сын Данте Алигьери, автор комментариев к «Божественной комедии» (1322) и дидактического сочинения в 60 книгах «Ученая поэма» на моральные, научные и политические темы.

Кардуччи, Джозуэ (1835—1907) — поэт, историк литературы, преподаватель Болонского университета, представитель культурно-исторической школы в литературоведении. Автор работ по творчеству Данте, Петрарки и Боккаччо, составитель хрестоматий и антологий.

Джотто ди Бордоне (1266—1337) — флорентийский живописец, мозаичист, ученик Чимабуэ. Речь идет, очевидно, о фресках замка Кастиль дель Ово, написанных по заказу короля Роберта Анжуйского в

1330 г. и изображавших «Галерею великих людей» (не сохранились).

Джованни да Фиренце, он же Джованни Флорентинец (II половина XIV в.) — автор подражания «Декамерону» («Барата», 1378—1385) и ряда лирических стихотворений.

К стр. 235

Пуччи, Антонио (ок. 1310—1388) — народный поэт, автор поэм «Старый Рынок во Флоренции», «Спор» и пр., а также лирических стихотворений.

Сольданиери, Никколо (ум. 1385) — автор «Канцоньерса», составленного между 1350 и 1370 гг. из канцон, сонетов, баллат, «охот», мадригалов, кантилен, сирвент и пр.

Братья Саккетти — Франко (см. комм. к стр. 23) и *Джаночцо* (1340—1379). Из творческого наследия Джаночцо сохранились две канцоны о Фортуне, лауды, несколько стихотворений.

Ваночцо, Франческо ди (1330/40 — после 1389) — придворный поэт, музыкант. Жил при Феррарском дворе, при дворах Скалигери, Висконти. Сохранился сборник его стихов на случай, мадригалов и лирики.

Лоренцо Великолепный — Медичи, Лоренцо (1448/49—1492). Правитель Флоренции (1469—1492), поэт, глава гуманистического кружка, куда входили С. Боттичелли, Дж. Пико делла Мирандола, А. Полициано, Л. Пульчи, М. Фичино и др. поэты и художники.

«Осень Средневековья» — название книги голландского историка культуры Йохана Хейзинги (1872—1945). «Осень Средневековья» (1919) посвящена истории нравов и духа французского и нидерландского общества XIV и XV вв.

Ars dictandi — изначально «искусство составления писем», затем вообще «риторическое искусство». Зародилось и процветало в итальянских бенедиктинских монастырях, составляло часть системы образования.

К стр. 237

Прекрасный Юлий из поэмы Полициано — из поэмы «Станцы на турнир» (1475—1478), посвященной Джулиано (Юлию) Медичи, брату Лоренцо Великолепного.

Лукач, Марк Анней (39—65) — римский поэт, автор незаконченной поэмы в 10 книгах «Фарсалия, или О гражданской войне».

К стр. 238

Паолом Венецийский, он же Минорит (р. II половина XIII в.) — автор сочинения «Компендиум, или Великая хронология». Ему приписывают также сочинение «О сотворении мира», «О Святой змея», автобиографию «Деяния...» и проч.

«Хроника Партенопел» — анонимное историческое повествование в 4 частях. Последняя часть, охватывающая события с 1325 г. по конец правления Карла III (1381—1386), очевидно, написана после «Филоколо» и «Тезиды».

«История Трои и Рима» — анонимная латинская компиляция, составленная в XII в. по античным источникам. Тосканский перевод текста выпущен в 1252—1258 гг., неаполитанский — во II половине XIV в.

К стр. 239

Трисквино, Джанджорджо (1478—1550) — драматург, представитель «ренессансного классицизма». Предисловие к его трагедии «Софониства» — одна из первых классицистических поэтик в Италии.

Брандимарт — персонаж «Неистового Орландо» Л. Ариосто; Танкред — герой «Освобожденного Иерусалима» Т. Тассо.

Пизанелло, или **Антонио Пизано** (1395—1450) — живописец, чеканщик, рисовальщик. Его медали славились тонкостью работы и изяществом рисунка.

К стр. 240

Симонетта — имеется в виду **Симонетта Каттанео** (1453—1475), возлюбленная Джуджиано Медичи. Была воспета в стихах А. Полициано, Л. Медичи, Бернардо Пульчи, П. Д. да Биббiena и многих других поэтов; позировала Боттичелли, Пьеро ди Козимо и другим знаменитым художникам.

Анджелика — героиня «Неистового Орландо» Л. Ариосто.

К стр. 241

Падоан, Джорджо (р. 1933) — литературовед, преподаватель Падуанского университета, редактор журнала «Боккачьевские чтения», автор работ «Последнее произведение Боккаччо» (1959), «Мир аристократии и мир коммуны в идеологии и в искусстве Дж. Боккаччо» (1964), «Петрарка, Боккаччо и открытие Канарских островов» (1965).

Саннадзаро, Яколо (1455—1530) — поэт, прозаик, автор пасторали «Аркадия» (1480—1485), определившей дальнейшее развитие пасторальной поэзии в Италии и за рубежом.

Академия Аркадия — основана в Риме в 1690 г. кружком поэтов, ранее группировавшихся вокруг Кристины Шведской (ум. 1689): Дж. Ф. Цанпи, Дж. М. Крешимбени, Дж. В. Гравяной. Целью «академиков» была «защита хорошего вкуса» от маринистской поэзии XVII в.

...книга **Куальо** — Quaglio A. E. «Scienza e mito in Boccaccio», Padova, 1967.

Елизавета Английская (1533—1603) — королева Англии (с 1558 г.), последняя из династии Тюдоров. Покровительница искусств (ее правление ознаменовалось расцветом поэзии «елизаветицес»), она сама писала стихи.

К стр. 242

«Амбра» и «Ненча [да Барберино] — поэмы Лоренцо Великолепного. «Стаицы на турнир» — неоконченная поэма Анджело Полициано. «Бека [да Дикомано]» — поэма Луиджи Пульчи (1492—1494); он же автор поэмы «Моргант» (1482), после переработки — «[Большой] Моргант» (1483).

Романические поэмы об Орландо — Орландо — итальянская транскрипция имени Роланда, племянника Карла Великого, героя «Песни о Роланде». Герой анонимного германского и романского эпоса XIV в. Романские эпические поэмы о Роланде — «Завоевание Испании», «Взятие Памплоны», «Паломничество Св. Карла», «Испания». Трансформация эпической поэтики в направлении романа дала в Италии несколько шедевров на сюжеты об Орландо: «Моргант» Пульчи, «Влюбленный Орландо» (1494) М. М. Боярдо (1441—1494), «Неистовый Орландо» (1516, 1521, 1532) Л. Ариосто.

Бандини, Доменико (ок. 1335—1418) — эрудит, знаток классического искусства, автор комментариев к «Божественной комедии» (не сохранились), а также энциклопедического сочинения «Источник достопримечательностей мира» (1401), вторая часть которого представляет собой сборник жизнеописаний великих людей.

Манетти, Джаннотто (1396—1459) — ученый — классик и гебранст, автор перевода Гьсалтири и комментариев к ней, к трудам Аристотеля, многих исторических работ и жизнеописаний (Николая V, Данте Алигьери, Петрарки, Боккаччо, параллельных жизнеописаний Сократа и Сенеки).

Веспасиано Бистиччи (1421—1498) — эрудит, книготорговец и владелец книжных мастерских, после 1480 составил «Жизнеописания знаменитых мужей XV столетия».

Джовио, Паоло (1483—1522) — историк, автор сочинения «История древних времен» в 45 книгах на латинском языке, ряда жизнеописаний на народном языке: биографии 12 поколений рода Висконти, очерки жизни князей Д'Эсте и проч.

К стр. 243

Гварентио из Арно (ок. 1338 — ок. 1370) — падуанский художник, автор фресок «Двенадцать цезарей», «Жизнь Св. Филиппа», «Жизнь Св. Августина» (Падуя, церковь Отшельников).

Сабатино дельи Ариенти, Джованни (1450—1510) — литератор, политический деятель при дворах Д'Эсте и Гонзага. Важнейшее произведение — «Джиневра из прекраснейших женщин» (1490), посвященное Джиневре Сфорца Бендивольо. Это сборник из 32 эклог — биографий наиболее известных, с точки зрения автора, женщин-современниц, от Жанны Д'Арк до жены автора, Франчески Бруны дельи Ариенти. ...как доказал *Пасторе Стокки* — см.: Pastore Stocchi. «Tradizione medievale e gusto umanistico nel „De montibus“». Padova, 1963. «Описание Канарских островов» — очевидно, принадлежит генуэзцу Ландзаротто Марочелло (1310—1339).

«Чудеса града Рима» — средневековое описание (после 1142) языческих и христианских памятников Рима. Содержит много исторических отступлений.

Плиний — очевидно, Плиний Старший (24—78 гг. н. э.) — римский ученый и государственный деятель, писатель, автор «Естественной Истории» в 38 книгах — энциклопедической компиляции, включающей сведения из истории, географии, филологии, истории искусств и пр.

Помпоний Мела — латинский писатель I в. н. э., по рождению испанец, автор «Географии» в 3 томах.

Зевемер из Мессины (4 в. до н. э.) — древнегреческий философ, близкий к учению киренанков. Автор одной из первых социальных утопий «Священная запись», трактующей богов как порождение человека.

Франческино дельи Альбицци (II пол. XIII в.— 1348) — родственник и друг Франческо Петрарки, автор сочинения «Генеалогия богов» (1292) (совместно с Форезе Донати).

Донати, Форезе (I пол. XIII в.— 1296) — флорентийский писатель, друг и дальний родственник Данте Алигьери.

К стр. 244

Бундельмонти, Кристофоро (конец XIV—I пол. XV в.) — флорентийский священник, путешественник. «Книга Архипелага» — его путевые записки 1414—1430 гг.

Де Робертис, Доменико (р. 1921) — историк литературы, преподаватель Флорентийского университета и Университета Кальяри, редактор критических изданий поэзии Данте, автор работ «Новая жизнь»

(1961), «Поэтическое творчество Кваттроченто» (в «Истории итальянской литературы», 1966) и пр.

К стр. 245

... в исследовании Курциуса — имеется в виду работа «Европейская литература и латинское Средневековье».

К стр. 246

Уэллек, Рене (р. 1903) — американский литературовед, специалист по сравнительному литературоведению и теории литературы. Основные работы: «Теория литературы» (совместно с О. Уорреном, 1949, рус. пер. — 1978), «История новой критики» (тт. 1—4, 1955—1966), «Понятия литературной критики» (1963).

... как определил этот тип Шкловский — см.: Шкловский В. Б. «Теория прозы», М., 1925, с. 65.

Тодоров, Цветан (р. 1939) — французский теоретик литературы, представитель структурализма, член редколлегии журнала «Поэтика». Важнейшие работы: «Введение в фантастическую литературу» (1970), «Теория символа» (1977), «Типы дискурса» (1978). См. также сб.: «Структурализм: за и против», М., 1975, «Грамматика Декамерона», 1976.

К стр. 247

Дельво, Поль (р. 1897) — бельгийский художник-сюрреалист, пейзажист.

Грассо — резчик по дереву — герой анонимной «Новеллы о Грассо — инкрустаторе и резчике по дереву» (II пол. XV в.). Новелла необоснованно приписывается Антонио Манетти, автору «Жизни Филиппо Брунеллески».

К стр. 249

Св. Урсула (III в. до н. э.) — покровительница Кельна. По житиям IX в., дочь британского короля Урсула пренебрегла державным женихом-измучником и в сопровождении 10 благородных девиц и 11 тысяч провожатых-служанок, давших обет девственности, совершила паломничество ко святым местам. На обратном пути под Кельном все девушки погибли от рук насильников-гуинов. Урсула предпочла смерть бесчестию.

Св. Улиах (III—IV вв.) — героиня средневековых священных представлений. Чтобы избежать брака с собственным отцом, отрубила себе руки.

Дева Вергонья («Стыдливая»), *королева Розана* — героини средневековых поэзи-кантарий.

Кавалька, Доменико (1270? — 1342) — писатель-моралист, проповедник, переводчик. Его сочинение «Жития Отцов церкви» — переработка известного латинского оригинала.

К стр. 250

Григорий Великий (540—604) — папа Григорий I. Сохранился латинский «Диалог Св. Григория» о чудесах, совершенных им при жизни. Итальянский перевод выполнен Д. Кавалькой (см. выше).

Ричардс, Айвор Армстронг (1893—1980) — английский теоретик литературы, лингвист и психолог. Стремился к синтезу психологического, лингвистического и эстетического подходов к явлениям литературы. Основные работы — «Значение значения» (совместно с Ч. К. Огденом, 1923) и «Принципы литературной критики» (1924).

К стр. 251

Ридель, Джауфре (ок. 1140—1170) — провансальский трубадур. Сохранилось 6 его канцон.

К стр. 252

Альцина, Альцина — героиня «Неистового Орландо» Л. Ариосто, безответно влюбленная в Руджеро.

К стр. 253

Дон Бартоло — персонаж «Севильского цирюльника» (1775) П. О. К. де Бомарше (1732—1799), старый ворчун, которого постоянно обманывают.

К стр. 255

Босх (нас. имя Иероним Ван Эйкен или Акен) (1450/60—1516) — голландский живописец и гравер. Мир его картин населен монстрами, тератологическими уродами, «очеловеченными» животными.

Энсор, Джеймс (1860—1949) — бельгийский художник. Его картины в духе Босха изображают чудовищ, уродов, скелеты, привидения. «*В благородном сердце*» — канцона Гв. Гвиницелли (1230/40—1276), родоначальника поэзии «нового сладостного стиля». «Солнце освещает грязь» — строка 31 канцона.

«*Мудрец в его творенье...*» — так Данте в «Новой Жизни» называет Гв. Гвиницелли (см.: «Новая Жизнь», сонет X, пер. А. Эфроса).

«*Привет*», «*хвала*» — см.: «Новая Жизнь», сонет XV, пер. А. Эфроса.

К стр. 256

«*Господь мне скажет...*» — см.: Гв. Гвиницелли. «*В благородном сердце*», строка 51.

«*Пред разумом божественным вазвал...*» — см.: «Новая Жизнь», канцона I.

К стр. 257

Оккам, Уильям (ок. 1300—1349) — английский философ-схоластик, францисканец, представитель номинализма.

К стр. 258

Повесть о Троиле — сюжет «Филострато» Боккаччо.

История Дидоны и Энея — см.: Вергилий. «Энеида», IV, 160 и далее.

К стр. 260

«*Лунный эпизод*» у Ариосто — см.: «Неистовый Орландо», XXXIV, 48—89. Астольфо на волшебном Гиппогрифе поднимается на луну, где среди прочих утерянных в земном мире вещей хранится утраченный разум Орландо.

«*Обрученные*» (1823, 1825, 1827) — роман А. Мандзони (1785—1873), крупнейшего итальянского писателя-романтика XIX в.

Пирини, Джузеппе (1729—1799) — поэт-просветитель, автор поэмы «*Дени*» — резкой сатиры на итальянскую аристократию. Стиль поэмы классицистичен.

Кастильоне, Бальдассаре (1478—1529) — гуманист, автор трактата «*Придворный*» в 4 книгах, постросниного в форме бесед при дворе урбинских герцогов. Трактат отличается остроумием и стилистической изощренностью.

Три непохожих гения... — Ариосто, Сервантес, Мандзони.

Е. Костиюкович

К стр. 262

Крешини, Винченцо (1857—1932) — литературовед-позитивист. Анализу жизни и творчества Боккаччо посвящен целый ряд его работ.

К стр. 266

...*восходящий к фиванским сказаниям...* (или фиванскому циклу) — имеется в виду история Эдипа и его рода, составлявшая в древности сюжет двух эпических поэм: «Эдиподии» и «Фиваиды» (VII век до н. э.), от которых остались небольшие отрывки и разрозненные свидетельства из более поздних источников. К средневековым переработкам фиванского цикла относится, в частности, «Роман о Фивах» (XII в.), который восходит к хорошо известной в середине века латинской поэме Стация.

Лопес Паоло Савий (1876—1919) — итальянский литературовед, исследовал, в частности, малые произведения Боккаччо.

Арманнино да Болонья (на рубеже XIII—XIV вв.) — то немногое, что мы о нем знаем, сводится к следующему: родился в Болонье, был нотариусом в Фабриано, в 1325 году написал «Фьортуэ», сборник исторических рассказов, легенд и преданий.

Торрака, Франческо (1853—1938) — итальянский литературовед, критик. Известен, в частности, своими работами по итальянской литературе XIII века.

К стр. 268

В книге *Андреа да Барберино «Reali di Francia»* («Французские короли») рассказывается, что Роланд родился от сестры Карла Великого Берты и сенешаля Милона д'Агренте в пещере, где те скрывались от гнева Карла, и что истинное происхождение Роланда обнаруживается французскому императору далеко не сразу. Бланшефлер рождается в плену у сарацин; ее мать умирает при рождении девочки, и поэтому о ее действительном происхождении поначалу ничего не известно окружающим.

К стр. 269

Роберт Анжуйский (ок. 1275—1343) — царствовал в Неаполе с 1309 года; он славился своей ученостью, хотя у его современников были на этот счет самые различные мнения.

К стр. 274

Монах Джиннепро — один из легендарных сподвижников Франциска Ассизского (XIII в.). Бранка имеет в виду эпизод из «Жизни монаха Джиннепро», в котором рассказывается, как Джиннепро готовит обед своим собратьям-монахам и в слепом рвении бросает в котел все, что было у него под рукой, ибо таким образом он хотел показать остальным бренность всего земного и отучить монахов от чревоугодия.

К стр. 278

...*темно-лиловое смирение»* («lo squallor della viola») — речь идет о цветке, в который убирается церковь во время великого поста и страстной недели, символизирующем воздержание и покаяние.

К стр. 280

«*Rota Venenis*» — «Колесо Венеры» — небольшой трактат Бонкомпанно да Синья, написанный, по всей вероятности, до 1215 года под влиянием Андрея Капеллана. В начале трактата Бонкомпанно описывает, как ему явилась Венера и обратилась к нему с призывом написать о том, что могло бы пригодиться каждому влюбленному. Богиня предстала в

окружений мужчин и женщин самого различного возраста и положения, повязанных любовью в хоровод, который непрерывно кружится наподобие колеса: Отсюда и название трактата «Колесо Венеры».

К стр. 281

Анубис — в египетской мифологии бог-покровитель умерших, сын Осириса и Нефтиды. Почитался, в частности, в образе человека с головой шакала или собаки.

К стр. 288

Терино да Кастельфьорентино (XIII в.) — тосканский поэт, автор трех канцон и нескольких сонетов.

Бонаджунта Урбиччани (XIII в.) — лирический поэт из Лукки, не принявший поэтику «нового сладостного стиля», современник Гвиттоне, с которым его обычно сблизжают.

Кьяро Даванцати (вторая половина XIII в.) — тосканский поэт. Его поэзия, любовная и политическая, испытала влияние Гвиттоне д'Ареццо и «нового сладостного стиля».

К стр. 289

Якопо д'Аквино, или *Якопо Аквинский* (XIII в.) — поэт сицилийской школы, из его произведений сохранилась лишь одна канцона, *Ринальдо д'Аквино*, или *Ринальдо Аквинский* (первая половина XIII в.) — поэт сицилийской школы.

К стр. 294

Интересно отметить, что рекомендациям куртуазных трактатов выбирать женщину по положению выше мужчины соответствует в ряде случаев реальная действительность смешанных браков. В этих браках правовой статус мужа был ниже правового статуса жены. Каноны, стереотипы, о влиянии которых на творчество Боккаччо говорит в этой главе В. Бравка, отражали в известной мере вполне конкретную реальную действительность.

К стр. 296

Эгидий Римский (XIII в.) — ученик Фомы Аквинского, преподаватель теологии и философии в парижском университете, автор политического трактата «*De regimine principum*» («О власти государя»), написанного для французского короля Филиппа Красивого, и других произведений.

К стр. 297

Орден Тамплиеров (храмовников), основанный в 1118 году, был упразднен папой Клементом V на Вьенском соборе в 1312 году. Этому предшествовал судебный процесс против ордена, обвиненного в ереси, который организовал французский король Филипп Красивый. Процесс закончился осуждением храмовников, казнью магистра ордена и других его членов.

К стр. 303

Гвальдрада (Данте. Ад, XVI, 37) — дочь Беллинчоне Берти деи Равиньяни, жена графа Гвидо Старого, родоначальника графов Гвиди (умершего в 1213 г.); она вошла в предание как образец древнефлорентийской добродетели и чистоты нравов.

Коппо ди Боргезе Доменики, или *Якопо Доменики* (ум. около 1350г.) — знатный флорентийский горожанин, друг Боккаччо, который, якобы, от его лица рассказывает в «Декамероне» новеллу о Федерико

дельи Альбериги. У Франко Саккетти Коппо ди Боргезе Доменики становится даже героем одной из новелл (66).

К стр. 304

Кастель Нуово — бывшая королевская резиденция в Неаполе, построенная в XIII веке.

Кастель дель Уово — замок, построенный после 1160 года. Раньше он находился на оконечности мыса, который теперь стал островом. Своё наименование замок получил во время правления в Неаполе анжуйской династии, скорее всего благодаря своей яйцеобразной конфигурации («ово» — яйцо).

С. Прокопич

Х. Предгуманистические мотивы

К стр. 314

Монтекассино — монастырь, основан в VI веке Бенедиктом из Нурсии. Впервые здесь в обязанность монахам наряду с другими занятиями вменялось чтение и переписка книг, что привело к образованию в монастыре библиотеки, которая была одной из богатейших в Европе в VI—XII вв.

Ренде, Огюстен (1880—1958) — французский историк. Известен своими работами по эпохе Возрождения и Гуманизму.

К стр. 316

Леонтий Пилат — грек из Калабрии, которого Боккаччо пригласил во Флоренцию в 1360 году, где тот в течение трех лет преподавал греческий язык. С именем Леонтия Пилата связаны первые попытки возродить в Западной Европе в XIV веке греческий язык и культуру.

Осет, Анри (1865—1935) — французский литературовед. Особое место среди трудов ученого занимают работы, посвященные итальянскому Возрождению, а также жизни и творчеству Боккаччо.

К стр. 317

Аппендикс виргилиана — ряд мелких произведений, приписываемых Вергилию. В большинстве случаев авторство поэта вызывает сомнение.

Приапея — поэтический жанр в античной литературе (греческой и римской): стихотворные сочинения в честь бога Приапа.

К стр. 325

Дзамбеккари, Паллегрино (1350 — после 1399) — нотариус и канцлер в г. Болонья, гуманист, младший современник Петрарки и Боккаччо. Ему 23 марта 1398 года Колуччо Салутати пишет письмо, в котором восхваляет деятельную жизнь и пытается отговорить от решения удалиться в монастырь.

Доминичи, Джованни (1356—1419) — доминиканский монах, впоследствии кардинал. Выступал против нового, гуманистического образования, в котором усматривал источник нравственного упадка. Главным оппонентом доминиканца, которого он в первую очередь имеет в виду в своей книге «*Libcula noctis*» («Огонек в ночи»), был гуманист Колуччо Салутати.

Франческо да Фидано — гуманист, живший на рубеже XIV—XV вв., активно выступавший вместе с Салутати и другими в защиту античного наследия и поэзии.

С. Прокопич

К стр. 330

Кастельвестро, Лудовико (ок. 1505—1571) — эрудит, латинист и эллинист. Автор перевода и комментариев к «Поэтике» Аристотеля, комментариев к сочинениям Данте, П. Бембо и Ф. Петрарки (1572). См. также комм. автора.

Нофери, Аделия (р. 1922) — историк итальянской литературы, преподаватель Флорентийского университета, редактор журнала «Парагона», автор работы «Поэтический опыт Петрарки» (1962) и многих работ по современной итальянской литературе.

К стр. 331

Даниэлло, Бернардино (Даниэлло из Лукки, 1500—1565) — филолог, автор перевода и комментариев к «Георгиям» Вергилия, к «Поэтике» Аристотеля, к «Божественной комедии» Данте. Его комментарий к «Книге песен» Петрарки (1541) — важнейший документ петраркизма XVI в.

К стр. 332

Диоскуры — «сыновья Зевса», в греческой мифологии Кастор и Полидевк, божественные близнецы. Полидевк из любви к брату уделил ему часть своего бессмертия.

Саббадини, Ремиджо (1850—1934) — преподаватель античной литературы в университетах Каттании и Милана, знаток классиков (Горация, Сенеки, Цицерона) и литераторов итальянского гуманизма. Автор работ «Открытие латинских и греческих рукописей в XIV и XV вв.» (1905), «Метод гуманистов» (1920).

Мартелотти, Гвидо (р. 1905) — литературовед, автор трудов по классической литературе («Эврипид», «Мезомед») и по творчеству Петрарки и Боккаччо («Две редакции Генсеалогии...» 1951; «Франческо Петрарка», 1955).

Риччи, Коррадо (1858—1934) — историк итальянской литературы, ученик Кардуччи. Возглавлял Государственную комиссию по древностям и делам искусств, основал и возглавил Королевский институт археологии и истории искусств. Сенатор, член Академии Линчеи. Автор «Исследования творчества Данте» (1921), «Герои, святые и художники» (1930) и других работ.

К стр. 333

Контини, Жанфранко (р. 1912) — филолог-романист, литературовед, преподаватель Флорентийского университета. Основные работы по литературе Средневековья и Возрождения: «Опыт комментария... к итальянскому творчеству Петрарки» (1943), «Как работал Ариосто» (1942—1943), «Малые поэты Дученто» (1960).

К стр. 334

Уилкинс, Эрнст Хэтч (1880—1966) — американский филолог, автор работ «Перепiska Петрарки» (1960), «Жизнь Петрарки» (1963), «Пребывание Петрарки в Милане» (1958) и общей истории итальянской литературы (1954).

Калькатерра, Карло (1884—1952) — критик, историк литературы. С 1929 г. — главный редактор литературного журнала «Конвивиум» и журнала «Петрарковские чтения». С 1938 г. — редактор «Журнала истории итальянской литературы». Основная работа по творчеству Петрарки — «В лесу Петрарки».

Монти, Винченцо (1754—1828) — поэт, филолог. Автор поэмы-видения в терцинах «Бассвиллана» и классицистических поэм «Фанатизм», «Суеверие», «Опасность».

Капуана, Луиджи (1839—1915) — критик и писатель, профессор Римского педагогического института, принадлежал к школе веризма, был дружен с Дж. Вергой. Автор романов, рассказов, «Очерков современной литературы» (1879—1882).

Пасколи, Джованни (1855—1912) — поэт, преемник Дж. Кардуччи на кафедре итальянской литературы Болонского университета, автор поэтических сборников «Тамариск», «Оды и гимны», «Итальянские поэмы».

Верга, Джованни (1840—1922) — основатель школы веризма. Автор сборников новелл «Жизнь полей», «Сельские новеллы» и романов «Семья Малаволья», «Мастер дон Джезуальдо» и др.

К стр. 336

Гильом де Лоррис (нач. XIII — 1238) — старофранцузский поэт, автор первой части (4058 стихов) «Романа о Розе» — стихотворного видения-аллегии, знаменитого кодекса куртуазной любви.

К стр. 337

Лактанций, Люций Целий Фирмиан (ок. 250—330) — знаменитый христианский писатель. «Божественные установления» — самая обширная из христианских аллегорий раннего Средневековья.

К стр. 340

«Тайна», или «О презрении к миру» (1342—1343) — философский трактат-диалог Петрарки на латинском языке.

Серра, Ренато (1884—1915) — литературный критик, историк литературы, ученик Кардуччи, автор диссертации «Стиль «Триумфов» Петрарки» (1904), впоследствии переработанной в книгу (см. комм. автора).

Франческуоло да Броссано (30-е г.г. XIV в. — конец XIV в.) — зять Петрарки, друг и корреспондент Боккаччо.

К стр. 345

Сапеньо, Наталино (р. 1901) — литературовед, преподаватель Палермского и Римского университетов, редактор критических изданий сочинений Данте, Мандзони, Альфьери, Гольдони, автор работ «Брат Якопоне» (1926), «Треченто» (1934), «Поэзия Анджело Полициано» (1935), «Поэзия Петрарки» (1970) и мн. др.

К стр. 346

Антенор — мифический основатель города Падуи. Герой Гомера, благоразумнейший из старейшин Трои. По позднейшей легенде, во главе племени генетов (венетов) переселился в Италию, где и основал город Патавию (Падую).

Модест, Модестин — римский юрисконсульт III века н. э., ученик Ульпия. «Дигесты Юстиниана» включают 345 отрывков из его работ.

Фронтон, Марк Корнелий (100—175) — латинский ритор.

К стр. 349

Мальпагини, Джованни (1346—1417) — секретарь Фр. Петрарки (с 1365 по 1368), переписчик его трудов. Единственное оригинальное сочинение Мальпагини — «Заключение о смерти Петрарки».

К стр. 350

Альбанцани, Донато (1326— после 1411) — писатель, ученый-грамматик, друг Дж. Мальпагины (см. выше). Встречался с Боккаччо в Равенне, у синьоров де Полента, где Боккаччо гостил в 1353—1354 гг.

К стр. 352

Льюис, Клайд Стенлз (р. 1898) — ирландский писатель, критик, литературовед, автор монографии «Английская литература XVI в.» (1954) и книги «Аллегория любви» (1936), которая здесь имеется в виду.

К стр. 356

Бернар де Вентадора (писал в 1150—1170 гг.) — провансальский трубадур, приверженец «темного стиля».

Пеире, Видаль (1160—1200) — провансальский трубадур, участник крестовых походов, придворный поэт английского короля Ричарда I, а затем — арагонского короля Альфонса II.

К стр. 358

Де Пастри, Маттео (ум. 1458) — архитектор, скульптор, чеканщик; очевидно, имеется в виду выполненная им отделка интерьера церкви Св. Франциска в Римини (совм. с Леоном Баттистой Альберти).

Ванни, Андреа (ок. 1330—1414) — сеньский художник. Вероятно, речь идет о его «испанолитанском триптихе» (Госуд. картинная галерея, Вашингтон).

Пезеллино (Франческо ди Стефано) (1442—1457) — флорентийский художник, ученик Филиппо Липпи и Фра Анджелико. Ему принадлежат иллюстрации к «Триумфам» Петрарки (Бостон, музей Гарднер).

Коста, Лоренцо — очевидно, Лоренцо Коста Старший (1450—1535), ученик Беллини, автор серии панно «Аргонавты» (Падуа) и «Сад гармоний» (Мантуя).

Мантенья, Андреа (1431—1506) — живописец, гравер, рисовальщик, ученик Донателло; речь идет, по-видимому, о росписи кабинета Изабеллы Д'Эсте в герцогском дворце в Мантуе («Триумф Добродетели», Лувр).

Симьорелли, или Лука ди Кортона (1445/50—1523) — живописец, ученик Поллайоло и Пьеро де ла Франческа. Имеются в виду, вероятно, «Сцены жизни Моисея» (Сикстинская капелла, 1481) и серия фресок «Страшный суд» (собор в Орвьето).

Каранденте, Джованни — итальянский историк искусства, автор монографии «Итальянская живопись Возрождения и позднего Средневековья» (1962).

Сезнек, Жан — французский историк искусства, специалист по античности и Средневековию, автор монографии «Дидро и античная культура» (1957).

Сальми, Марио — итальянский искусствовед, автор трудов «Шедевры XV века» (1954), «История итальянского искусства» (1946).

Сабелло, Микилья — венецианский поэт, автор эротической поэмы «Прекрасный Филогей» (1370—1374).

Надаль, Джанджироламо (Нитали) — венецианский поэт, предпологаемый автор «Леандреды» в 4-х кн. (1375—1383), посвященной любви Геро и Леандро и содержащей список эротических поэтов всех веков (кн. IV, гл. VII).

Дель Пекора, Якопо да Монтепульчано (1333 — после 1408) — автор поэмы «Фиммеродия» (1390—1397), посвященной любви Луиджи ди Манетто Даванцати и Алессандры ди Рикардо Барди, поэма содержит такие эпизоды, как Триумф Славы и описание царства Венеры.

Да Пистайа, Дженоне — автор поэмы «Горестный источник», построенной как цикл жизнеописаний знаменитых людей, в том числе Петрарки.

Фреци, Федерико (1346—1416) — доминиканец, ученый-теолог. Его поэма «Четырехцарствие» в терцинах, в 74 песнях, описывает царства Любви, Сатаны, Пороков и Добродетелей.

Да Баккерето, Антонио (ум. 1490) — сьенский сказитель, во Флоренции входил в кружок поэтов Симоне Савноццо.

Да Монтиккелло, Доменико (конец XIV—I пол. XV в.) — сьенский поэт, придворный Галеаццо II. Перевел октавами «Геронды» Овидия. Автор поэмы в духе Петрарки «Триумф против Любви» и поэмы «Троянец».

Герарди, Джованни, или *Джованни да Прато* (ок. 1367—ок. 1446) — филолог, изучавший творчество Данте, Петрарки и Боккаччо, автор подражания «Комедии» («Трактат... о видении...») и поэмы в терцинах «Филомена», где описывается восхождение поэта из «следа ужасов» на вершину «сладостного взгорья», где ему является Поэзия — Теология в сопровождении Добродетелей, нимф, олицетворяющих искусства, и знаменитых женщин. Он же (по атрибуции А. Н. Веселовского) предпологаемый автор «Виллы Альберти».

Чинтио Скала, Бартоломео (1430—1497) — гонфалоньер Флоренции, писатель, автор латинских эклог и эпистол, «Истории Флорентийцев» и мелких поэм на итальянском языке.

Пальмери, Маттео (1406—1476) — писатель-историк, моралист, государственный деятель. Автор поэмы в терцинах «Город жизни» (путешествие в загробный мир).

Фрегозо, Антонио Филермо (1465 — после 1532) — генуэзский поэт, автор сборника бурлескных сонетов и двух аллегорических поэм: «Философия» (1506) и «Белая Лань» (1510). Лань во второй поэме олицетворяет Небесную Любовь.

Цеккин Венецийский (он же, очевидно, *Антонио Венециано*, 1543—1593) — поэт-импровизатор, путешественник. Писал на латыни и на венецианском диалекте. Автор эпиграмм, страбботти, эклог, фривольных поэм и 4 триумфов.

Форези, Бастиано — флорентийский литератор и музыкант конца XIV — начала XV в. Член «платоновской академии» Фичино.

Бонччани, Антонио ди Кола (1417—1469/80) — флорентийский сказитель, автор поэмы «Сад» (1448) и «Триумфа любви» в терцинах (после 1458), написанного по заказу Лоренцо ди Туччо Манетти в честь его дамы Диаманты. Он же возможный автор анонимной поэмы «Охота Бельфорея», приписываемой также Агостино Стакколи.

Стакколи, Агостино (II пол. XV в.) — петраркист, член кружка С. Савноццо, автор «Книги песен» (ок. 1490).

Галли, Аньоло (*Ангел Галли из Урбино*) — поэт XV в., автор цикла поэм, прославлявших любовь юноши Ферранте (под этим именем был выведен герцог Калабрии).

К стр. 359

Санти, Джованни (ум. 1494) — урбинский поэт, отец знаменитого художника Рафаэля Санти. Автор стихотворного жизнеописания Федерико да Монтефельтро, герцога Урбинского (1482—1494, 105 песен в терцинах) и мелких стихотворений.

Камбини, Леонардо (1882—1918) — писатель и литературный критик, ученик В. Чиана, автор работы «А. Варано, поэт видный» (1904).

Росси, Витторлио (1865—1938) — историк итальянской литературы, с 1933 г. — президент Академии дея Линччи, с 1935 г. — председатель Комиссии по ирритическому изданию собрания сочинений Петрарки. Автор фундаментальной «Истории итальянской литературы» (1900) и др. работ.

Кристина Пизанская (1363 — ок. 1434) — французская писательница, принадлежавшая к поэтической школе Гильома де Машо, сочинительница рондо, посланий, баллад, любовной лирики.

Де Курси, Жан (1360—1431) — французский писатель-энциклопедист, составитель компиляций из античной истории («Древняя история до Цезаря», «Сокровище познания», «Учебник истории для Филиппа VI Валуа»). «Сокровище познания» выстроено в форме сна-аллегории, где участвуют олицетворенные Похоть, Тщеславие, Роскошь и пр.

Рокаверти, Гуго (XIV в.) — испанский поэт, автор «Комедии о Славе Любви», символической поэмы-подражания «Божественной комедии», где представлены знаменитые любовные пары древности и Средневековья.

Сантьяго, Иньиго Лопес де Мендоса, маркиз де (1398—1458) — поэт-новатор, автор одной из первых в Испании поэтик, способствовавшей приобщению испанской поэзии к ренессансному искусству Италии.

Хоуз, Стивен (1475—1530) — английский поэт, автор аллегорических поэм «Приятное времяпрепровождение, или История великой любви и Прекрасной девицы» (1506) и «Пример Добродетели» (1510).

«*Сон Полифила*» (1467—1490) — поэма Франческо Колонны (1433/34—1527), видение-аллегория, выстроенная по модели «Божественной комедии».

Верино, Уголино (1438—1516) — поэт-латинист, ученик Ландино, автор сборника латинских любовных элегий «Фламмегста». «Парадиз» — видение в платоновском духе, вдохновленное «Сном Симплиона» Цицерона и «Божественной комедией». «Карнада» — эпическая рыцарская поэма о подвигах Карла Великого в Италии и в Иерусалиме.

К стр. 360

Юлий... как на полотне Поллайоло... — Поллайоло, Пьетро, или Пьетро Белли (1441—1496) — живописец, скульптор; его брат Антонио Поллайоло (1432—1498) — живописец, гравер и ювелир. Джулиано Медичи (см.) позировал обоим братьям. Он изображен в виде одной из Добродетелей и аллегории Силы на фреске Пьетро Поллайоло в зале городского суда; с него же написан «Давид» Антонио Поллайоло (Берлинский музей).

К стр. 361

Ландино, Кристофоро (1424—1498) — флорентийский латинист, философ, преподаватель. Автор комментариев к произведениям Вергилия, Данте, Петрарки, жизнеописания Данте. Выступал как защитник поэзии на итальянском языке. Автор сборника элегий «Кассандра».

Фичино, Марсилио (1433—1499) — гуманист, глава флорентийской «платоновской академии». Перевел на латинский язык все произведения Платона, Плотина, неоплатоников и пр. Автор сочинений «О христианской религии» (1476), «О любви...» (1475).

Бенивени, Джироламо (1453—1542) — поэт медицейского кружка, друг Полициано, Фичино, Пико делла Мирандола. Автор переложения в октавах новеллы Боккаччо о Гисмонде (IV, 1) и аллегорической поэмы «Любовь».

«Арагонский сборник» составлен из ранней поэзии на народном языке (стихи Данте, Петрарки, стильовистов) в 1475—1477 гг. Завершали сборник стихи поэтов медицейского кружка и самого Лоренцо. Сборнику предпосланы критические заметки, написанные, вероятно, А. Полициано. В 1477 г. подарен Лоренцо Великолепным Фридриху Саксонскому. Явился важным симптомом переоценки творчества на итальянском языке, происходившей в XV веке.

К стр. 363

Альберти, Леон Баттиста (1404—1472) — ученый-энциклопедист, поэт, архитектор, музыкант, автор сочинений в защиту итальянского языка.

К стр. 364

Пико делла Мирандола, Джованни (1463—1494) — гуманист, автор трактатов «О достоинстве человека», «О сущем и едином», эстетических сочинений.

Е. Костюкович

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ. ПЕРЕВОД <i>Н. ЕЛИНОЙ</i>	5
ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ. ПЕРЕВОД <i>Н. ЕЛИНОЙ</i>	12
I. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ТРАДИЦИЯ. ПЕРЕВОД <i>Г. ШЕЙН- МАНА</i>	19
II. ВСТУПЛЕНИЕ К „ДЕКАМЕРОНУ“: ЕГО ОРГАНИЗУ- ЮЩАЯ РОЛЬ И ИДЕЙНАЯ СВЯЗЬ С ОСНОВНЫМ СОДЕРЖАНИЕМ. ПЕРЕВОД <i>Г. ШЕЙНМАНА</i>	47
III. СТРУКТУРА ПРОЗЫ: ВЛИЯНИЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ РИТОРИКИ, РИТМ И ОБРАЗЫ „ДЕКАМЕРОНА“. <i>ПЕРЕВОД Н. ЕЛИНОЙ</i>	58
IV. СТРУКТУРА И СТИЛЬ. ПЕРЕВОД <i>С. ПРОКОПОВИЧА</i>	102
V. КУПЕЧЕСКАЯ ЭПОПЕЯ. ПЕРЕВОД <i>С. ПРОКОПОВИЧА</i>	147
VI. НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ В ПРОЗЕ. ПЕРЕВОД <i>С. ПРОКО- ПОВИЧА</i>	174
VII. „ОСОВРЕМЕНИВАНИЕ“ ПОВЕСТВОВАНИЯ И ЯЗЫКО- ВАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В „ДЕКАМЕРОНЕ“. ПЕ- <i>РЕВОД Е. КОСТЮКОВИЧ</i>	197
VIII. БОККАЧЧО И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ. ПЕ- <i>РЕВОД Е. КОСТЮКОВИЧ</i>	231
IX. ЛИТЕРАТУРНЫЕ МОДЕЛИ И „АВТОБИОГРАФИЯ“. <i>ПЕРЕВОД С. ПРОКОПОВИЧА</i>	262
X. ПРЕДГУМАНИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ. ПЕРЕВОД <i>С. ПРОКОПОВИЧА</i>	314
XI. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА, ТЕМЫ И СТИЛЕМЫ, ОБЩИЕ У ПЕТРАРКИ И БОККАЧЧО. ПЕРЕВОД <i>Е. КО- СТЮКОВИЧ</i>	329
В. БРАНКА И ЕГО КНИГА „БОККАЧЧО СРЕДНЕ- ВЕКОВЫЙ“. <i>С. ПРОКОПОВИЧ</i>	367
КОММЕНТАРИИ	371

Сверка латинских цитат — В. Сауловой

Редактор *З. В. Федотова*
Художник *В. В. Соловьев*
Художественный редактор *К. Ш. Баласанова*
Технический редактор *Н. К. Дергунова*
Корректор *В. М. Лебедева*

Сдано в набор 15.11.82. Подписано в печать 21.07.83. Формат 84×108^{1/32}. Бумага типографская № 1. Гравитурa литературная. Печать высокая. Условн. печ. л. 21,0. Уч.-изд. л. 23,85. Тираж 13 000 экз. Заказ № 783. Цена 2 р. 24 к. Изд. № 33930

Издательство «Радуга» Государственного комитета СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, 119021, Зубовский бульвар, 17

Отпечатано в Ленинградской типографии № 2 *головином* *предприятии* *ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения „Техническая книга“ им. Евгения Соколова* *Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, 193052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29, с матриц ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первой Образцовой типографии имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28.*

