

*Академия наук СССР
Институт мировой литературы
имени А. М. Горького*

Р. И. Хлодовский

ДЕКАМЕРОН

*Поэтика
и
стиль*

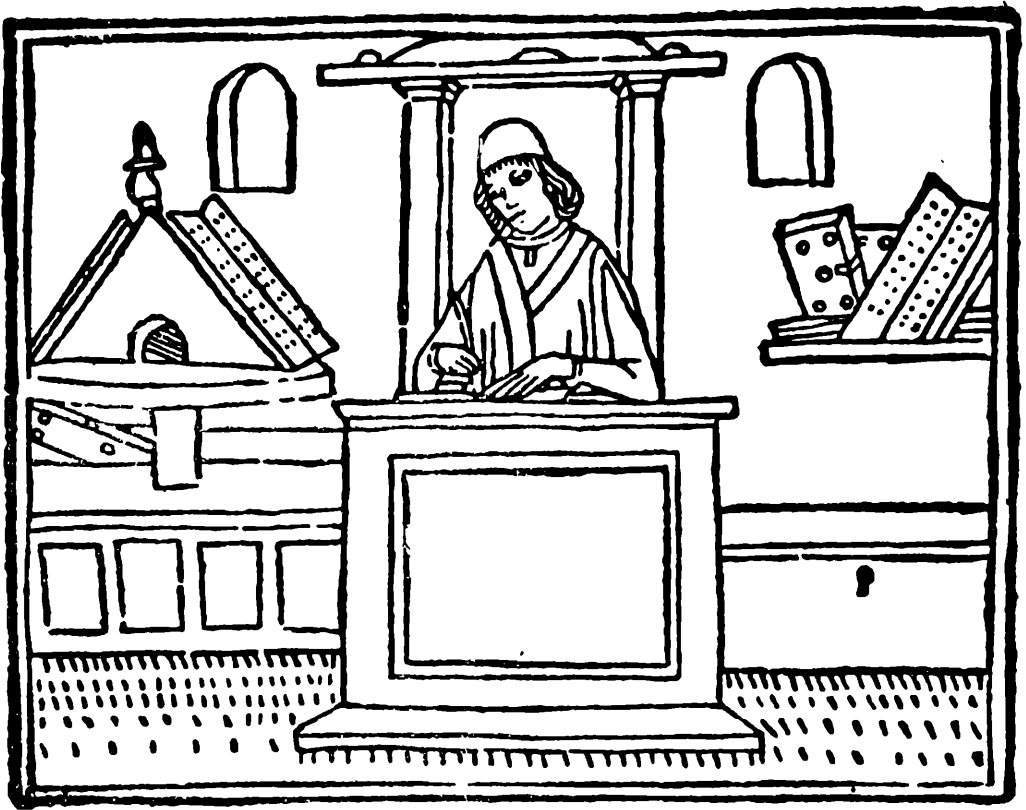


*Издательство «НАУКА»
Москва 1982*

Рассматривая «Декамерон» Дж. Боккаччо в тесной связи с общей эстетической проблематикой итальянского Возрождения, автор монографии основное внимание уделяет теоретическим вопросам, связанным с поэтикой книги Боккаччо, с ее языком, художественным методом, стилем.

Ответственный редактор

А. Д. МИХАЙЛОВ



ВВЕДЕНИЕ



У ИСТОКОВ ЕВРОПЕЙСКОЙ КЛАССИКИ. СИСТЕМА СТИЛЕЙ ИТАЛЬЯНСКОГО ПРОТОРЕНЕССАНСА

1

Италия, говорил Ф. Энгельс, «страна классического»¹. Там раньше всего возникло национальное сознание. Ренессанс — первый в ряду великих художественных стилей Европы. Этим он интересен. Прежде всего с точки зрения общей типологии европейской классики, всегда так или иначе связанной со сложившейся в эпоху Возрождения идеологией и мифологией гуманизма. Но также и с точки зрения органической эволюции национальных классических стилей, образующих в Европе некую историческую систему и целостность². В художественном и идеологиче-

ском опыте итальянского Возрождения обнаруживаются некоторые существенные закономерности не только уникальности Шекспира, Сервантеса, Расина, Пушкина, но также не менее беспримерной по глубине присущего ей гуманизма классики великой русской литературы XIX столетия, с ее Гоголем, Львом Толстым, Чеховым и, казалось бы, вовсе дисгармоничным Федором Достоевским.

Пути человечеству всегда расчищали титаны. Стилевое развитие редко когда завершается классикой: как правило, оно открывается ею. В отличие от всякого рода классицизмов, искусство классического стиля с самого начала внутренне ориентировано не на академическое повторение абсолютно совершенных художественных образцов, а на развитие новых духовных ценностей, в открытии которых классический стиль принимает самое непосредственное участие. «Стиль,— писал Гёте,— покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах»³. Вот почему высокая классика так часто сопутствует великим культурным переворотам. Социальная функция национальных классических стилей состоит, в частности, в том, что они создают возможность для формирования и — что, пожалуй, еще более важно — для закрепления нового идеологического содержания в мироощущении нации. Классический стиль облегчает становление национального самосознания, снимая в сфере художественного творчества и его общественного восприятия противоречия между личностью и народом. Ренессанс не просто первый в ряду европейских национальных стилей — это — как бы классика классических литератур Европы. В эпоху Возрождения даже ставшая потом столь привычной формула «стиль — это человек» звучала революционно и обладала неисчерпаемой глубиной огромного идеологического открытия.

Классичность итальянского Ренессанса была специально отмечена Энгельсом. Характеризуя культуру Чинквеченто, он писал: «В Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть»⁴.

Рождение первого из европейских национальных стилей оказалось теснейшим образом связанным с огромным шагом вперед в художественном, нравственном и культурном развитии всего человечества. Итальянское Возрождение не просто стало вровень с классикой греко-римской античности, но и, подобно ей, сформировало собственные абсолютные, классические художественные ценности. Абсолютность и общечеловечность этих классических форм не только не вступали в противоречие со свойственным им национальным своеобразием, но прямо обуславливались историческими особенностями революционной эпохи, в которую формировались «современные европейские нации»⁵.

Не следует, однако, полностью отождествлять Ренессанс или, точнее, ренессанс с Возрождением. Это разные понятия, и содержание их еще нуждается в уточнении. Пока и по необходимости предварительно: *Возрождение — это культурно-историческая эпоха*, порожденная беспрецедентным идеологическим переворотом, происшедшим в XIV—XVI вв. в пределах феодальной формации. Возрождение — это прежде всего новая, гуманистическая культура. Подле нее в XIV—XVI вв. существует культура старая, средневековая, феодальная, с которой гуманистическая культура взаимодействует и в которую уходят народные корни ренессансной поэзии Возрождения. *Ренессанс — это стиль культуры Возрождения*. Его лишь условно можно назвать «стилем эпохи», потому что в эпоху Возрождения наряду с ренессансом существуют и другие художественные стили: готика, проторенессанс, классицизм, маньеризм, стиль народной культуры («народный антиренессанс») и т. д. Одновременно с Петраркой и Боккаччо (ренессанс) в Италии пишут Франко Саккетти и Антонио Пуччи (проторенессанс), а также Катерина Сьелская и Пассаванти (готика). Петрарка, создавая поэму «Африка», пользуется стилем классицизма, но его «Книга песен» — характернейший образец ренессансного стиля. Боккаччо начинает с проторенессансных поэм и романов и лишь от них приходит к ренессансному «Декамерону».

Говоря о классичности эпохи Ренессанса, Энгельс, как мы видели, имел в виду прежде всего изобразительное искусство Италии. Действительно, в живописи, скульптуре, а также архитектуре так называемого Высокого Возрожд-

дения классические черты и признаки ренессансного стиля обнаруживаются особенно наглядно. Тем не менее характеризовать стиль ренессанс, исходя лишь из тех форм, которые он приобрел у Брунеллески, Л. Б. Альберти, Браманте и Микеланджело, было бы все-таки неверно.

Перенесение «основных понятий» (категорий) Генриха Вельфлина на произведения поэзии и драматургии, некогда столь характерное для работ Оскара Вальцеля и особенно его эпигонов, принципиально неправомерно вовсе не потому, что якобы никак невозможно пайти ничего общего в художественном стиле литературы и изобразительных искусств,—много существеннее тут другое: ренессанс делается классическим национальным стилем сперва в итальянской литературе (включая в нее филологию в самом широком значении этого слова, т. е. *studia humanitatis*⁶, именуемые Петrarкой еще прямо «поэзией»), а уж потом в скульптуре, живописи, архитектуре, политике и даже во внешних формах быта новой итальянской интеллигенции. После Джотто, как это отмечал еще Леонардо да Винчи, не наступило расцвета, казалось бы, уже предугаданного в «эпоху Данте и Джотто» новой живописи. Развитие ренессансной литературы и ренессансного изобразительного искусства протекало неравномерно. Но сама эта неравномерность закономерна. Она связана с особой, познавательной ролью слова и его идеологическими функциями в формировании человечности (*humanitas*) в человеке, в народе и во всем человечестве. *Post hoc* в данном случае значило и *propter hoc*. Живописцы и скульпторы Италии не могли «перескочить» от проторенессанса Джотто к раннеренессансному стилю Мазаччо, не овладев предварительно культурой *studia humanitatis*, т. е. новой, гуманистической словесностью, которую они в силу самого их социального положения не могли разработать «стихийно» и самостоятельно ни в XIV, ни даже в XV в. В начале Возрождения, как и многих других революционных эпох, было слово. В создании ренессанса как классического национального стиля литературы Италии решающую роль сыграли три великих поэта: Данте, Петrarка и Боккаччо. Но роли их были разными и не вполне соответствовали силе гения этих титанов итальянской словесности.

Самым могучим из трех был, несомненно, поэт, которого Пушкин называл: *gran padre Alighieri*⁷. Данте — не просто величайший поэтический гений Италии, он — один из первых ее писателей, выработавший ярко выраженный индивидуальный стиль и создавший оригинальную теорию национального языка.

Ни «новый стиль» учителя Данте Гвидо Гвиницелли, ни гораздо более сложный и индивидуальный стиль «Божественной Комедии» — это еще не ренессанс. Однако и «великий Гвидо», и Данте, ведя борьбу за новый поэтический язык и новую поэтическую культуру, подготовили появление Петрарки и предвосхитили многие основные положения теории классического стиля. Вот почему осуществленная Петраркой гуманистическая революция оказалась такой бескровной. Петрарка порой мог делать вид, будто Данте вообще не существовало именно потому, что Данте проделал за него колоссальную работу по созданию лексического и стиливого материала новой, национальной словесности, а также оттого, что подле Петрарки существовал Боккаччо, который свято помнил о Данте и очень последовательно вводил его опыт в литературу ренессансного стиля.

Больше всего гуманистов Возрождения и Данте сближало их отношение к национальному языку не только как к материалу словесности, но и как к результату творческой деятельности, — как к плоду культуры, обладающей не просто известной суммой идей, но и организованной литературным стилем в четкую идеологическую систему. Новый стиль был неотделим для Данте от новой культуры. Одним из самых надежных путей к овладению стилем и поэтической культурой Данте считал усвоение опыта классиков. Классиками он считал, однако, не только античных авторов. В Чистилище Гвиницелли, выслушав восторженные комплименты Данте, указывает ему на находящегося поблизости Арнаута Даниеля:

Брат, — молвил он, — вот тот (и на другого
Он пальцем указал среди огней)
Получше был ковач родного слова.

В стихах любви и в сказах он сильнее
Всех прочих...

(«Чистилище», XXVI, 115—119)

Затем слово предоставляется самому Арнауту, и в терцинах «Комедии» звучит провансальская речь. Так же, как для Петрарки и Боккаччо, для Данте чрезвычайно характерно *многоязычие литературного сознания*. Данте пишет на двух языках, но все время имеет в виду по меньшей мере три разновидности литературно существующего народного языка. Историческая диалектика формирования национальной классики итальянского Возрождения состояла, в частности, в том, что порожденное невычлененностью Италии из культурно-духовного единства средневековой Романии литературное многоязычие, с одной стороны, способствовало освобождению гуманистического сознания от власти языковых мифов средневековой латыни, этого очень авторитетного и авторитарного языка, языка католической церкви, а с другой стороны, то же многоязычие создавало необходимые условия, при которых рождающийся и осознающий себя народный язык Италии мог взглянуть на себя «глазами» не только античного риторического слова Вергилия, Цицерона и Тита Ливия, но также и вполне современного ему поэтического слова, слова французских романистов и провансальских лириков. В преобразовании не устоявшегося, аморфного *volgare* в организованный стилем национальный язык сперва Данте, а затем Петрарки и Боккаччо это последнее обстоятельство сыграло немаловажную роль. «Ведь, — как говорил М. Бахтин, — объективировать свой собственный язык, его внутреннюю форму, его миросозерцательное своеобразие, его специфический языковой *habitus* можно только в свете другого, чужого языка, почти настолько же „своего“, как и родной язык»⁸. Именно многоязычие литературной ситуации, сложившейся в Италии накануне Возрождения, ускорило кристаллизацию ренессансного классического стиля как художественно содержательного проявления рождающегося национального сознания.

Пренебрежение к простонародным говорам и местным диалектам сочеталось у Данте с великой убежденностью в огромных литературных возможностях народного языка,

преобразованного художественным стилем в язык общенародный, т. е. национальный. И никакого противоречия тут нет. По-ренессансному презирая «непросвещенную чернь», автор «Божественной Комедии» почти по-гуманистически верил в безграничность созидательных сил отдельной творческой личности, связанной с народом-нацией и осуществляющей его истинные, «разумные» стремления, во всяком случае в сфере поэзии, стиля и языка. Ни один итальянский местный диалект, даже говор «учепоп» Болоньи, не был, с точки зрения Данте, способен сам собой, стихийно породить грамматически организованный народный язык новой литературы и культуры, который в трактате «О народном красноречии» объявляется «искомым» и именуется там «блистательной, осевой, придворной и правильной» (*illustre, cardinale, aulicum et curiale*) «народной итальянской речью»⁹. Однако такого рода язык мог и даже должен был, по мнению Данте, сформироваться из многих диалектов средневековой Италии в результате сознательной, культурной и литературной деятельности отдельных писателей, которые, производя тщательный лексический отбор местных слов и речений и ориентируясь на классические образцы античной литературы, подчинят с помощью искусства неупорядоченную, зыбкую, находящуюся в вечном движении стихию народных говоров устойчивым, неизменным нормам грамматики, риторики и стилистики. Первый трактат «Пира» заканчивается поразительным пророчеством о социальной и культурной роли нового народного языка, становящегося языком национальной литературы: «Он будет новым светом, новым солнцем, которое взойдет там, где зайдет привычное; и оно дарует свет тем, кто пребывает во мраке и во тьме, так как старое солнце им больше не светит» (I, XIII, 12).

Говоря о «старом солнце», Данте имел в виду латинский язык, а также, по всей вероятности, и всю ту средневековую культуру, которую этот язык обслуживал¹⁰. Более того, он считал, что в его время в Италии уже существует «паставлением возвышенная» народная речь, ибо, как сказано в его трактате о стиле, «из стольких грубых итальянских слов, из стольких запутанных оборотов речи, из стольких уродливых говоров, из стольких

мужиковатых ударений вышла, мы видим, она такой отличной, такой распутанной, такой совершенной и такой изысканно светской, какой являют ее Чино да Пистойа и его друг в своих канцопах» (I, XVII, 4).

Друг стильновиста Чино да Пистойа — это опять-таки сам Данте. Создатель «Божественной Комедии» был твердо уверен, что подражание древним помогло ему создать «прекрасный слог» в главном произведении, написанном им на родном языке. Обращаясь к своему вожатому, Вергилию, он говорил:

Ты — мой учитель, мой пример любимый;
Лишь ты один в наследье мне вручил
Прекрасный слог, везде превозносимый.

(«Ад», I, 85—87)

Национальный классический стиль, стиль ренессанс возникает и формируется в Италии как индивидуальный стиль ее отдельных писателей — Петрарки, Боккаччо, Макьявелли. Индивидуальное — и на это следовало бы обратить особое внимание — выступает в программно антиавторитарную эпоху Возрождения как классическое выражение не просто общечеловеческого, а общенародного, национального.

Не следует, однако, чрезмерно сближать создателя «Божественной Комедии» с автором «Декамерона» и особенно с писателями Высокого Возрождения. «Думать, что Макьявелли генетически зависит от Данте или связан с ним, — значит совершать грубую историческую ошибку»¹¹. «Прекрасный слог» «Комедии» и ренессансный стиль не только «Государя», но также «Книги песен» и «Декамерона» принадлежат к разным историческим этапам. Их разделяет идеологическая революция Возрождения. Говорить о гуманизме Данте можно и даже нужно, но при этом надо иметь в виду те конкретные условия времени, в которых складывались представления Данте о поэзии, мире и человеке. Связывая поэзию «нового стиля» с новой культурой, с новыми эстетическими и нравственными идеалами, Данте, несмотря на его глубокие прорывы в идеологию следующей исторической эпохи, не мог выйти за пределы средневековой культуры как теологически организованной системы.

3

Всякая литература исходит из человека. Поэтому тот или иной исторический стиль или же система стилей характеризуется не просто человеком, а *отношением человека к центральной идеологической проблеме времени*. Для классического Средневековья такой центральной проблемой был бог, вынесенный за пределы земного, человеческого существования. *Литература классического Средневековья геоцентрична*. Ее историческую систему стилей типологически характеризует метафизическая вертикаль, поднимающаяся (или относительно опускающаяся) от разорванного, не имеющего самостоятельной ценности человека к трансцендентному богу, рассматриваемому как высшая, абсолютная, т. е. по сути дела единственно истинная, реальность.

Новый сладостный стиль, при всей тематической и лингвистической близости программных канцон Гвидо Гвиницелли к некоторым сонетам и канцонам Петрарки, не может рассматриваться как общенародный, национальный стиль литературы Италии не потому, конечно, что в XIII—XIV вв. Италия представляла скопление различных политических объединений, жители которых называли друг друга иностранцами (такого рода ситуация сохраняется вплоть до XIX столетия), но прежде всего оттого, что он был всего лишь одним из художественных стилей проторенессансной поэзии на народном языке. Для литературы позднего Средневековья с его дуалистическим миропониманием, чуть ли не по-манихейски разрывающимся между богом и дьяволом, между духом и плотью, между земным и небесным, характерен не единый, внутренне уравновешенный классический стиль, а именно система взаимоотталкивающихся и даже, на первый взгляд, взаимоисключающих друг друга художественных стилей.

Разительные различия этих стилей определялись и объектом и субъектом поэтического произведения. В трактате «О народном красноречии» Данте писал, подчеркивая сознательный и «культурный», идеологический момент в поэтическом творчестве: «В том, о чем следует говорить, надо сделать выбор и решить, воспевать ли это слогом

трагедии, или комедии, или элегии. Трагедией мы вводим более высокий слог, комедией — более низкий, а под элегией разумею слог несчастных. Для того, что оказывается необходимым воспевать слогом трагедии, надо применять блистательную народную речь (*vulgare illustre*) и, следовательно, слагать канцону. А при слоге комедии брать или среднюю, а то и низкую народную речь» (II, IV, 5—6).

Идея эта сама по себе не нова. Данте сразу же ссылается на Горация. Однако в данном случае, говоря о «трагедии» и «комедии», он имеет в виду не жанры античного театра, а стили современной ему средневековой поэзии. Стиль трагедии для него — это стиль стильновистской канцоны. *Vulgare illustre* трактовался в дантовской поэтике еще не как общенародный язык национальной литературы Италии, а всего лишь как народный язык поэзии высокого, трагического стиля.

Восходящая к посланию «К Пизонам» теория трех стилей обладала в поэтике Данте своей исторической и идеологической спецификой. Разделение стилей на трагический и комический было связано в ней не столько с собственно предметом изображения, сколько с философско-теологической концепцией тройственности человека, ясно сформулированной в трактате «О народном красноречии». Субъектом художественных стилей в средневековой литературе, включая сюда и литературу проторенессансную, был не целостный человек, а его отдельные стороны. «Следует знать, — писал Данте, — что, поскольку человек одушевлен тройко, а именно душой растительной, животной и разумной, он идет и тройным путем. Ибо, поскольку он растет, он ищет пользы, в чем он объединен с растениями; поскольку он живое существо (*quod animale*) — удовольствия, в чем он объединен с животными; поскольку же он существо разумное, он ищет совершенства, в чем он одинок или же объединяется с естеством ангельским» (II, II, 6). Ангелизация прекрасной дамы, которую несложно обнаружить у всех стильновистов от Гвидо Гвицицелли до молодого Данте, была, таким образом, не чисто сюжетным мотивом и не условно-литературным топосом, каким она станет впоследствии («прекрасна как ангел небесный»), а внутренним идеологическим императивом трагического стиля итальянского Проторенессанса. Стиль

этот характеризуется резко выраженным движением вверх, от земли к небу, от эмпирически конкретного и материального к высшим и абсолютным духовным ценностям, от земного, конечного и мизерного человека к трансцендентному, бесконечному и всемогущему богу.

Движение «вверх» в поэзии стильновизма предельно форсировано. Поэты трагического стиля всеми силами отталкивали от себя повседневность пошлого быта и последовательно искоренили в своих стихах субъективность (а следовательно, индивидуальность) и связанную с ней единичность, случайность, жизненную конкретность лирических переживаний. Этим объясняются словесные и сюжетные гиперболы, сопровождающие в новом сладостном стиле идеализацию и спиритуализацию лирико-идеологического субъекта, т. е. «честного сердца» (Гвидо Гвиницелли) или, как говорил Данте, «разумного существа» человека, которое в человеческой душе от бога и непосредственно связывает душу с богом. Для проторенессансного Данте божественен не весь человек, а только его интеллект. Душа человеческая, говорится в «Пире», «благодаря исключительности высшей своей способности — разума — сопричастна божественной природе в качестве извечного интеллекта, ибо душа в этой высшей своей способности настолько облагорожена и очищена от всякой материи, что божественный свет сияет в ней, как в ангеле; вот почему философы и называют человека божественным животным (*divino animale*)» (III, II, 14).

Такого рода концепция, несомненно, расчищала путь ренессансному гуманизму, но собственно гуманистической она еще не являлась. Животное, «тварное» начало даже в «Пире» считается главным признаком обычного, специально не отмеченного Провидением человека. Человек по-прежнему *pulvis ed umbra*. Беатриче не только не исключала, но прямо предполагала представление о женщине как о сосуде греха и всяческой скверны. Для исторически правильного понимания проторенессансной системы стиля помнить об этом необходимо.

На словесных и образных гиперболах трагического стиля строилась высшая гармония. Стилевым и языковым выражением ее были «сладостность», т. е. рафинированность и дематериализация лексики трагических канцон,

а идеологической, мировоззренческой основой — взаимоотношения между человеком и богом в сфере трансцендентного бытия, находящегося *бесконечно выше* уровня земной, материальной действительности.

Поэзия пового сладостного стиля изучена в нашей исторической науке сравнительно хорошо. Поэтому, не задерживаясь на ней подробно и отсылая читателя к работам М. В. Алпатова, И. Н. Голенищева-Кутузова и Н. Г. Елипой, давшей всесторонний и тонкий филологический анализ стиля как поэзии, так и прозы даптовской «Новой жизни»¹², остановимся несколько подробно на той поэзии, которая накануне идеологической революции Возрождения противостояла в Италии стильновизму. В проторенессансной стилевой системе трагический стиль дополнялся и в известном смысле уравнивался стилем комическим. В «Декамероне» многовековая традиция комического стиля ощущается не менее сильно, чем традиции Гвидо Кавальканти и Чино да Пистойя, на которых автор «Декамерона» прямо ссылался как на своих непосредственных предшественников и учителей. «Смех, — писал М. Бахтин, — оказался таким же глубоко продуктивным и неумирающим созданием Рима, как и римское право. Этот смех пробился через толщу темной средневековой серьезности, чтобы оплодотворить величайшие создания ренессансной литературы»¹³.

4

В средневековой культуре комическое играло роль важную и большую. Устремленные в небо соборы украшали не только химеры, но и монументальные иллюстрации к забавным фавль. Подле них разыгрывались дьяблерии. Особенно большую и во многом принципиально новую роль комическое приобрело в литературе Проторенессанса. Вместе с народными языками в стиль всех самых значительных поэтических произведений, создававшихся в Европе накануне эпохи Возрождения, входило комическое начало, тесно связанное с народной смеховой культурой. Не теряя своего гротескового, готического своеобразия, оно способствовало постепенному вызреванию качественно новых нравственно-эстетических систем ренессансного стиля.

Комическая природа проторенессансных «Кентерберийских рассказов» никаких сомнений, по-видимому, вызвать не может. Франсуа Вийон также поэт по-средневековому комический. Таким его изобразил Рабле и именно так воспринимали «бедного школяра» все современники, да и сам он величал себя *folastr*. Величайшее творение позднего Средневековья тоже было озаглавлено «Комедия» не только потому, что оно обладало счастливым концом. В божественной поэме Данте язык и стиль средневековой комической поэзии преобладает не в «Расе», а в «Аде». Между «суровым Дантом» и «бедным школяром» Вийоном существовало родство гораздо более тесное, чем это может показаться на первый взгляд. Поэзия дантовского «Ада» и вийоновских «Завещаний» опиралась на сходную поэтику и входила в одну и ту же систему художественных стилей.

Система эта четко обозначилась в позднесредневековой поэзии итальянских городов, где в силу ряда исторических причин, останавливаться на которых здесь нет надобности, культура Проторенессанса цвела на редкость долго и пышно. Именно в Италии флорентинец Рустико ди Филиппо (он родился между 1230 и 1240 гг.) «открыл»¹⁴ комический стиль в лирической поэзии, подчеркнуто выделив ее внутрисистемную оппозицию по отношению к лирике трагического стиля. И именно в проторенессансной Италии это «открытие» Рустико получило широчайшее распространение и применение.

«Кроме поэтов сладостного нового стиля,— писал И. Н. Голенищев-Кутузов,— в Италии XIII в. было немало сатирических поэтов-горожан, которые высмеивали все, в том числе и высокие чувства. Несмотря на то, что многие представители сатирического направления происходили из зажиточных слоев городского общества, они прибегали к выражениям, почерпнутым из простонародного языка. Их образы разрушили систему штампов, свойственных Гвигтоне д'Ареццо.

Сатирические поэты Тосканы в значительной мере подготовили итальянскую новеллу. В их языке встречаются черты, которые — если не бояться апахроизма — можно было бы назвать „натуралистическими“. Иногда они откровенно циничны и непристойны»¹⁵.

Характеристика эта интересна, но не во всем точна. Анахронизмов бояться следует и не следует. О роли натурализма в художественной и идеологической системе готического стиля писал еще М. Дворжак. Однако понятие о пристойном, особенно в комическом тексте или контексте, всегда исторически относительно. Так же, как и понятие о сатире. После опубликования работ М. М. Бахтина определение комической лирики позднего Средневековья как поэзии по преимуществу сатирической не кажется очень удачным. Комические поэты итальянского Проторенессанса, действительно, нередко прибегали к сатире, особенно когда они вступали на почву политики, но сатира не характеризовала ни эстетическую, ни идеологическую специфику их художественного стиля. Так называемые штампы городской, нравственно-дидактической поэзии Гвигтоне д'Ареццо были сломаны не столько низменно-веселой, комической поэзией школы Рустико, в значительной мере развившей реалистические завоевания гвигтонианцев, сколько возвышенно-трагической поэзией школы флорентийских стильповистов. Школы эти возникли одновременно и развивались почти параллельно. Взаимоотношения между ними были достаточно сложными. Последователи Рустико пародировали выпренный, трагический стиль Гвиницелли и Кавальканти, но они вовсе не высмеивали вдохновлявшие стильповистов высокие чувства. Чувства, имевшие отношение к богу и сфере трансцендентных ценностей, могли ими и разделаться, но именно поэтому они сознательно не выпускали такого рода чувства в поэзию собственного, комического стиля. Народия далеко не всегда предполагает шутовское отрицание, а тем более идеологическую критику пародируемого явления.

Вряд ли справедливы также предположения о большей близости комических поэтов к разговорному, народному языку или о большем реализме их лирики по сравнению с лирикой нового сладостного стиля. Рустико ди Филиппо и все его последователи, действительно, охотно пользовались подчеркнута вульгарными, грубыми, «материальными» словами и речениями, но их язык отнюдь не был тождествен тому простонародному говору, на котором сплетничали, судачили, кричали, бранились и просто переговаривались рыночные торговцы, завсегдакаи кабаков и обитатели

зловонных городских закоулков. В том, что среди комических поэтов попадались не только серы, но и мессеры, ничего странного нет. Язык комической поэзии был таким же особым поэтическим языком, как и «дематериализованный», сублимированный язык стильновистов. Это не факт быта, а один из компонентов стилевой системы поэзии итальянского Проторенессанса.

Поэты позднего Средневековья сознательно выбирали либо один поэтический язык, либо другой, но никогда, вплоть до «Комедии» Данте, не пытались соединить их в пределах одного художественного произведения¹⁶. Выбор языка для них никак не был связан ни с их личными религиозно-философскими воззрениями, ни тем более с их социальным положением. Стильновисты могли писать на языке комической поэзии, а комические поэты демонстрировали искусство владения языком поэзии высокой и трагической. Но это свидетельствует не о том, что уже до Петрарки и Боккаччо в литературе итальянского Проторенессанса было достигнуто некое новое стилевое единство, и даже не о многогранности творческих индивидуальностей Гвидо Гвиницелли, Гвидо Кавальканти, Чекко Анджольери и т. д., а именно о том, что в поэзии позднего Средневековья существовало два поэтических языка — трагический и комический, и что функции этих языков были различны, хотя и не исключали друг друга.

Поэзия итальянского Проторенессанса по самой природе своей дуалистична. В ней господствует трансцендентность, и вся она, так же как средневековое религиозное миропонимание, разрывается между духом и плотью. Это можно более или менее наглядно показать на примере основоположника итальянской комической лирики Рустико ди Филиппо. Его канцоньере является довольно точной моделью позднесредневековой поэзии в ту пору, когда в ней еще только зарождаются проторенессансные тенденции.

5

Канцоньере Рустико ди Филиппо резко делится на две равные части. Тридцать девять сонетов в нем написаны «высоким» языком и стилем и тридцать девять — «низ-

ким», становящимся с того времени языком и стилем итальянской комической поэзии. Разделение проведено предельно четко и проходит по всем уровням вплоть до лексики и фонетики.

В комических сонетах Рустико употребляет слова: *bellezza, ricordare, vendetta, atare, al mio parer*, в сонетах высокого стиля им соответствуют слова: *bieltate, membra-re, vengianza, aiutare, al mio parvento*. В первых он говорит: *dolce, lodare, farabbo, verità*, во вторых — *dolze, laudare, faraggio, veritate*. Комическим *Dio* и по соответствию трагические *Deo* и *non*.

Совершенно очевидно, что такого рода различия никак не связаны с личностью поэта, с его внутренним миром и творческой индивидуальностью: это просто разные языки, употребляемые, так сказать, в разных сферах или, вернее, в разных мирах.

Двоемирие капцоньере Рустико ди Филиппо еще более отчетливо выступает на уровне идейно-тематическом. Именно при сопоставлении высоких и низких сонетов на этом уровне явственнее всего выявляются типологические особенности комического стиля как самого Рустико, так и всей его школы.

Высокая, трагическая лирика Рустико ди Филиппо значительно более традиционна, нежели его комическая поэзия. В ней он выступает продолжателем поэтов сицилийской или, вернее, сицило-тосканской школы и вместе с тем, как это на первый взгляд ни парадоксально, — прямым предшественником эпигонов великих стильновистов.

Пожелай ныне кто-нибудь увязать Петрарку с Рустико ди Филиппо, он мог бы отметить, что сам поэт-гуманист, определяя свое место в литературном развитии Италии, объявлял себя продолжателем, с одной стороны, позднего, эпигонского стильновизма, а с другой, — как бы перескакивая не только через Данте, но и через Кавальканти и Гвиницелли, куртуазной лирики трубадуров, т. е. той самой традиции, которую во второй половине XIII в. развивали серьезные сонеты Рустико.

Тем не менее непосредственность связи между сонетом «*Dovunque eo vo...*» («Куда я ни пойду...») и меланхолической лирикой Петрарки не более чем иллюзия. Сходство здесь объясняется не развитием трагического стиля Ру-

стико ди Филиппо в сторону гуманизма и ренессансности, а как раз его неразвитостью внутри той художественной и идеологической системы, частью которой он являлся. «Серьезным» стихотворениям Рустико недоставало той устремленности «вверх», которой требовало идеологическое содержание современного им трагического стиля. В высоких сонетах Рустико бескрыл и поэтому почти столь же тривиален, как те самые эпигоны Чино да Пистойя, с которыми формально станет связывать себя Франческо Петрарка. Истинным новатором Рустико оказался в произведениях не развивающих, а пародирующих стиль куртуазной лирики. Если в стилевом развитии европейской литературы существует какая-то внутренняя логика, то во второй половине XIII в. она требовала как религиозно-философского углубления куртуазных идеалов сицилийской школы (его осуществил стильновизм), так и их комического отрицания. Без этого, видимо, дантовская Беатриче никогда бы не могла смениться петрарковской Лаурой.

Комическая часть канцоньере Рустико ди Филиппо представляет собой красочную, но не очень приглядную изнанку его трагической лирики. Сонету «*Dovunque eo vo...*» в ней соответствует сонет «*Dovunque vai, con teco porti il cesso...*» («Куда ни идешь ты, повсюду тащишь с собой ночной горшок...»). В комическом мире Рустико ди Филиппо царит материально-телесное начало, и мир этот полностью лишен той самой духовности, носителем которой в литературе и искусстве Возрождения станет целостный земной человек, осознавший непреходящую цепность своей индивидуальности. Гвиницелли и Рустико трактовали человека по сути одинаково. Но обращались они к его разным сторонам. Если стильновисты отрицали земного человека, односторонне спиритуализируя его «разумное начало», то комические поэты осмеивали путь всякой плоти, следуя по которому человек превращается в скотину и делается добычей сатаны. Именно поэтому вряд ли правомерно говорить об их эпикурействе и жизнелюбии. Так называемый гедонизм средневековой комической поэзии был проявлением не наслаждения земной действительностью, а *отрицания ее разумности*. Радости жизни, восхваляемые комическими поэтами, были

подчеркнуто мизерны:

Tre cose solamente mi so'n grado,
 le quali posso non ben men fornire:
 ciò è la donna, la taverna e'l dado;
 queste mi fanno 'l cor lieto sentire ¹⁷.

(Сеcco, XCIX, 1—4)

Служение земной действительности греховно и съедает человека. В комической поэзии итальянского Проторенессанса господствует не божественный промысел, не Провидение, а слепая случайность — *Fortuna*, трактуемая здесь не как удача, а как злосчастье. Миру высшей, райской гармонии стильновизма — полного согласия между трансцендентным богом и человеком, поднявшимся над своим земным естеством, — в итальянской средневековой комической поэзии противостоит мир темного хаоса и дисгармонии, мир, в котором нарушены и извращены все естественные связи между людьми. Комических поэтов мучает не только противоестественная любовь — они обуреваемы не менее противоестественной ненавистью.

Широкую известность получил сонет Чекко «*S'i fosse foco, arderei 'l mondo...*» («Будь я огнем, я сжег бы мир...»). В нем можно было бы усмотреть дьявольски-нигилистическое отрицание всего земного миропорядка, если бы в финале громовые проклятия поэта не смягчались шуткой:

S'ifusse Cecco, com'i'sono e fui,
 torrei le donne giovani e leggiadre:
 e vecchie e laide lasserei altrui ¹⁸.

(XCVIII, 12—14)

Все это — комические гиперболы. Видеть в так называемых циничных сонетах Чекко, Мео, Пьетро де'Файтинелли и др. выражение их подлинных чувств и переживаний нет никаких оснований. Романтико-позитивистская легенда о «проклятых поэтах» позднего Средневековья разбилась о факты. Весьма вероятно, что Чекко Анджольери не был ни бабником, ни пьяницей, ни игроком. В хронике Салимбене Пармского приведено стихотворение Архиепископа Кельнского, с помощью которого тот защищался, когда «обвинен был своим архиепископом в трех

грехах, а именно в делах любовных, то есть в распутстве, в игре и в посещении кабаков». В своей защите великий голиард подробно остановился на теме: «женщины, кабак, кости». В данном случае он разрабатывал общие места лирики вагантов, оказавшей огромное влияние на всю комическую литературу европейского Средневековья, в том числе, конечно, и на Чекко.

Комическая поэзия итальянского Проторенессанса непосредственно примкнула к комической литературе романского Средневековья. Но продолжила она ее в новых исторических условиях — в условиях города, постепенно превращающегося в город-государство, т. е. в некий политический микрокосмос, соизмеримый с Церковью и Империей. Все главные темы проторенессансной поэзии комического стиля: «баба, кабак, вино», «злая жена», «ненавистные зажившиеся родители», «непостоянная fortuna», профанированная любовь, мужеложство — все это извечные темы фавльо, Рютбефа, второй части «Романа о розе», «Книги доброй Любви» Хуана Руиса, латинской элегии Арриго да Саттимело «De diversitate fortunae» и анонимной поэмы «Цветок», приписывавшейся — и это весьма показательно — то Рустико ди Филиппо, то Данте Алигьери¹⁹. Однако в комической поэзии капуца эпохи Возрождения они зазвучали вдруг до того свежо, выразительно и своеобразно, что несколько поколений европейских литературоведов усмотрели во всех этих клише столь же непосредственное выражение подлинных человеческих чувств, какое им во чтобы то ни стало хотелось видеть в канцонах Гвинуцелли, Кавальканти, Чино и больше всего, конечно, в дантовской «Новой жизни».

Комическая поэзия Рустико ди Филиппо, Чекко Муша, Тедалди, несмотря на все ее общие места, действительно была новаторской. Новым в ней было расширение темы политики (именно с политикой больше всего связана проторенессансная реабилитация земной действительности в качестве самодовлеющего объекта художественного и идеологического творчества) и пародирование уже не официально-церковной литературы, как это имело место в фольклоре, в народной смеховой культуре, а поэзии светской, хотя и по-средневековому религиозно-возвышенной. Именно благодаря этому в литературе итальянского

Проторенессанса оказались четче, чем где бы то ни было, выявлены как типологические собственно литературные характеристики средневекового «комического стиля», так и его мировоззренческие, идеологические функции.

Та симметрия высокого и низкого, трагического и комического, пародируемого и пародии, которая создавала внутреннюю структуру канцоньере Рустико ди Филиппо, не была повторена ни одним из его последователей. И это вполне закономерно. Именно потому, что структура рустикова канцоньере отражала существенные особенности позднесредневековой идеологии, она развивалась, а, развиваясь, разрасталась, ломала рамки книги стихов и превращалась из структуры лирики единичного поэта в структуру всей позднесредневековой поэзии, в целостность системы ее стилей.

Одной из типологических черт культуры итальянского Проторенессанса является центробежность сил, образующих ее идеологическое поле. Расширение функций светской литературы не сопровождалось накануне Возрождения соответственной секуляризацией общественного сознания. По мере приближения эпохи Возрождения религиозно-аскетические тенденции в культуре итальянских городов не только не затухают, но, наоборот, усиливаются, хотя и принимают в это время внецерковные и даже антицерковные формы (радикальное францисканство, «фратичелли», Якопоне да Тоди и т. п.). В светской литературе, вбирающей в себя религиозно-этические идеалы времени, происходит в это время своего рода разделение труда. Гвициелли и Кавальканти умели писать комическим стилем, но специализировались они все-таки на стиле высоком, трагическом. С другой стороны, Чекко Анджольери явно предпочитал комический стиль, хотя ему тоже случалось писать языком и стилем своих, казалось бы, эстетических антиподов. В стихах Чекко и спорил с Данте и солидаризировался с ним. И это было тоже закономерно. Центробежные силы, разбрасывавшие в позднесредневековой литературе духовное и телесное, божеское и дьявольское, имели свои стилевые пределы, образующие четкие границы определенной исторической культуры и конкретной исторической идеологии. Проторенессанс не только разъединил трагический и комиче-

ский стили (разъединены они были и до этого), но и теснее, чем прежде, сблизил их. Несмотря на то, что и комическая и трагическая поэзия ориентировались, по-видимому, на различные социальные слои средневекового города, обе они имели одно и то же мировоззренческое, идеологическое ядро и образовывали единую литературно-эстетическую целостность, единую стилевую систему, историческая жизнь которой обуславливалась, в частности, и тем, что стремительное движение вверх, характерное для стильновизма, уравновешивалось не менее стремительным движением вниз, типичным для лирики комического стиля.

Движение это было абсолютным движением вниз только в пределах достаточно жесткой художественной системы стилей. Оно — пародийно и потому обладает лишь относительной истинностью. Считать Рустико или Чекко адептами Сатаны было бы, разумеется, нелепо. Их путь к дьяволу был — идеологически — также и путем к богу. Готическая вертикаль — вектор, направленный лишь в одну сторону. Лучшее всего в этом убеждает дантова «Комедия», где комическое и трагическое не просто поставлены рядом, но и соотношены по принципу иерархии. На примере «священной поэмы» Проторенессанса ясно видно, что столь характерный для низкой, комической поэзии спуск в ад оказывается абсолютным движением вниз лишь до известного предела, после которого движение это, не теряя своей метафизической прямолинейности, обретает ту же конечную цель, что и поэзия трагическая, возвышенная. Вслед за Вергилием Данте спустился на самое дно преисподней, потому что там проходила самая прямая дорога к богу. Цепляясь за шерсть Вельзевула, он уже поднимался к звездам («Ад», XXXIV, 133—139).

Начавшаяся трагико-комическим канцоньере Рустико ди Филиппо, в котором низкий и высокий стили внутренне не соприкасались, а лишь предполагали друг друга, поэзия итальянского Проторенессанса очень закономерно завершается «Божественной Комедией», в которой низменно-материальное и духовно-возвышенное оказываются соединенными в пределах одного грандиозного художественного произведения, воплотившего в своей законченности всю целостность проторенессансной системы стилей и

являющегося своего рода моделью трансцендентности, т. е., с точки зрения средневекового, причем не столько официально-церковного, сколько собственно народного сознания, мира абсолютных, богооткровенных истин.

В этом — всемирно-историческое и в то же время национальное содержание «Комедии». Ее создатель был подлинно народным поэтом и, что не менее существенно, вопреки советам плохо понимавших его друзей, сознательно стремился к народности, подчиняя этому стремлению всю свою культуру. «Даровать что-либо одному и приносить ему пользу, — говорил Данте, — есть благо, но даровать что-либо многим и многим приносить пользу есть не заставляющее себя ждать благо, которое уподобляется благодеяниям бога, всеобщего благодетеля» («Пир», I, VIII, 3).

Такое уподобление себя, писателя, пользующегося народным языком, не только величайшим поэтам классической древности, но и прямо-таки трансцендентному творцу всего сущего уже не просто предвещало новую художественную систему, на что неоднократно указывалось в нашем литературоведении²¹, а создавало идеологические предпосылки как национального, ренессансного стиля, так и стилевых установок литературы национально-освободительного движения Рисорджименто, развивавшегося под мадзиннистским лозунгом «Бог и народ». Уподобление поэта богу на том основании, что поэт пользуется народным языком, содержало в себе возможность обожествления как самого народного поэта (а, следовательно, земного человека), так и народа. Это одна из причин, почему Данте оказывается тем величайшим мировым гением, эстетические концепции которого питали стилевые поиски последних европейских классиков, связанных с формами классического, возрожденческого гуманизма, и вместе с тем лежали у самых истоков ренессансного стиля в национальной литературе и культуре Италии, где в XIV столетии, на идеологическом стыке двух огромных исторических миров — Средних веков и эпохи Возрождения — началось становление великих художественных стилей Европы. Один из основоположников классического ренессанса и страстный популяризатор «Комедии», Джованни Боккаччо скажет в полном согласии с исторически

новыми, гуманистическими представлениями о божественности природы смертного и вместе с тем бессмертного человека-творца, что Данте «благодаря силе своего гения и упорству» «мог бы стать богом на земле»²². В «Небольшом трактате» мы находим того нового человека, который формировался тогда в Италии.

Боккаччо смотрел на Данте глазами писателя следующей культурно-исторической эпохи, примеривая к «Комедии» идеи и концепции «Декамерона».

В «Комедии» он выделял то, что было близко ему самому, его культуре и стилевым установкам классического Возрождения.

В формировании литературы Возрождения Данте принимал самое непосредственное участие. Боккаччо это сознавал. Для него Данте — «первый открывший путь к возвращению муз, изгнанных из Италии». «Это он, — писал о Данте автор «Декамерона», — показал всему миру великолепие флорентийского наречия; он открыл красоты пародного языка, уложив его в стройные стопы; он истинно вернул к жизни омертвелую поэзию (*per costui la morta poesia meritamente si può dir suscitata*)»²³. Роль и место Данте в литературе Возрождения были определены автором «Декамерона» четко и с помощью ставших потом столь привычными, но в то время еще совсем свежих метафор. Неприятие «Божественной Комедии» писателями и художниками ренессансного стиля в значительной мере легенда. Самый классический из живописцев Высокого Возрождения поместил Данте на «Парнасе» прямо подле Гомера. В данном случае Рафаэль не только исполнил волю творца «Комедии», но и завершил определенную гуманистическую традицию, представленную в XIV—XV вв. именами Боккаччо, Леонардо Бруни, Кристофоро Мандио и Пико делла Мирандола²⁴.

Главным историческим завоеванием Данте Боккаччо считал создание национального языка. Говоря о языке, он имел в виду не только язык лирики, но также и всей новой итальянской литературы. Это примечательно. Историзм литературно-теоретических концепций автора «Декамерона» заслуживает того, чтобы быть специально отмеченным. Он — одно из проявлений не только эстетической саморефлексии, которая была столь характерна для клас-

сического Возрождения и с которой мы будем постоянно сталкиваться в главной книге Боккаччо, но и вызревавшего в ренессансном слове качественно нового, национального самосознания. Рассказывая о той поре, когда создавалась «Комедия», Боккаччо писал:

«Расставшись если не с желанием, то с надеждой возвратиться во Флоренцию, Данте несколько лет прожил в Равенне под защитой милостивого своего покровителя и за это время своим примером многих приохотил к сочинению стихов, особенно на народном итальянском языке, который, по моему разумению, он прославил и облагородил в глазах своих соотечественников *не меньше, чем Гомер — свой язык в глазах греков, а Вергилий — у латинян*. И хотя с недавних пор принято считать, что наш поэт не первый начал слагать стихи на этом языке, никто прежде не осмеливался и не пытался в размеренных строфах с созвучными окончаниями создавать на нем величавые творения искусства: он казался пригодным лишь для изящных любовных стихов. *А Данте неопровержимо доказал, что и на народном языке можно вести речь о самых глубокомысленных предметах, и вознес его выше всех языков*»²⁵.

Боккаччо помнит о непосредственных предшественниках Данте в истории итальянской поэзии на народном языке, но в данном случае он считает возможным в расчет их не принимать. Создание языка «Божественной Комедии» для него факт совсем особый, экстраординарный, так сказать, национально-революционный. На это стоит обратить внимание. Тут точка зрения автора «Декамерона» во многом совпадает с новейшими теориями формирования классического национального языка и стиля. Боккаччо не просто сопоставил Данте с Гомером и Вергилием, он связал — и в этом явственно проявился ренессансный гуманизм литературно-эстетической теории автора «Декамерона» — создание национального языка итальянской литературы с сознательной ориентацией Данте на классику античной литературы и, что еще существеннее, с его последовательной борьбой за новую культуру, за новое идеологическое содержание языка и художественного стиля. Именно эту борьбу имел в виду Боккаччо, говоря о дантовском «упорстве». В «Небольшом

трактате во славу Данте» Боккаччо писал о будущем творце «Комедии»:

«Когда с годами его разум и дух окрепли, он, презрев знания, полезные лишь для накопления богатств, за которыми ныне все так гоняются, и движимый похвальной жаждой снискать не суетные блага, а долговременную славу, твердо решил вникнуть в суть поэтических вымыслов, а также научиться всем сложным способам их создания. И это привело к тому, что Данте не только стал знатоком Вергилия, Горация, Овидия, Стация и других знаменитых поэтов, но, не довольствуясь постижением их, еще и сам начал складывать стихи в подражание им, чему свидетельство — те произведения, о которых я скажу дальше. Понимая, что поэтические творения — не пустые и неразумные побасенки и сказки, как полагают многие невежды, но таят в себе сладчайшие плоды исторической и философской истины, так что, не зная истории и науки о нравственности, и натуральной философии, нельзя понять и поэтического замысла, Данте обдуманно распределил свое время и, не жалея сил, стал в поте лица изучать историю, не прибегая ни к чьей помощи, и философию — под руководством многих ученых мужей. Упоенный сладостью познания истинной сути вещей, глубоко скрытой по воле небес, не находя в нашей жизни ничего более милого своему сердцу, он отринул все земные заботы и предался лишь этим занятиям»²⁶.

Боккаччо, несомненно, слишком сблизил путь Данте с путем Петрарки и со своим собственным. Создателей национального ренессансного стиля отличало от Данте прежде всего понимание идеологического содержания новой культуры, уже не трансцендентной и мало-помалу освободившейся от диктатуры церкви. Тем не менее та генеральная историческая тенденция, которую в канун идеологической революции Возрождения воплощало в себе эволюционно подготовляющее Возрождение творчества Данте, выявлена в «Небольшом трактате» с поражающей точностью.

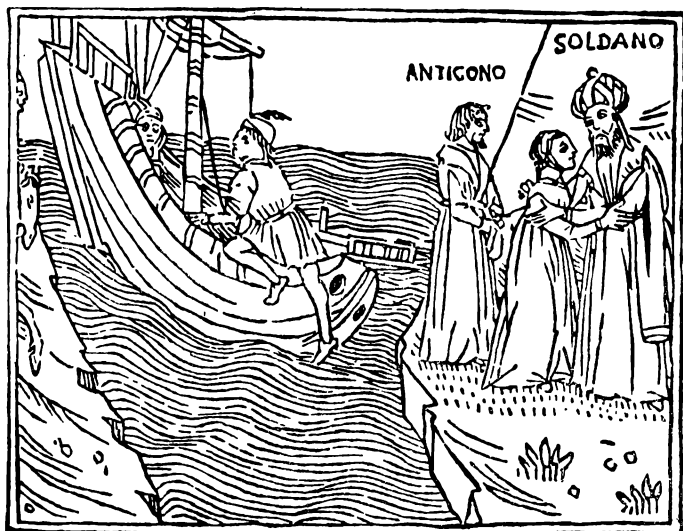
¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 25, ч. 1, с. 25.

² См.: Подгаецкая И. Ю. К понятию «классический стиль». — В кн.: Теория литературных стилей. Типология стилового развития нового времени. Классический стиль. Соотношение гар-

- монии и дисгармонии в стиле. М.: Наука, 1976. Применительно к литературам России, Франции, Англии, Германии, Италии см. в этом коллективном труде статьи С. Г. Бочарова, Н. К. Гей, В. В. Кожина, А. В. Михайлова, П. В. Палиевского, И. Ю. Подгаецкой, В. Д. Сквозникова, Д. М. Урнова, Р. И. Хлодовского, Я. Е. Эльсберга.
- ³ Гёте И. В. Собр. соч.: В 10-ти т. М.: Худож. лит., 1980, т. 10, с. 28.
- ⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346.
- ⁵ Там же.
- ⁶ О содержании этого понятия и о филологии как философии и идеологии ренессансного гуманизма см. в трудах выдающегося современного философа и историка культуры Эудженно Гарина: *Garin E.* 1) *Der italienische Humanismus*. Bern, 1947; 2) *Umanesimo e Rinascimento*.— In: *Questioni e correnti di storia letteraria*. Milano, 1949; 3) *L'Umanesimo italiano: Filosofia e la vita civile nel Rinascimento*. Bari, 1958; 4) *Medioevo e Rinascimento*. Bari, 1961. См. об этом также: *Брагина Л. М.* Итальянский гуманизм: Этические учения XIV—XV веков. М.: Высш. школа, 1977; *Горфункель А. Х.* Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М.: Мысль, 1977; *Ревякина Н. В.* Проблема человека в итальянском гуманизме второй половины XIV — первой половины XV в. М.: Наука, 1977; *Баткин Л. М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М.: Наука, 1978; *Абрамсон М. Л.* От Данте к Альберти. М.: Наука, 1979.
- ⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Л.: Наука, 1978, т. VII, с. 52.
- ⁸ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975, с. 427.
- ⁹ Данте Алигьери. О народном красноречии, I, XIX, 1.— В кн.: Данте Алигьери. Малые произведения / Изд. подгот. Голенищев-Кутузов И. П. М.: Наука, 1968, с. 287 (в дальнейшем ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).
- ¹⁰ Латинский язык считался в Средние века языком церковно-религиозной, теологической, высокой культуры, народный же язык, напротив,— языком культуры мирской, идеологически не слишком значительным. Именно поэтому Джованни дель Вирджилио, полагая, что народный язык не пристал предмету «Божественной Комедии», упрекал Данте за то, что тот написал свою поэму «светским стихом» (*carmine laico*). См.: *Данте Алигьери. Малые произведения*, с. 394.
- ¹¹ Грамши Антонио. Избр. произведения: В 3-х т. М.: Изд-во иностр. лит., 1959, т. 3, с. 264—265.
- ¹² Елина Н. Г. Проза «Новой жизни».— В кн.: Дантовские чтения 1973. М.: Наука, 1973; *Голенищев-Кутузов И. Н.* Данте и «сладостный новый стиль».— В кн.: Данте и всемирная литература. М.: Наука, 1967; *Алпатов М. В.* Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто: Истоки реализма в искусстве Западной Европы. М.; Л.: Искусство, 1939.
- ¹³ Бахтин М. Указ. соч., с. 423.

- ¹⁴ О комическом стиле как об открытии Рустико ди Филиппо говорил учитель Данте Брунетто Латини. См.: *Latini Brunetto. II Favoleto*.— In: *Poemetti allegorico — didattici del sec. XIII/ A cura di De Benedetto*. Bari: Laterza, 1941, p. 92.
- ¹⁵ *Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1971, с. 290.
- ¹⁶ Канцонере Рустико ди Филиппо не может рассматриваться как целостное художественное произведение. Это не книга, а *сборник стиховорений* и к тому же, видимо, составленный не самим Рустико.
- ¹⁷ «Три вещи только мне приятны, которыми я никогда не могу пресытиться: женщина, кабак и игральные кости; они радуют мое сердце».
- ¹⁸ «А будь я Чекко, каковым я был и являюсь, то я забрал бы себе молодых и хорошепских женщин, а старых и безобразных оставил бы другим».
- ¹⁹ *Percopo E.* II «Fiore» è di Rustico di Filippo? — *Rassegna critica della letteratura italiana*, а. XII, 1907, p. 48—59; *Contini G.* La questione del «Fiore». — *Cultura e scuola*. Roma, 1965, N 13/14.
- ²⁰ В четвертой песни «Ада» Данте гордо включил себя в «прекрасную школу» Гомера.
- ²¹ См.: *Дживелегов А. К.* Данте. М.: Гослитиздат, 1946; *Балашов Н. И.* Данте и Возрождение. В кн.: *Данте и всемирная литература*. М.: Наука, 1967.
- ²² *Boccaccio G.* Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole / A cura di Ricci P. G. Milano; Napoli: Ricciardi, 1965, p. 595.
- ²³ *Боккаччо Дж.* Жизнь Данте / Пер. Линецкой Э.— В кн.: *Боккаччо Дж.* Малые произведения. Л.: Худож. лит., 1975, с. 526.
- ²⁴ Соответствующий материал собран в кн.: *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto dal Angelo Solerti*. Milano: Villardi, [1904]. См. также статью, где приведена необходимая библиография: *Garin E.* Dante nel Rinascimento.— In: *Garin E.* L'età nuova: Ricerche di storia della cultura dal XII al XVI secolo. Napoli: Morano, 1969.
- ²⁵ *Боккаччо Дж.* Малые произведения, с. 539—540 (курсив наш.— Р. Х.).
- ²⁶ *Боккаччо Дж.* Малые произведения, с. 526—527.





ГЛАВА ПЕРВАЯ



НА ПУТЯХ К «ДЕКАМЕРОНУ»

1

Перед тем как войти в поэтический мир большого писателя, не всегда обязательно рыться в его анкетах. Особенно, намереваясь анализировать стиль и поэтику. Теперь популярны исследования, вовсе обособляющие способы повествования от любого внетекстового материала, тем более биографического. Научная правомерность их в доказательствах уже не пуждается. Впрочем, и границы всякого рода нарративных грамматик со временем очерчиваются яснее и четче. В истории литературы нередко складываются ситуации, когда «проблема родителей» приобретает принципиальное значение, прямо соприкасаясь с социологическими аспектами художественного творчества. Тогда вопрос о предках поднимается самими поэта-

ми. Пушкин связывал со своим шестисотлетним дворянством будущее отечественной литературы и крайне досадовал, что К. Ф. Рылеев уразуметь этого никак не желал¹. Речь шла о свободе как об условии и предпосылке русской национальной классики.

В типологии исторического развития европейских литератур время Петрарки и Боккаччо аналогично пушкинской поре нашей литературы. В чем-то его революционность оказалась даже еще шире и беспрецедентнее. Ф. Энгельс писал об эпохе Возрождения: «Это была величайшая из революций, какие до тех пор пережила Земля»².

Подобно Пушкину Джованни Боккаччо придавал большое значение своему социальному происхождению и тоже увязывал с ним новую поэзию. Это с очевидностью явствует из тех книг трактата «Генеалогия языческих богов», где он говорит о себе самом, о новом стиле и о новой эстетике.

В эпохи великих экономических, политических и литературных революций на первый план истории выходят не только массы, но и крупные личности. Взаимоотношения между ними складываются по-разному. В период раннего итальянского Возрождения только-только рождающаяся нация осознавала себя в формах индивидуалистического и по природе своей художественного сознания первых гуманистов³. Политически раздробленная и экономически до крайности разнородная, Италия исторически существовала в это время прежде всего в реальности «блестящего народного языка», созданного Данте, Петраркой, Боккаччо, и в индивидуальности их стилей, становящихся национальным стилем новой, итальянской культуры. Вот почему принципиально не прав был Бенедетто Кроче, когда он объявил Франческо Петрарку самым ненародным поэтом⁴. И вот отчего социальное положение друга и соратника Петрарки Джованни Боккаччо влияло не только на национально-народное содержание этических, общественных, политических идей «Декамерона», но также и на те художественные формы, вне которых эти идеи в главной книге Боккаччо не существовали и существовать не могли. Исторический стиль именно потому, что он содержателен, не безразличен к идеологии. Существовало не-

мало ученых, которые отказывались видеть глубокие и вообще какие-либо нравственные идеи в осязаемых образах «Декамерона», но почти всех их в той или иной мере занимало социальное происхождение его автора. Уже созданная в конце XIV в. концепция «трех флорентийских венцов» имела отчетливо выраженный социологический характер. Объединив Данте, Петрарку и Боккаччо как трех величайших писателей, пользовавшихся народным языком, она вместе с тем прочно связала их с гражданскими традициями пополанской коммуны. Концепция эта возникла как остро полемичная и в известном смысле консервативная. На исходе XIV столетия, писал А. Н. Веселовский, «средневековая культура, имена трех флорентийских корон и муниципальная гордость подают друг другу руку, вызывают едкие насмешки нововводителей и отчаянно защищаются народными поэтами»⁵. Под «нововводителями» автор «Виллы Альберти» разумел гуманистов конца XIV — начала XV в.

Молодой Веселовский считал концепцию «трех флорентийских венцов» правильной и клал ее в основу общей периодизации итальянского Возрождения. Концепция эта дожила до наших дней. В различных модификациях ее можно обнаружить в работах и советских и зарубежных ученых. Выводы из нее делаются разные, зачастую прямо противоположные.

В большинстве современных итальянских историй литературы объединение Данте, Петрарки и Боккаччо на почве тречентистской культуры служит обособлению «трех венцов» и от гуманизма, и от литературы Возрождения, точнее, литературы ренессансного стиля. Связи автора «Декамерона» с флорентийским купечеством и «жирным народом» рассматриваются итальянскими учеными как едва ли не самое веское доказательство его средневековости. Это характерно и для Джузеппе Петролио⁶, считающегося в сегодняшней Италии одним из крупнейших представителей марксистского литературоведения, и для такого авторитетнейшего знатока творчества Джованни Боккаччо, каким является Витторе Брапка. Фундаментальный труд последнего так и озаглавлен: «Средневековый Боккаччо». «Декамерон» определяется в нем как «эпопея купечества»⁷.

В советской исторической науке концепция «трех флорентийских венцов» чаще всего служила выделению Данте, Петрарки и Боккаччо из Средневековья и введению их в хронологические и идейные границы литературы Возрождения. Наиболее явственно такого рода тенденция проявилась в трудах видного советского историка М. А. Гуковского. В одной из своих последних работ он писал: «Флоренция, столица итальянского Возрождения, где родились Джотто и Данте, Брунеллески и Донателло, Петрарка и Боккаччо, где сложилась гуманистическая культура, определившая парадный фасад всей итальянской культуры, была также и родиной политиков и путешественников, шерстяников, купцов и банкиров, городом смелых, предприимчивых, но и бережливых дельцов»⁸. Петрарка и Боккаччо оказались поставленными здесь в один ряд не только с Данте, но и с «бережливыми предпринимателями» — с флорентийскими купцами и банкирами — отнюдь не случайно. Связь Петрарки и Боккаччо с флорентийским купечеством представлялась М. А. Гуковскому существенной и самой что ни на есть кровной. В другой своей работе, говоря о мировоззренческих основах итальянского Возрождения, он утверждал: «...заказчиками, а иногда и создателями новой идеологии были флорентийские богачи, плоть от плоти и кость от кости тех предприимчивых, смелых и бодрых купцов, банкиров, ремесленников, которые в течение века боролись с феодалами и победили их в ряде кровавых боев. Создатели этой идеологии — *Петрарка и Боккаччо* — были сыновьями купцов, гуманисты второго и третьего поколений (также нередко отпрыски купеческо-ремесленных семейств) все без исключения жили на жалование, получаемое от правительств „жирного народа“, или на подачки отдельных его представителей»⁹.

М. А. Гуковский, конечно, знал, что Петрарка родился не во Флоренции, так же, как и то, что он был сыном нотариуса, а не купца, но для его статистической концепции Возрождения такого рода факты не имели сколько-нибудь принципиального значения. Устанавливая классовые основы идеологии и культуры итальянского Возрождения, М. А. Гуковский упорно связывал их с экономическими, социальными и политическими судьбами

одного господствующего класса или, вернее, сословия. Именно это вынуждало его, очень точно характеризовавшего качественное отличие мировоззрения Петрарки от миропонимания Данте, не только не отступать от концепции «трех венцов», но даже датировать начало Возрождения в Италии 1250 г.¹⁰

Сходно мыслили современные М. А. Гуковскому советские историки литературы. «Культура Возрождения, — писал С. С. Мокульский, — по существу являлась первой исторической стадией буржуазной культуры Западной Европы»¹¹. Правда, почти сразу же вслед за этим делалась весьма существенная оговорка: «Крупнейшие мыслители и художники данной эпохи отражали не только интересы поднимающейся буржуазии, но и интересы широких масс, далеко не всегда укладывающиеся в рамки интересов буржуазии»¹². Однако мысль о том, что гуманисты раннего итальянского Возрождения выступали и от имени народа, в большинстве работ просто декларировалась, ибо в них по сути дела никак не прояснялось, каким образом программно светская раннеренессансная культура могла выражать идеалы и чувства народных масс, которые «вскормлены были исключительно религиозной пищей»¹³. Народность Данте была исторически иной, нежели народность Петрарки. Именно поэтому С. С. Мокульский, сломав традиционное единство «трех флорентийских венцов», вывел Данте за пределы литературы Возрождения. Однако во втором издании коллективной «Истории западноевропейской литературы», труда, который по сей день не вытеснен аналогичной и столь же авторитетной работой, единство «трех венцов» было опять восстановлено. В 60-е годы о ренессансности Данте писали некоторые крупные советские литературоведы и историки¹⁴, и вопрос о его принадлежности к культуре эпохи Возрождения сделался предметом специальной дискуссии, развернувшейся на страницах «Средних веков»¹⁵.

Из «трех флорентийских венцов», пожалуй, один лишь автор «Декамерона» давал некоторые основания для тех эстетических и социологических выводов, которые так упорно делались из не во всем необоснованного объединения имен: Данте — Петрарка — Боккаччо. В противоположность Петрарке Джованни Боккаччо сознательно выводил

свои стилевые поиски из литературной традиции Алигьери. В отличие как от Петрарки, так и от потомка рыцаря Каччагвида, он действительно был сыном богатого купца и, вопреки широко распространенной легенде, родился вовсе не в Париже, а либо во Флоренции, либо — что представляется нам более вероятным — в расположенном неподалеку от Флоренции селении Чертальдо, о котором в «Декамероне» сказано: «и хотя оно невелико, в нем прежде жили родовитые и зажиточные люди» (VI, 10, 385)¹⁶. Известно, что имя его прадеда по отцовской линии было Бонайуто, а деда — Келино (т. е. Микеле). В Чертальдо у них был клочок земли и не очень складный, но крепко сложенный дом, сохранившийся до наших дней. Оба они были зажиточными крестьянами. Надо полагать, деньги у Келино водились. Во всяком случае, в самом конце XIII в. его сыновья Ванни и будущий отец писателя, которого звали Боккаччо, но чаще именовали на простонародный манер Боккаччино, перебрались во Флоренцию, где успешно занялись торгово-финансовыми спекуляциями.

К концу XIII столетия Флоренция как в экономическом, так и в политическом и социальном отношении оказалась едва ли не самым передовым государством Европы. В 1289 г. во Флоренции был опубликован закон об освобождении крестьян от крепостной зависимости, а в 1293 г. вошли в силу Установления справедливости. Это была самая демократическая конституция тогдашней Европы. Она отдала всю полноту законодательной и исполнительной власти в руки купцов, банкиров, суконщиков и мелких ремесленников. Дворяне во Флоренции были лишены всех политических прав и юридически поставлены вне закона.

Победа флорентийских пополанов над дворянством была одним из следствий того, что в средневековых городах Италии «капиталистическое производство развилось раньше всего»¹⁷, много раньше, чем в Англии, Франции, Голландии. Ранняя итальянская буржуазия получила такое мощное антифеодальное оружие, как деньги, и флорентийские ростовщики XIII—XIV вв. научились владеть им поистине виртуозно. Торгово-банковские операции Барди, Перуцци, Аччаюоли имели грандиозный масштаб.

Эти компании ворочали капиталами, каких в XV в. не будет даже у Медичи. В начале XIV столетия компания Барди экономически колонизировала анжуйский Неаполь и финансировала английскую внешнюю политику.

Сыновья рачительного Келино перебрались во Флоренцию как раз вовремя. Дела их быстро пошли в гору. Около 1313 г. Боккаччино сделался агентом Барди. По делам «фирмы» он разъезжал по всей Европе. Вероятно, именно от отца Джованни Боккаччо узнал о том, как жили «ломбардцы» во Франции и, возможно, слышал от него же о сере Чеппарелло, которого потом обессмертил в первой и едва ли не лучшей новелле «Декамерона». Впечатления детства всегда самые яркие.

Из агента Барди Боккаччино сделался их компаньоном. Это сильно упрочило его общественное положение. В 1322 и 1324 гг. его избирали консулом цеха менял, а в 1322—1323 гг. он занимал должность приора Флоренции, т. е. входил в правительство. Теперь его все чаще звали не с простонародной фамильярностью — Боккаччино, а почтительно, с отчеством: Боккаччо ди Келино. Он стал «жирным» и властимущим. Джованни Боккаччо был его побочным сыном. Впрочем, побочность происхождения от «жирного» пополана была осознана автором «Декамерона» далеко не сразу. Детство его не было столь мрачным, каким оно изображается в позитивистских биографиях, написанных в конце XIX — начале XX в. Боккаччино усыновил ребенка, и на склоне жизни Джованни Боккаччо будет с приятной грустью вспоминать о том, как весело он встречал рождество в отцовском доме («Genealogia», XII, 65).

В 1327 г. компания Барди отправила Боккаччино в Неаполь в качестве представителя компании, наделив его самыми широкими полномочиями и доверив ему распоряжаться колоссальными суммами. В Неаполе Боккаччино пробыл до 1332 г. и скоро вошел в доверие к королю Роберту, который сделал расторопного флорентийского менялю своим советником и камергером.

2

Боккаччино хотелось, чтобы Джованни продолжил его дело. Он взял сына в Неаполь и отдал на выучку к какому-то «богачейшему купцу», одному из агентов Барди. Коммерции Джованни Боккаччо обучался долго, около шести лет. Негоцианта из него не получалось. Тогда отец заставил его посещать Неаполитанский университет и изучать каноническое право. Профессия юриста всегда считалась доходной. Однако правоведа из Джованни тоже не вышло. Его влекли к себе только поэзия и те связанные с ней науки, которые его последователи назовут *studia humanitatis*. В автобиографических заметках, включенных в сочинение «Генеалогия языческих богов», Боккаччо скажет: «Янисколько не сомневаюсь, что если бы мой отец не помешал мне заниматься литературой в том возрасте, когда она лучше всего усваивается, то я сделался бы знаменитым поэтом. Однако, поскольку он силился склонить мой ум к выгоде сперва в торговых ремеслах, а затем в прибыльной науке, то получилось, что я не сделался ни купцом, ни юристом и потерял возможность стать выдающимся поэтом» («Genealogia», XV, 10).

Это было написано незадолго до смерти. Упрек, брошенный здесь отцу, тяжел, но явно несправедлив. Даже если бы Боккаччо не написал ничего, кроме «Декамерона», он все равно стоял бы сейчас среди крупнейших поэтов мира. Нельзя также сказать, чтобы Боккаччино всегда этому только препятствовал. Тем не менее к словам престарелого гуманиста стоит прислушаться. Именно потому, что Возрождение было грандиозным переворотом в общественном сознании, и для гуманизма и для тесно связанного с ним ренессансного стиля характерна саморефлексия, объективно и в ряде случаев поразительно точно отображавшая суть исторических процессов, происходивших в это время в литературе, в изобразительном искусстве и в их поэтике. Гуманистическое самосознание и социальное самоопределение зрелого Джованни Боккаччо явно не укладывается в концепции эпохи Возрождения, которые отстаиваются Кристианом Беком, Ивом Репуаром¹⁸, в значительной степени Арнольдом Хаузером и которых до недавнего времени придерживались

многие советские историки и философы культуры. Из всех открытий эпохи Возрождения самым главным и самым революционным было не создание мануфактуры, а «открытие человека».

Люди всегда знали, что они люди, но в разные исторические эпохи они оценивали себя по-разному. В Средние века церковь учила, что земной человек и земная жизнь сами по себе не имеют никакой ценности, что субстанционально истинен лишь вечный, потусторонний мир и что человек ради обретения вечной жизни на том свете непременно должен отречься от себя самого и от всего земного. Средневековая идеология предписывала аскетизм, презрение к миру, природе и человеку. Все пути тогда вели только к богу. Даже величайший поэт Предвозрождения «путешествовал» по загробному миру и почитался своими современниками теологом.

В эпоху Возрождения «духовная диктатура церкви была сломлена»¹⁹. Гуманисты, как правило, не были атеистами и почти никогда не потешались над таинствами христианской религии. Они просто вывели бога за пределы своей идеологии. Трансцендентный бог перестал считаться ими главной проблемой именно потому, что он был трансцендентен. В сочинении «О досуге монахов» Петрарка говорил: «На что следует надеяться в божественных делах, этот вопрос предоставим ангелам, из которых даже наивысшие пали под его тяжестью. Конечно, небожители должны обсуждать небесное, мы же — человеческое»²⁰. В системе ренессансного гуманизма человек занял то место, которое до этого принадлежало богу. Культура Возрождения антропоцентрична. Ее ведущий стиль, стиль ренессанс, определяется отношением человека к человеку как центральной проблеме времени. В отличие от готики и проторенессанса стиль этот типологически характеризует не метафизическая вертикаль, а горизонталь, которую можно назвать исторической, потому что она связана с принципиально новым ощущением реальности земного времени, соизмеряемого уже не с абсолютностью вечности, а с жизнью человека и человечества.

Но человек и бог не просто поменялись местами. Поставив человека на место бога, гуманисты тем самым при-

знали, что человек богу как бы равновелик и равноценен. Ренессансное «открытие человека» было беспрецедентной переоценкой ценности человека в системе всего мироздания. Ни одна культура не ставила человека так высоко. Вот почему после гуманистического «открытия человека» «в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть»²¹.

Еще раньше, чем изобразительное искусство, «открытие человека» преобразовало литературу. Осознание ценности человека породило представление о личности и о творческой индивидуальности писателя. Уже для первых поэтов Возрождения был характерен индивидуализм, наложивший неизгладимый отпечаток на их стиль и поэтику. Индивидуализм этот не соприкасался непосредственно с житейским прагматизмом бюргерства или даже ранней буржуазии, хотя в конечном счете уходил корнями в глубины социально-экономического бытия позднесредневекового общества.

Исключение трансцендентного бога из сферы интересов литературы позволило писателю сосредоточиться не только на окружающей его земной действительности, но и на своем внутреннем мире. Петрарка исходил уже из предположения, что его личное, человеческое «я» представляет огромный интерес для всех остальных людей, ибо в нем они смогут узнать свою собственную человечность. Это было прогрессом даже по отношению к «Божественной Комедии». В дантовой поэме клокотала субъективность, но ее создатель считал необходимым прятать свою могучую личность и вполне искренне полагал, будто в индивидуальном «прекрасном стиле» «Комедии» запечатлено слово бога, логика которого находится за пределами человеческого разума. Аскетизм и трансцендентность неизбежно предполагали принципиальную анонимность художественного творчества. Данте даже в «Пире» напоминал, что не следует говорить о себе без крайней на то необходимости и советовал «избегать самовосхваления и самопорицания, как лжесвидетельства, ибо нет человека, который бы правдиво и справедливо оценивал самого себя, столь обманчиво наше самолюбие» (I, II, 8).

Ничего похожего невозможно обнаружить ни у Петрарки, ни у зрелого Боккаччо. Они никогда не стыдились субъективной человечности своих оценок, не скрывали собственного авторства и придавали громадное значение личному опыту. «Корбаччо», который считается иногда наиболее средневековым произведением Боккаччо, начинается с заявления, звучащего как прямая, хотя, конечно, произвольная полемика с только что процитированным местом из «Пира»: «Когда человек умалчивает о дарованных ему благах и держит их в тайне, не имея на то весомых причин, он, по моему разумению, проявляет себя неблагодарным и недостойным этих благ. О, сколь мерзок, сколь нежелателен для Господа нашего, сколь низок в глазах людей такой поступок, подобный злобному пламени, иссушающему родник милосердия!»²² Уже на первых подступах к Возрождению разрабатывается принципиально новое по сравнению со Средневековьем отношение: художественное произведение — автор; отношение, не просто преобразовавшее дотоле принятые представления о стиле и поэтике, но и в значительной мере создавшее предпосылки для того, чтобы в XIV—XVI вв. «в Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература»²³.

Несомненно, в гуманистической культуре Возрождения было немало элементов, созданных эконолической, политической и социальной практикой средневекового бюргерства. Боккаччо часто смотрел на жизнь глазами купца²⁴. Не учитывая этого, «Декамерон» не поймешь. Однако, чтобы увидеть окружающий мир по-новому, Боккаччо надо было осознать не только то, что его родило с традиционно мыслящим «жирным народом», но и то, что его с этим народом разделяло. Эстетическое воспитание автора «Декамерона» закономерно началось с осознания различий между поэзией новой культуры и прозой бюргерского уклада, быта и бытия.

Джованни Боккаччо оказался не просто побочным сыном купца и менялы: он стал одним из блудных детей флорентийского «жирного народа».

Под старость Боккаччо упрекнул отца в том, что он поменял ему стагь большим поэтом, вовсе не потому, что они якобы всегда не ладили. Все было сложнее и гораздо

серьезнее. «Жирный» пополам Боккаччино воспринимался автором «Декамерона» как часть старого, «зачумленного» мира, в напряженной и сознательной борьбе с которым он создавал свои самые светлые произведения. Идеалы ренессансной поэзии с самого начала пришли в непримиримое противоречие не только с феодальной сословностью, но и с жизненными «принципами» далеких предков современного капитализма.

Счет, предъявленный Джованни Боккаччо отцу, по-человечески понятен, исторически оправдан, но, как уже отмечалось, не во всем точен. Боккаччо сделался большим и даже великим поэтом Италии, и этому в немалой мере содействовали положение и деньги предприимчивого компаньона Барди, мужиковатого Боккаччо ди Келино.

Дело было, впрочем, не только в деньгах. Боккаччо никогда не написал бы «Декамерон», если бы отец вовремя не увез его из бюргерской Флоренции. Концепция «трех флорентийских венцов» красива, но не выдерживает исторической критики. А. Н. Веселовский отказался от нее довольно скоро. В своем фундаментальном труде о Боккаччо он писал, имея в виду «три флорентийских венца»: «Так эмфатически называли их ближайшие современники, а мы безотчетно повторяем, забывая, что Данте, самый муниципальный из трех по воспитанию и симпатиям, провел треть жизни изгнанником, что Петрарка вступил во Флоренцию лишь на несколько дней и ничем ее преданию не обязан, а Боккаччо сложился поэтом и гуманистом при неаполитанском дворе и поздно вжился в демократические интересы Флоренции. Может быть, эта случайная отвязанность от муниципальной почвы и развила в них широту взгляда, грезу культурной Италии»²⁵.

3

Неаполь сильно отличался от купеческой Флоренции. Во второй половине XIII в. в Неаполе воцарилась Анжуйская династия, и французское дворянство насаждало здесь свои нравы, обычаи и порядки. Но политически Неаполь был связан с городами Италии. Король Роберт считался главой гвельфов. Когда флорентийцам требовалась рыцар-

ская конница, они посылали за ней в Неаполь. Король Роберт редко отказывал; в его королевстве тоже распоряжались Барди и Перуцци. В числе постоянных кредиторов короля числился Боккаччо ди Келлино. Он был вхож во дворец.

Аристократический Неаполь, в который попал юный Джованни Боккаччо, жил веселой, беспечной жизнью. После бюргерского пуританства Флоренции она поражала. В Неаполе устраивались пышные, но бескровные турниры, описанные в пятой главе «Фьямметты», и инсценировались галантные «судилища любви». В Байях сохранился курорт. Со времени Августа в его нравах мало что изменилось. Здесь, казалось, все еще жил дух Овидия. Кроме того, в Неаполе был порт. Как всегда, тугие паруса напоминали о Гомере. Матросы рассказывали о Востоке, о бурях, о схватках с пиратами, и отзвуки их историй слышатся в романтике «Декамерона». Боккаччо сделался бы поэтом везде, но без Анжуйского Неаполя ему было бы труднее прийти к Возрождению и, возможно, он никогда бы не стал тем Боккаччо, которого мы не устаем перечитывать.

В первой половине XIV в. Неаполь оказался на перепутье самых разных культурных веяний. Из Франции приходили фэблио и рыцарские романы, из Византии и с Крита — повести, сохранившие осколки фэбул Татия, Гелиодора и Лонга, флорентийские купцы привозили с собой народные поэмы — кантари и соленый юмор городского фольклора.

Король Роберт славился своей просвещенностью. Его библиотека, которой ведал великий знаток античной мифологии Паоло да Перуджа, считалась одной из самых богатых в Европе. В 1330—1331 гг. в Неаполитанском университете читал лекции старый Чино да Пистойя, последний великий поэт нового сладостного стиля. Когда королю Роберту понадобилось расписать дворец, он пригласил Джотто. Это был самый великий художник того времени и замечательный остролов. Об его шутках ходили легенды. Рассказывали, например, что, когда король Роберт попросил Джотто нарисовать ему его королевство, художник написал сильно навьюченного осла, обнюхивающего другой выюк и как бы к нему примеряющегося.

На всех вьюках была изображена корона. Король ничего не понял. Тогда Джотто весело объяснил ему, «что таковы его подданные и таково его королевство: каждый день там люди желают нового властителя». Так рассказано у Вазари. Надо полагать, обыкновенным людям в Неаполе жилось несладко. Боккаччо видел это не хуже, чем Джотто. Ему не раз приходилось бродить по зловонным неаполитанским закоулкам, с поразительной точностью описанным в великолепной новелле об Андреуччо. Но в юности его больше влекло к себе великосветское общество, доступ в которое открыли связи и деньги отца. Дом, в котором жил незаконный сын Боккаччино, считался в Неаполе «блестящим» и охотно посещался аристократической молодежью. Начинаящий поэт бурно развлекался, ухаживал за дамами и пользовался успехом. Абротия и Пампинья, о которых упоминается в «Амето», имели своих прототипов. Кроме них была еще какая-то Джованна, которой Боккаччо посвятил «Филострато». Потом он встретил Марию д'Аквино. Под именем Фьямметты она вошла во все главные произведения Боккаччо. Это была его самая большая любовь. Воспоминания о ней он пронес через всю жизнь.

Однако в Неаполе Боккаччо не только развлекался, но и все время учился, внимательно вглядываясь в окружающий мир, читая древних поэтов и прислушиваясь к беседам в королевской библиотеке. Андало дель Негро обучил его астрономии, Паоло де Перуджа — мифологии. Будущий автор «Амето» и «Фьямметты» хорошо усваивал их уроки. От Диониджи да Борго Сан Сеполькро и Джованни Барилли Боккаччо узнавал о Франческо Петрарке, слава о котором в то время начинала греметь по Италии. Духовная среда, сформировавшая первых гуманистов, была сходной. У Петрарки и Боккаччо оказались общие корреспонденты, друзья и интересы. Поэты развивались в одном и том же направлении. Но все-таки к «открытию человека» Боккаччо пришел своим путем, не похожим на путь Петрарки.

Он не обладал ни уникальной филологической культурой Петрарки, ни его собранностью. Когда читаешь петрарковскую «Книгу песен», кажется, что поэзия Возрождения возникла в Италии внезапно, вдруг и сразу же

отлилась в классические формы, почти абсолютного совершенства. Возникает впечатление полного разрыва постепенности. Знакомство с книгами Боккаччо убеждает в том, что такой разрыв оказался возможен только потому, что он был подготовлен всем развитием средневековой культуры. Творчество Боккаччо не только более многообразно, чем творчество Петрарки, оно также более тесно связано с народными формами флорентийского Проторенессанса. Это своего рода лаборатория Возрождения.

В отличие от Петрарки, делавшего вид, будто опыта «Божественной Комедии» для него не существовало, Боккаччо всегда считал Данте своим учителем. Его первая поэма «Охота Дианы» — она была создана, во всяком случае, до 1335 г. — была написана терцинами и содержала некоторые дантовские мотивы, в частности мотив видения. Однако в разработке этих мотивов чувствуется будущий автор «Амето» и «Декамерона». Поэма проникнута мирским духом. В качестве спутниц «Дианы» в ней описаны великосветские неаполитанские дамы, знакомые и приятельницы молодого Боккаччо. Наиболее любопытны последние песни. После окончания охоты Диана предлагает дамам принести в жертву Юпитеру убитых животных и дать обет целомудрия. Но ее предложение не встречает поддержки. Дамы бунтуют. Они заявляют, что «иной огонь» сжигает их сердца. Негодующая Диана удаляется на небо, а вместо нее в облике обнаженной красавицы появляется Венера. Богиня любви совершает чудо: к великому удовольствию светских охотниц, убитые ими звери превращаются в прекрасных юношей. Один из них — автор. Возникает тема, которая станет одной из центральных в творчестве Боккаччо. Вышедший из шкуры оленя автор поэмы говорит, что это любовь превратила его «из грубого животного в разумного человека» и что лицемерие красоты духовно облагораживает человека, прогоняя «надменность, тоску, скупость и гнев».

«Охота Дианы» — поэма шутливо-галантная. Значительно более серьезный характер имело следующее произведение Боккаччо — поэма «Филострато» (ок. 1335 г.). По словам А. Н. Веселовского, это «первая известная нам попытка художественно овладеть той народной эпич-

ческой формой, в которой пересказывались в Италии, на площадях и посиделках, сюжеты легенды, захожей новеллы и французского эпоса»²⁶. В новой поэме Боккаччо использовал сюжет «Романа о Трое» Бенуа де Септ-Мора. От поэтики флорентийских народных кантарии в «Филострато» — размер стихотворной строфы, октава, и грубоватый натурализм деталей; от рождающегося гуманизма — торжественное греческое заглавие и стремление показать внутренний мир главного героя в его развитии от счастья разделенной любви до сомнения и мук ревности.

Неаполитанский период в творчестве Боккаччо отличался большой интенсивностью. Молодой поэт много и охотно экспериментировал с простонародными формами. Вторично октава была им использована в героической поэме «Тезеида» (1339—1340), сюжет которой представляет довольно оригинальный сплав мотивов, почерпнутых из поэм Стация и Вергилия, а также из анонимного средневекового «Романа о Фивах». Именно Боккаччо превратил излюбленный размер тосканских уличных сказителей в основную строфу эпической поэзии Ренессанса. Немалое значение для поэзии итальянского Возрождения имели и его методы обработки традиционных фабул. В конечном счете, к экспериментам «Филострато» и «Тезейды» восходит и шутливость Луиджи Пульчи, и ирония Ариосто, и несколько форсированная торжественность Торквато Тассо.

В промежутке между «Филострато» и «Тезейдой» был написан «Филоколо». В прошлом историки литературы отзывались об этом произведении молодого Боккаччо пренебрежительнее, видя в нем главным образом художественные просчеты. Современная наука оценивает «Филоколо» по-другому. Теперь этот роман считается значительным и даже не только потому, что он — первое проявление новой художественной прозы. В «Филоколо» наиболее полно выявились литературные и культурные интересы Боккаччо в тот период, когда он превращался в писателя Возрождения.

Отправной точкой для него опять послужила народная традиция. Лежащий в основе «Филоколо» сюжет восходит к средневековому французскому роману в стихах

«Флуар и Бланшефлор», но Боккаччо познакомился с ним либо по тосканской «Песне о Флорио и Бьянчифьере», либо по многочисленным фольклорным версиям. Боккаччо называет «Филоколо» маленькой книжицей. На самом деле роман огромен. Довольно запутанная история двух влюбленных, которых злая воля родителей разбросала по разным концам земли, под пером дебютирующего прозаика неимоверно разрослась и стала еще запутаннее. «Филоколо» отягощен сложными аллегориями и перегружен разного рода мифологическими, астрологическими и топографическими отступлениями. Слог его крайне напыщен. Боккаччо стремился поднять простонародную фабулу до уровня большой «настоящей» литературной прозы с помощью учености, почерпнутой им в беседах с Паоло да Перуджа, и риторических приемов, которым его научило пристальное чтение древних — Вергилия, Сенеки, Апулея, Овидия. Читать роман трудно. Но громоздкость «Филоколо» не должна закрывать от нас главного: беспрецедентного новаторства его автора. Двадцатилетний Боккаччо не просто обратился к прозе, он не побоялся ломать устоявшиеся повествовательные схемы в то время, когда следование схемам почиталось нерушимым канон поэтики. Ему хотелось писать по-своему и уже одно это предвещало конец литературного Средневековья. Новые повествовательные формы понадобились Боккаччо для нового содержания. Пересказывая историю «Флорио и Бьянчифьере», он рассказывал о себе, о своих собственных чувствах и переживаниях. «Филоколо» — роман лирический. Вот почему рамки старого, традиционного сюжета оказались для Боккаччо тесны, и рядом с двумя главными героями в его романе появилось множество автобиографических персонажей. Это тоже было новым и необычным. Расшифровывая аллегии «Филоколо», вовсе не обязательно пытаться восстановить роман Боккаччо и Марии д'Аквино во всех его житейских подробностях, но помнить о том, что аллегии эти автобиографичны, надо. Их автобиографизм — одно из первых проявлений рождающегося индивидуализма. Аллегии «Филоколо» не выводили читателя за пределы земного мира, а напротив, возвращали его в этот мир, ибо давали почувствовать, что за их условными мифологическими

образами скрыта какая-то реально-жизненная ситуация вполне конкретной человеческой личности, в данном случае — автора, Джованни Боккаччо.

В значительной мере по-новому трактовалась в романе и главная тема Боккаччо — тема любви. В Средние века о любви рассуждали охотно и много, особенно в светском, рыцарском обществе. «Наука любви» Овидия, поэма еще не так давно не печатающаяся в ряде стран по причине ее «непристойности», в средневековой Европе была хорошо известна и вызывала многочисленные подражания. Ей подражал главный средневековый авторитет в делах Амура духовник Марии Шампанской Андрей Капеллан, трактат которого «О любви» (XII в.) надолго стал кодексом европейской куртуазности.

Терпимость официального Средневековья к эротике Овидия объясняется довольно просто. Теологизм средневековой идеологии позволял истолковывать даже самые рискованные эротические ситуации как аллегории любви к богу. А то, что в чувственности почему-либо не поддавалось аллегоризации, просто-напросто отвергалось и отдавалось на осмеяние в низшие жанры литературы.

Молодому Боккаччо приходилось считаться со средневековыми теориями любви, и его ранние произведения в какой-то мере вписывались в эти теории. Изображенное в четвертой книге «Филоколо» «Судилице любви» написано по Андрею Капеллану. Боккаччо даже заставил председательствующую на нем Фьямметту гневно обрушиться на влюбленного в нее Галеоне, когда тот попытался всерьез заговорить о каком-то облагораживающем характере земной любви.

Доводы Фьямметты в «Филоколо» не опровергаются, по явню не удовлетворяют ни Галеоне, ни автора. Весь этот роман строится так, чтобы показать, что высокая любовь Флорио к Бьянкофьоре (так в романе Боккаччо зовут героиню) зарождается, развивается и завершается как естественное человеческое чувство, не превращаясь от этого в вульгарную похоть. Даже самые чувственные сцены в «Филоколо» овеяны подлинной поэзией. Именно поэзия противостоит в романе схоластической логике и казуистике Андрея Капеллана. Чувство еще не стало Разумом, но оно уже готово им стать. Основы «Града

божьего» в «Филоколо» поколеблены. Луиджи Руссо был во многом прав, когда видел в лучших лирических страницах этого романа «признания и анализы нового человека, гражданина самого истинного града — той светской цивилизации, о которой возвестил гуманизм»²⁷. В конце романа воспитанные любовью герои обретают не только жизненную, но и государственную мудрость. Флорио удаётся прекратить вечные «звериные» раздоры калонов и черетов и он закладывает в Чертальдо «новый город», выражая надежду, что его граждане, получив «разумный строй», станут жить впредь, «как люди», цивилизованной, культурной жизнью.

Тема города и культуры в «Филоколо» уже присутствует, но она еще не развита. В то время, когда Боккаччо писал роман, гуманизм как целостная идеологическая система эстетических, этических и политических идеалов в его творчестве только формировался. В книгах, написанных им в Неаполе, старые и новые идеи сосуществовали, они спорили друг с другом в пределах одной художественной формы, отягощая ее и лишая внутреннего равновесия. Ни одну из этих книг нельзя назвать полностью ренессансной, но каждая из них вела к Возрождению. Новое понимание любви, говорил А. Н. Веселовский, «манило к новому общественному идеалу»²⁸.

Новый общественный идеал Боккаччо обрел не в анжуйском Неаполе, а в пополанской Флоренции. Гуманистическое «открытие человека» было сделано им почти сразу же после того, как он вернулся на родину.

4

Он вернулся осенью 1340 г. Его вызвал отец. Внешне республика благоденствовала. Описывая Флоренцию этих лет, Виллани не уставал восхищаться ею. Но уже появились первые признаки надвигающегося кризиса. Раньше всех это почувствовали банкиры. Неудачи флорентийцев в войне с Мастино делла Скала и решения английского короля Эдуарда III не платить долги сильно пошатнули кредиты Дома Барди. Многие из его компаньонов разорились. В их числе оказался Боккаччо ди Келино. Он отозвал сына из Неаполя не потому, что надеялся, что

тот поможет ему стать на ноги,— просто оплачивать его аристократические развлечения стало Боккаччино не по карману.

Экономические неурядицы грозили политическими беспорядками. Желая поправить пошатнувшееся положение фирмы, Барди попробовали произвести государственный переворот и поставить у власти грандов. Однако в 1340 г. их заговор провалился. После этого во Флоренции была восстановлена должность Капитана безопасности и охранителя гражданского мира. Теперь она называлась бард-желло.

Все это имеет прямое отношение к «Амето», к «Элегии мадонны Фьямметты» и к другим произведениям Боккаччо, написанным им после возвращения на родину. Иногда говорят, что Боккаччо вернулся домой монархистом. О «феодално-аристократических вкусах», якобы вывезенных им из анжуйского Неаполя, писали даже советские исследователи²⁹. Это неверно. Расставаться с местами, где прошла вся юность, было грустно, но если бы Боккаччо действительно не понравился в пополанской Флоренции ее режим и люди, «Амето» не был бы написан.

Вернувшись из Неаполя, Боккаччо сразу записался в один из флорентийских цехов. Ему хотелось участвовать в общественной и политической жизни родного города. В «Амето» политическая свобода пазвана «божьим даром». Конечно, слово «свобода» всегда допускало самое широкое толкование, но в XIV в. монархисты никогда не связывали это слово с именами Юния Брута и Катона Утического. Успехи пополанского режима вызывали у Боккаччо неподдельное восхищение. Он писал о Флоренции, в которую вернулся: «Ныне она могущественнее, чем когда-либо, необычайно далеко простерлись ее пределы; подчиняя народному закону (*sotto legge plebea*) непостоянную кичливость грандов и соседние города, она пребывает в славе и готова совершить еще более великое, если только тому не воспрепятствуют царящие в пей жгучая зависть, хваткая алчность и невыносимая гордыня, а сего можно опасаться»³⁰.

Это было написано в 1341 г. или в самом начале 1342 г., когда дописывался «Амето». Поэт, долго проживший вдали от родины, смог довольно точно оценить

сложившуюся во Флоренции политическую ситуацию, по-видимому, только потому, что политика его интересовала. Все симпатии 28-летнего Боккаччо были на стороне «пародного закона». Вот почему его тревожила и «невыносимая гордыня» феодального дворянства, и «хваткая алчность» патронов его отца — все еще сильных, влиятельных и коварных Барди.

Тревоги поэта оказались не напрасными.

«Амето», конечно, не политический трактат, однако не видеть никаких связей между ренессансными идиллиями и политикой — значит не понимать очень многого в идеологии итальянского Возрождения. Общественно-политические идеалы новой эпохи не только «отражались» в первых флорентийских произведениях молодого Боккаччо, но и входили в их художественную форму.

В творчестве Боккаччо «Амето» — определенного рода разрыв с прошлым. Это как бы скачок в новое качество. Теперь это признают почти все исследователи. Повесть рассчитана совсем не на тех читателей, вкусы которых всегда учитывались в Неаполе. Она социологически переориентирована. В отличие от предшествующих книг, в которых всегда в той или иной мере присутствовал элемент развлекательности, «Амето» с самого начала мыслился Боккаччо как произведение очень серьезное и сугубо идеологическое. Теперь бы эту повесть назвали «интеллектуальной». В ней, по словам Р. Рамата, «куртуазная эротика уступает место новому сладостному стилю, а Андрея Капеллана сменяет Данте»³¹.

Как бы ни занимала молодого Боккаччо флорентийская политика, он оставался прежде всего поэтом. Участвовать в общественно-политической жизни республики значило для него искать этико-эстетические ответы на важнейшие идеологические вопросы, поставленные эпохой перед его согражданами и современниками. Вот почему, вернувшись из Неаполя, Боккаччо не просто записался в один из флорентийских цехов, а сразу же принялся за книгу, которая, по его замыслу, должна была органически вырастать из политических, общественных и культурных традиций пополанской Флоренции. Об этом говорила уже первая строка: «Начинается Комедия флорентийских нимф».

Заглавие у повести совершенно дантовское. «Божественной» поэму Данте назовет престарелый Джованни Боккаччо, сам Данте называл ее просто «Комедия». В это время она уже обрела подлинную народность. В 1341 г. поэма Данте идеологически объединяла всю Флоренцию и стала для нее чем-то вроде второй Библии. Молодому Боккаччо вполне могло показаться, что, идя по пути Данте, он непременно придет к своему народу.

Из дантовской «Комедии» в повесть Боккаччо попали и нимфы. В последних песнях «Чистилища», где описывается земной рай, Данте рассказывает, как ему предстали семь прекрасных женщин, пляшущих подле мистической колесницы, в которую впряжен Грифон. Женщины поют: «Мы нимфы — здесь, мы — звезды в тьме высот». После того как Данте окунают в реку, нимфы подводят его к Беатриче. Оказывается, что они — семь добродетелей, четыре основных, естественных (мудрость, справедливость, мужество, умеренность) и три богословских (любовь, надежда, вера).

Все это за исключением Грифона вошло в план «Амето». Главная тема повести — тема преобразующей любви — тоже роднила повесть не столько со средневековыми куртуазными романами, сколько с философскими канцонами поэтов нового сладостного стиля, а еще больше — с Данте. Совершенно по-дантовски организован художественный материал. Если в произведениях неаполитанского периода Боккаччо прибегал к автобиографическим аллегориям от случая к случаю, то в «Амето» аллегория пронизывает всю структуру повести. Вместе с тем, она утрачивает непосредственно автобиографический характер и приобретает общечеловеческое содержание. Амето — не Джованни Боккаччо, а, так сказать, человек вообще: его путь — это путь всякой плоти. Увеличение роли аллегории связано в «Комедии флорентийских нимф» с расширением ее идейного, философского содержания.

Казалось бы, все, как у Данте...

Но Боккаччо не был эпигоном. Обращение к дантовской традиции не вело его вспять. Широкое использование в «Амето» аллегории имело своим следствием создание более или менее законченной ренессансной формы. С «Амето» начинается свою историю пасторальное повествование

эпохи Возрождения, характеризующее ренессансный стиль, во всяком случае, не менее полно, чем повелла. Объясняя значение страсти к аллегории, обуявшей писателей раннего итальянского Возрождения, А. Н. Веселовский писал: «Это было первое усилие мысли отвлечь от фактов их идеальное содержание и построить на нем новый порядок вещей»³².

Посмотрим, как строится новый порядок в «Амето». Так легче впикнуть в его смысл и ощутить поэзию этой очень аллегорической повести.

Рассмотрение построения «Амето» удобнее всего вести на фоне дантовской структуры, послужившей для него образцом.

Прежде всего о месте действия повести Боккаччо и о ее главных действующих лицах. Место действия установить просто: это Италия, Этрурия, т. е. Тоскана, окрестности Флоренции. Земной рай перенесен с вершины чистилища на родину Боккаччо. Он стал еще более земным, но все-таки это рай. Его населяют нимфы, олицетворяющие семь добродетелей. Они дружат с пастухами, и это превращает земной рай Боккаччо в идиллию. В повести появляется пейзаж: земная, тосканская и вместе с тем идеализированная природа, облагороженная присутствием божественной красоты. Нимфы получают имена и человеческие судьбы. Современники узнавали в них вполне конкретных флорентийских дам. В 40-е годы XIV в. это, несомненно, придавало повести особого рода пикантность, ибо некоторые из рассказываемых нимфами историй носили скандальный характер. Для нас эта сторона «Амето» утрачена. Но она и не очень важна. Гораздо важнее, что нимфы очеловечены. Благодаря этому они могут по-новому воздействовать на главного героя. Присмотримся к нему. В его судьбе — ответ на те вопросы, которые поставило перед Боккаччо его время.

В начале повести Амето — охотник-дикарь. Он живет одною жизнью с природой, однако это, с точки зрения Боккаччо, вовсе не делает его «естественным человеком». Для Боккаччо, как и для всех гуманистов Возрождения, естественным состоянием для человека является состояние не дикости, а культуры. «Дикость» (*feritas*) отождествлялась гуманистами с феодальным средневековьем

и резко противопоставлялась «человечности» (*humanitas*). Охотнику Амето еще только предстоит стать человеком. В повести Боккаччо его восхождение к человечности начинается после встречи с нимфой Лиией, которая пробуждает в нем чувство любви.

Лиия — олицетворение веры. По средневековой иерархии вера — высшая богословская добродетель. В земном раю «Божественной Комедии» средневековая иерархия строго соблюдалась, и, прежде чем попасть в общество богословских добродетелей, Данте приходилось прибегать к добродетелям основным. В земном раю «Амето» иерархии добродетелей нет. Если бы Боккаччо в пору создания этой повести стоял на точке зрения средневековой идеологии, повесть должна была бы кончиться на встрече Амето с Лиией: человек обретает веру, вера приводит человека к богу, дальше бога идти уже некуда и незачем.

Но в повести Боккаччо все не так. Встреча Амето с Лиией — только начало. В «Комедии флорентийских нимф» бог появится, но он не конечная точка движения сюжета и не главная цель ее аллегорического героя.

Чувство, которое вызывает нимфа у охотника, — земная любовь. Об ее облагораживающем действии Боккаччо писал еще в «Охоте Дианы». Теперь она анализируется значительно более широко и полно. Красота Лиии и слова ее песни порождают в Амето не только смятение чувств — они будят его мысль. Первым объектом мысли становится он сам: «...он и себя самого оглядел как бы колеблясь»...

Амето вглядывается в себя, пытаясь оценить свои возможности и достоинства. Начинается открытие человека.

Человечность, с точки зрения Боккаччо, с самого начала не отделима от социальности. В дикаре человек рождается в тот момент, когда он отказывается от звериного эгоизма. Восхождение Амето к вершинам гуманности начинается со щедрости — *liberalità*, качества, которое для автора «Декамерона» всегда было связано с представлением об истинном человеческом благородстве. Амето дарит Лиии добычу: «И хотя видел, что у нее и своей довольно, с отвагой в лице и робостью в сердце предложил ей свою

дань, и те немногие и бессвязные слова, которые ему под-
вернулись, смешались со звонкими голосами нимф»³³.

Но в Амето пока еще только рождается человек. Поэтому речь его нечленораздельна. Лия знакомит Амето с другими нимфами. После этого в повести Боккаччо возникает общество, отдаленно напоминающее общество «Декамерона». Нимфы усаживаются вокруг Амето и по очереди рассказывают ему о том, как им удалось завоевать своих возлюбленных. Каждый рассказ завершается гимном богине. Мопса, олицетворяющая мудрость, воспеваает Палладу, Эмилия славит Диану, Акримония — Беллону, Агапес — Венеру. Одна из нимф — Фьямметта, она олицетворяет надежду. Рассказы нимф назидательны, они воспитывают грубого пастуха, приобщая его к своим добродетелям. Добродетели эти христианские, но уже не средневековые и не аскетические. Нимфы призывают не к умерщвлению плоти, а к умеренности и внутренней гармонии. То, что они поклоняются древним богиням, — не просто риторика, как и не просто риторика те мифологические примеры, на которые они все время ссылаются. В повести получается, что нимфы готовят Амето для земной деятельности, приобщая его к духовным ценностям античной цивилизации. Воспитание в «Амето» ведется уже по гуманистической программе. Пробуждение человечности в первобытном охотнике завершается превращением Амето во всесторонне развитого человека итальянского Возрождения.

Неверно полагать, будто Возрождение реабилитировало плоть. Эротика похотливой любви — это как раз то, что пришло в Ренессанс из Средневековья. Возрождение реабилитировало всего человека и прежде всего как существо высокодуховное, способное к бесконечному интеллектуальному росту и беспредельному нравственному совершенству. «Открытие» и рождение именно такого человека изображено в «Амето». Герой лишь вначале подвластен чувственности. Потом его чувство становится все более разумным, и это отражается в стиле его поэтических монологов. Духовное развитие Амето показано как совершенствование его речи. Для гуманистической идеологии Ренессанса это необычайно типично. В результате идеологической революции Возрождения Слово, которое «было

у бога», оказалось отданным человеку. Гуманисты видели в Слове важнейшее проявление человечности и склонны были даже считать, что человек и есть Слово. Именно поэтому они так высоко ценили филологию и поэзию, видя в них главный фактор общественного прогресса.

Амето тоже становится поэтом. Если при первых встречах с Лией он бормотал «бессвязные слова», то в своей заключительной песне, где его язык становится таким же, как язык нимф, он обещает прославить своими творениями любовь, доброту и божественную красоту своих наставниц.

Последняя песня Амето звучит после его приобщения к богу.

О боге в повести Боккаччо говорится много, и было бы неверно считать, что разговоры эти к делу не относятся. Бог в «Амето» тоже не средневековый. Он спускается на землю и перестает быть трансцендентным. Бог благословляет общество флорентийских нимф и, не нарушая идиллии земного рая, довершает превращение Амето из дикаря в человека Возрождения. Всесторонне развитый человек становится человеком божественным. В земном мире он — высшая ценность, не средство, а цель. В конце повести ее герой — тот самый человек, о котором Гамлет скажет, вспоминая, чему его учили итальянские гуманисты: «Краса вселенной! Венец всего живущего!»

Новый порядок, строящийся в «Амето», не исключал политики. Боккаччо понимает человека почти по-аристотелевски. Всесторонне развитый человек для него — «животное политическое». Приобщение к общественным идеалам флорентийской демократии входит в программу гуманистического воспитания Амето. В отличие от «Комедии» Данте, где сюжет разворачивается в вечности, в «Комедии флорентийских нимф» определимо не только место, но и время действия. В начале повести действие происходит во времена мифологические. На первых страницах грубый охотник вспоминает об Актеоне не потому, что он читал Овидия или слушал Паоло да Перуджа, а потому, что Актеон ему сосед и современник. В конце же повести упоминаются события 1340 г. И это вовсе не анахронизм, типичный для средневекового повествования. Время в повести историческое. Оно течет от мифологи-

ческой первобытности к флорентийскому народоправству. Воспитывая Амето, нимфы погружают его в поток истории и приобщают к идеалам свободы. Воздействие истории и политики на Амето возрастает по мере его «очеловечивания». Сильнее всего элемент политики и «историзма» в рассказах тех нимф, которые у Данте олицетворяли богословские добродетели. Это Фьямметта называет политическую свободу «божьим даром» и воспекает основателя Афин Тесея, Юния Брута, Катона Утического, Катона Старшего, Фабриция, Павла Эмилия, Сципиона, Цицерона. А рассказ Лии превращается в развернутую историю Флоренции; его венчает красноречивое признание в любви, адресованное «народному закону». Это последний завершающий штрих в воспитании нового человека. Всесторонность развития личности, с точки зрения автора «Комедии флорентийских нимф», включала в себя гражданские добродетели пополанского режима, рассматриваемого как наивысшее достижение человеческого прогресса. Три основных героя повести — Амето, Лия и Флоренция — на ее последних страницах сливаются в органическое единство нового человеческого идеала, который является одновременно идеалом эстетическим, этическим и общественно-политическим. Старого, средневекового бога сменяет божество новой культуры. У божественного человека тоже три ипостаси и все они обращены к нашему миру, или, вернее, к тому миру, который продолжатели Боккаччо назовут *regnum hominis* («царством человека»).

«Амето» — не только первая повесть итальянского Возрождения, это также повесть о Возрождении. Идеал «Амето» вырос на общественной почве Флоренции, вобрал в себя все самое передовое и революционное, что содержалось в ее истории. Это флорентийский народ, еще недавно раскрепостивший крестьян и объявивший «счастливое состояние свободы» естественным состоянием человека («Установления справедливости»), помог Боккаччо по-новому взглянуть на человека и его место в мироздании; этот народ освободил будущего автора «Декамерона» от феодально-сословных представлений, навязывающихся ему Анжуйским Неаполем, и предохранил его творчество от корыстных интересов «жирных» флорен-

тийских толстосумов из старших цехов — эгоистических, бесчеловечных и тоже сословных.

Однако «Амето» не только вбирал в себя лучшие идеи Флоренции — в свою очередь он также предлагал ей свой идеал, идеал «божественного человека», т. е. идеал полной гармонии природы и культуры, человечности и политики в качестве исторической цели, идя к которой, пополапская Флоренция, а вслед за ней и все человечество превратит землю в социальный рай. Поэзия молодого Боккаччо была национальной и уже поэтому пронизана этикой и политикой. Это роднило ее с лирикой Петрарки.

Но верил ли Боккаччо в то, что ему удастся сразу же перевоспитать «жирных горожан» и что социальный рай на земле установится в ближайшее время? — Вряд ли. Земной рай в «Амето» граничит с реально-исторической Флоренцией, но граница между ними не стерта. Мифологическое время в повести не метаисторично, но, переходя во время историческое, оно не теряет полностью своего мифологизма. Превращение первобытного охотника в «божественного человека» Возрождения происходит в эстетических пределах идиллии, в сказочной обстановке идеализированной тосканской природы, населенной нимфами и литературно образованными пастухами. Преображенный любовью, Амето идет не во Флоренцию. Он уходит куда-то вдаль, и возникший в конце повести автор печально провожает его взглядом.

Меланхолический монолог автора еще больше подчеркивает идеальность идиллии. Вспоминая беседы нимф и прелесть земного рая, в котором он случайно оказался, автор противопоставляет им город Боккаччино, в который ему предстоит вернуться:

... а там, куда иду,—
тоска царит и не возможна радость.

Там смех услышишь разве раз в году,
там темен дом, и мрачен, и печален
и в нем я жизнь затворника веду;
там в лабиринте мрачных зал и спален,
дрожащий, жадный, дряхлый скопидом,
и я ему все больше подначален;

и каково ж вернуться в этот дом,
в постылую вовлечься неминуемость,
и сладкий — горьким заменить плодом!

О, сколь счастлива и завидна участь
того, кто может быть самим собой³⁴.

(Пер. А. Эппеля)

Тот идеал гуманности и культуры, который предлагал «Амето», был в середине XIV столетия гораздо меньше доступен народу, чем «Божественная Комедия» Данте. Гуманист и демократ, Боккаччо почувствовал себя в по-поланской Флоренции одиноким. Разлад между его мечтой и действительностью отражал исторические противоречия Возрождения. Но именно поэтому он не вел к разочарованию в действительности и к отказу от идеала. Идеалы гуманности и культуры казались в XIV в. слишком заманчивыми, чтобы молодой Боккаччо мог усомниться в их осуществимости. Он еще твердо верил в то, что человечность новой поэзии в конце концов одолеет варварство феодального Средневековья. Именно поэтому в «Амето» оказалось так много учености и даже литературщины. Строя идиллию «Амето», Боккаччо все время оглядывался на античные образцы.

Тем не менее мерить «Амето» их масштабом было бы несправедливо. В сопоставлении с романом Лонга аллегорическая повесть Боккаччо может показаться грубой и неуравновешенной. Она даже менее поэтична. Но глубже. И в чем-то, несмотря на весь ее наивный интеллектуализм, ближе к нашему времени. Отмечая необходимость пересмотра обычного отношения к пасторалям эпохи Возрождения, видный советский литературовед Н. Я. Берковский справедливо говорил, что нельзя упрекать их за то, что в них мало естества в понимании Жан-Жака Руссо и слишком много цивилизации. «Своеобразие этих пасторалей именно в том, что они остаются внутри цивилизации и не выходят из нее, они — та же цивилизация, но в ее человечески упрощенных, благородных, благоприятных человеку формах»³⁵.

Вера в культуру, отличавшая гуманистов Возрождения, была одним из проявлений их идеологической революционности.

К «Амето» восходят не только отдельные произведения Лоренцо Медичи, Полициано, Саннадзаро — его идеологические открытия легли в основу того большого художественного стиля ренессанс, с которым тесно связан специфический реализм эпохи Возрождения.

5

Флоренция 40-х годов жила беспокойной жизнью. В ней кипели страсти и шла жестокая классовая борьба. На политическую арену впервые в истории выступили чомпи. Поддерживаемые некоторой частью «тощего народа», они требовали предоставления им тех же прав, которыми пользовались «жирные» горожане.

Справа пополанскому режиму угрожала дворянская «ультра». В мае 1342 г. на должность барджело был приглашен Готье де Бриенн, именовавший себя герцогом Афинским. Он являлся креатурой короля Роберта. Это был типичный авантюрист того времени, но за ним стояли Барди. Кроме того, в его руках оказалась армия.

В сентябре 1342 г. Готье де Бриенну с помощью самой беззастенчивой демагогии удалось увлечь за собой городские низы и установить во Флоренции диктаторский режим. «Установления справедливости» были аннулированы. Выполнять обещания, данные им чомпи, герцог, естественно, не собирался. «Начал он хорошо,— говорится в одной старой флорентийской рукописи,— но затем показал себя жестоким и тираном. Он не знал иного закона, кроме собственной воли»³⁶.

В июле 1343 г. Флоренция восстала. Под крики: «Да здравствует коммуна, народ и свобода!» горожане ворвались в герцогский дворец и вышвырнули Готье де Бриенна из города. Это была славная страница в истории пополанской республики, и она ею долго гордилась.

Однако социальное единодушие, достигнутое во время восстания, продолжалось недолго. Чомпи не были удовлетворены. В сентябре 1343 г. дворянский род Строцци попытался повторить попытку де Бриенна и возмутил пизы, выбросив клич: «Да здравствует мелкий люд и да погибнут налоги!»

Мятеж был подавлен.

Тогда взбунтовались гранды, подстрекаемые все теми же Барди. С ними справились еще скорее.

«Жирный народ» пошел на уступки «тощему», и в середине 40-х годов во Флоренции были не только восстановлены «Установления справедливости», но и воцарилось что-то вроде социального мира, ибо теперь на некоторое время доступ к власти получил весь народ. Барди потерпели полное поражение. В пачале 1346 г. их дом официально объявил о банкротстве. Это повлекло за собой разорение множества торговых компаний, и не одна лишь Флоренция, но и вся Италия оказалась вовлеченной в лавину жесточайшего экономического кризиса.

Что делал в эти годы Боккаччо? — Писал и вслушивался в бушующие вокруг него политические бури. В июле 1343 г. он был не со ставленником короля Роберта и с бывшими компаньонами своего отца, банкирами Барди, а с восставшим народом. Потом в трактате «О превратностях судьбы знаменитых людей» он с глубоким сочувствием опишет события, приведшие к свержению тирании герцога Афинского, и создаст выразительный, но отталкивающий портрет этого «жестокоего неудачника».

Некогда широко распространенное мнение о почти полной отстраненности гуманиста Боккаччо от политики — одна из устаревших легенд. Общественно-политическая борьба, развернувшаяся во Флоренции середины 40-х годов, не только оказывала весьма существенное влияние на формирование мировоззрения автора «Декамерона», но и обуславливала историческое свособразие, казалось бы, чисто эстетических идеалов этого великого произведения.

В отличие от Петрарки Боккаччо в пору своей творческой зрелости был убежденным республиканцем и противником диктатуры. Он даже громко упрекал обожаемого им Петрарку за дружбу с кровавым правителем Милана Висконти и не без некоторой риторики восклицал: «Нет жертвы более угодной богу, чем кровь тирана!» («О превратностях»).

Не следует, конечно, преувеличивать политический радикализм Боккаччо. Он был вместе с флорентийским народом против грандов и против «невыносимой наглости некоторых могущественных граждан, которых наши деды называли магнатами»³⁷, но он был также — опять-таки

вместе с пополанами — и против поддерживавших герцога Афинского «голодранцев» — чомпи. Его политическими идеалами навсегда остались принципы флорентийского 1293 г. — идеалы «Установлений справедливости».

В 1343—1344 гг. была написана повесть «Элегия мадонны Фьямметты», которую часто называли первым реалистическим психологическим романом нового времени. В ней, несомненно, отразились политические события тех лет. Фьямметта с ужасом говорит о порождаемых алчностью гражданских войнах, о смутах, о сожженных городах, о попранных законах природы, о том, что «меньший сделан добычей большего». Все это навеяно не одним лишь чтением древних. Р. Рамат, считавший Фьямметту первой трагической героиней Боккаччо, усматривал в трагедии ее любви отражение трагедии всей общественно-политической системы пополанской Флоренции. Бурные, не поддающиеся контролю разума страсти, терзающие душу Фьямметты, — это, утверждал он, — «символ и синтез общего разложения гражданской жизни, города, ставшего дисгармоничным и иррациональным»³⁸.

Такая интерпретация во многом соблазнительна, однако принять ее все же нельзя. В 1344 г. Флоренция, только что одолевшая и грандов и чомпи, не являла собой картину всеобщего социального хаоса. Боккаччо, которому в это время перевалило за тридцать, стал трезвее в своих оценках действительности, но судьба пополанского режима, которому он продолжал симпатизировать, пока что не располагала его к пессимизму. Установление слишком прямых связей между флорентийской политикой и сюжетными ситуациями «Элегии мадонны Фьямметты», а также отождествление автора с его героиней неправомерно уже по одному тому, что как художественное произведение «Элегия» качественно отлична от «Комедии флорентийских нимф».

В «Амето», как мы видели, политика тоже вторгалась в повествование не прямо, а трансформируясь в общую гуманистическую концепцию божественного человека. Однако в силу самой идеологичности и концептуальности этой аллегорической повести заложенные в ней идеи, в том числе и политические, вычленились довольно просто и без существенного ущерба для производимого ею эстетическо-

го впечатления. Для «Элегии мадонны Фьямметты» такого рода операция оказалась бы губительной. В этой повести Боккаччо отказался не только от аллегорий, но и от использования готовых сюжетных схем, предлагаемых ему средневековой литературой или народной традицией. Сюжет больше не заимствуется — он строится на основе жизненного материала современной действительности. В новой повести Боккаччо предложил читателям психологический портрет современника. Это было чрезвычайно смело. Историки литературы нередко сравнивали «Фьямметту» с «Новой Элоизой» и «Вертером». На самом деле повесть Боккаччо еще более новаторская.

В 1343—1344 гг. Боккаччо не отказался от идеала, сформулированного им в «Амето». Но именно потому, что он по-прежнему считал идеал этот исторически актуальным, он не мог удовлетвориться прежними формулировками. Политические и общественные события 1343—1344 гг. не просто еще больше привлекали внимание Боккаччо к флорентийской действительности, они, по-видимому, натолкнули его на мысль о необходимости дальнейшей художественной конкретизации гуманистического идеала.

Содержание «Элегии мадонны Фьямметты» составляет анализ того внутреннего духовного богатства человека, которое в «Амето» было резко, четко, но вместе с тем и по необходимости схематично противопоставлено средневековой идеологии с ее проповедью духовной нищеты. Любовь, которая в «Амето», перестав быть космической силой, «что движет солнце и светила» (Данте), все еще рассматривалась в нем как сила несколько абстрактная, как сила культуры и как наставница гражданской жизни («*del ben vivere umano maestro e regola*»), оказалась в новой повести Боккаччо просто любовью. Она тоже утратила аллегоризм. Боккаччо показывал в «Элегии мадонны Фьямметты» силу реальной человеческой страсти, не боясь, что она унизит и обезобразит человека или в чем-то скомпрометирует идеал гармонии культуры, естественности и человечности, продолжавший сохранять для него значение общественного принципа.

Термин «элегия» взят Боккаччо из средневековой поэтики, в которой он, так же как термины «трагедия» и

«комедия», связывался с определенным стилем. Для «элегий» был обязателен жалобный стиль — *stilus miserorum*. Возможно, что на Боккаччо повлияли некоторые из «элегических комедий», создававшиеся в XII в. в прирейнских монастырях Франции и Германии, в частности анонимный «Памфилус».

Еще большее воздействие на стилистику «Фьямметты» оказали «Героиды» Овидия.

Однако все литературные влияния отступали перед жизнью. В новой повести Боккаччо Фьямметта уже не нимфа, а обычная богатая неаполитанка. У нее есть муж и был любовник. Рассказ в повести ведется от первого лица. Содержание его составляет лирическая исповедь Фьямметты, вспоминая о том, как она встретила молодого флорентийца Памфило, как страстно они любили друг друга и как потом Памфило, по настоянию отца, вернулся на родину, женился и забыл о своей неаполитанской возлюбленной.

В «Элегии мадонны Фьямметты», по-видимому, отразились какие-то автобиографические детали и ситуации. Историки позитивистской школы любили говорить о том, что Боккаччо рассказал в ней о своей любви, но перевернул истинное положение вещей, заставив героиню мучиться собственными страданиями, и таким образом «отомстил» забывшей его Марии д'Аквино. Это очень неверно. «Элегия» — не месть, а один из величайших памятников, воздвигнутых женщине эпохой Возрождения. Боккаччо был не больше мадонной Фьямметтой, чем Флобер — мадам Бовари. Конечно, он наделил героиню своими чувствами, но только потому, что лишь их он мог реально пережить и перечувствовать. Ему важно было проанализировать реальный мир реального современного человека, и он заглянул в собственную душу. Личный опыт дал Боккаччо материал, без которого он в данном случае не сумел бы обойтись.

Но самое важное во «Фьямметте» — не автобиографизм лирических переживаний, а то, что эти переживания эстетически объективируются в независимый от автора художественный образ. Автор, который до этого часто присутствовал в произведениях молодого Боккаччо, теперь сходит с подмостков повествования, предоставляя только что

«открытому» человеку говорить от своего собственного имени. Это стало еще одной ступенью к повому, реалистическому изображению человека в искусстве и литературе. Если Боккаччо поставил в центре первой в европейской литературе психологической повести женщину, что само по себе было дерзким новаторством, то сделал он это во многом именно для того, чтобы подчеркнуть объективность исповедующейся героини, ее независимость от его собственного мужского авторского «я». Кроме того, и это, по-видимому, было не менее важным, женщина, живущая в XIV в., почти вне сферы социальных, экономических и политических интересов средневекового города, представлялась ему наиболее удобным объектом для гуманистического анализа, целью которого было выявление в человеке сугубо человеческого богатства мыслей и переживаний. Женщина была как бы «естественнее». Не случайно и «Декамерон» возникнет по преимуществу в женском обществе.

Психологический анализ проведен во «Фьямметте» широко и тонко. Правда, он осуществляется с помощью риторики и изобилует экскурсами в область античной мифологии, делающими затруднительным его непосредственное восприятие для читателя XX в. Но это — неизбежная дань литературным условностям времени. Риторика связывала писателей итальянского Возрождения с писателями римской античности и помогала осваивать их опыт. На каком-то этапе ее условность была так же закономерна и «естественна», как третье лицо в романе XIX в. От риторических приемов анализа Боккаччо не освободится даже в «Декамероне». Приемы эти не должны скрывать от нас главного — художественного новаторства формы и содержания повести. В «Элегии мадонны Фьямметты» риторика оформляет внутренний поток воспоминаний, в течение которого по фрагментам восстанавливалось и воскрешалось в сознании героини время утраченного счастья. Изображение этого потока — первого потока сознания в истории европейской литературы, — превращение его в основную структурную форму как композиции повести, так и эстетического выявления человеческого характера ее главного героя было огромным художественным открытием. Оно тоже явилось непосредственным следствием гуманистического открытия природы и человека.

В «Элегии мадонны Фьямметты» у риторики имеется и еще одна немаловажная функция. Она служит социальной характеристике героини. Реализма в психологической повести Боккаччо еще нет и он вообще встречается в литературных произведениях эпохи Возрождения гораздо реже, чем это принято думать. Однако связи Фьямметты с общественной средой определены в повести довольно точно. Вспомним первую беседу Фьямметты с кормилицей. Женщина из народа, пытаясь образумить Фьямметту, говорит ей о «протiwоестественности» господской любви, которая представляется ей вредной блажью. «В простолюдинах, — заявляет она, — мы наблюдаем здоровые чувства, но богачи, окруженные блеском богатства (к которому они ненасытны, как ко всему), всегда ищут большего чем падлежит; кто имеет большую власть, стремится достигнуть той, которой еще не имеет»³⁹.

Пока речь идет о зловредном влиянии на человека алчности и стремления к власти, Фьямметта вполне согласна с кормилицей. Тут она твердо стоит «на позициях народа» и склонна к самым категорическим выводам. Но она никак не может принять чисто средневековый взгляд своей кормилицы на любовь, ибо та втолковывает ей, что здоровая естественная любовь должна довольствоваться «лишь пользой необходимого нашего размножения». Для Фьямметты — и на этом построена вся повесть — любовь естественна как высшее проявление человеческой духовности. Она клянет любовь, от которой страдает, и вместе с тем гордится своим чувством как чем-то таким, что возвышает ее над окружающим миром и роднит ее с трагическими героинями древности.

Для героини повести Боккаччо ее простодушная кормилица — близкий и родной человек, ближе нее у Фьямметты никого нет, и вместе с тем кормилица и Фьямметта принадлежат не только к разным общественным слоям, но и — что гораздо важнее — к различным историческим эпохам. Кормилица цитирует Сенеку произвольно, Фьямметта делает это вполне сознательно. Она прочитала не меньше произведений древних классиков, чем Джованни Боккаччо. Ее глубокие экскурсы в мифологию, историю и литературу должны свидетельствовать о ее духовном богатстве, об ее интеллектуальности, о широте ее новой

культуры. Риторика характеризует Фьямметту как нового интеллигента только что начавшейся эпохи Возрождения.

Риторика, уводившая к Вергилию, Цицерону, Овидию, свидетельствовала о том, что перед человечеством возникли новые горизонты. Но и не только об этом. Как мудро заметил А. Н. Веселовский, «в риторизме, характеризующем писателей «возрождения», в обычном перевесе фразы над содержанием у Петрарки и Боккаччо, в их постоянном хождении на котурне, этой психологической складке целой поры, чувствуется рядом с детскими восторгами перед новым откровением и пафос фразы, как бы прикрывающей сознание, что те горизонты далеко и когда-то спустятся на землю»⁴⁰.

Несогласия между кормилицей и Фьямметтой предвещали трагический отрыв интеллигенции от народа. Однако в середине 40-х годов XIV в. до трагедии Ренессанса было еще далеко. Автор «Фьямметты» продолжал верить в идеалы культуры и человечности. Он шел к «Декамерону».

¹ См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М.: Наука, 1979, т. 10, с. 138; ср.: Там же, с. 115.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 508.

³ Подробнее об этом см.: Хлодовский Р. И. Франческо Петрарка: Поэзия гуманизма. М.: Наука, 1974.

⁴ См.: Groce V. Poesia popolare e poesia d'arte: Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento. Bari: Laterza, 1957, p. 66.

⁵ Веселовский А. Вилла Альберти: Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV—XV столетия. М., 1870, с. 199.

⁶ Petronio G. La posizione del Decameron.— Rassegna della letteratura italiana, 1957, VII.

⁷ Branca V. Boccaccio medievale, 4 edizione accresciuta. Firenze: Sansoni, 1975, p. 134—164. Первое издание этого труда, перевернувшее все устоявшиеся представления о творчестве Боккаччо, вышло в 1956.

⁸ Гукковский М. А. «Хроника» Бонакорсо Питти.— В кн.: Питти Бонакорсо. Л.: Наука, 1972, с. 185.

⁹ Гукковский М. А. Леонардо да Винчи: Творческая биография. Л.; М.; Искусство, 1958, с. 15 (курсив наш.— Р. Х.).

¹⁰ Гукковский М. А. Итальянское Возрождение, т. I. Италия с 1250 по 1380 год. Л.: Изд-во ЛГУ, 1947, с. 263.

¹¹ Алексеев М. П., Жирмунский В. М., Мокульский С. С. и др. История западноевропейской литературы: Раннее Средневековье и Возрождение / Под общ. ред. Жирмунского В. М. М., 1947, т. 1, с. 274.

- ¹² Там же, с. 275.
- ¹³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, с. 314.
- ¹⁴ См.: Балашов Н. И. Данте и Возрождение.— В кн.: Данте и всемирная литература. М.: Наука, 1967; Баткин Л. М. Данте и его время: Поэт и политика. М.: Изд-во АН СССР, 1965.
- ¹⁵ См.: Баткин Л. М. Спор о Данте и социология культуры.— В кн.: Средние века. М.: Наука, 1971, вып. 34, с. 277—292.
- ¹⁶ Боккаччо Дж. Декамерон/Пер. с ит. Веселовского А. Н. М.: Гослитиздат, 1955, с. 385 (далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте. Курсив всюду наш.— Р. Х.).
- ¹⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 23, с. 728.
- ¹⁸ Ves Cn. Les marchands écrivains, affaires et humanisme à Florence, 1375—1434. Paris, 1967; Renouard Y. Affaires et culture à Florence: Il Quattrocento. Firenze, 1954.
- ¹⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346.
- ²⁰ Petrarca F. Opere latine/A cura di Bufano A. Torino: UTET, 1975. Vol. 1.
- ²¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346.
- ²² Боккаччо Дж. Малые произведения. Л.: Худож. лит., 1975, с. 451.
- ²³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346.
- ²⁴ В том же «Корбаччо» Боккаччо так описывает облик явившегося ему духа: «...на нем было длинное, просторное одеяние ярко-красного цвета, и, несмотря на сумрак, я заметил, что никогда столь яркий цвет не выходил из-под рук наших красильщиков» (Боккаччо Дж. Малые произведения, с. 456—457).
- ²⁵ Веселовский А. Н. Собр. соч. Пг., 1915, т. 5, с. 4.
- ²⁶ Там же, с. 153.
- ²⁷ Russo L. Ritratti e disegni storici: Studi sul Due e Trecento. Bari: Laterza, 1951, p. 395.
- ²⁸ Веселовский А. Н. Избр. статьи. Л.: Гослитиздат, 1939, с. 105.
- ²⁹ См.: Дживелегов А. К. Пастораль Боккаччо.— В кн.: Боккаччо Дж. Фьезоланские нимфы. М.; Л.: Academia, 1934, с. 10—11.
- ³⁰ Boccaccio G. Decameron. Filocolo. Ameto. Fiammetta / A cura di Bianchi E., Salinari C., Sapegno N. Milano; Napoli: R. Ricciardi, 1952, p. 1042.
- ³¹ Ramat R. Saggi sul Rinascimento. Firenze: La Nuova Italia, 1969, p. 39.
- ³² Веселовский А. Н. Избр. статьи, с. 92.
- ³³ Боккаччо Дж. Амето. Комедия флорентийских нимф. Фьямметта. М.: Худож. лит., 1972, с. 43.
- ³⁴ Там же, с. 159—160.
- ³⁵ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л.: Гослитиздат, 1962, с. 21.
- ³⁶ См.: Ругенбург В. И. Народные движения в городах Италии: XIV—начало XV века. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958, с. 83.
- ³⁷ Boccaccio G. Opere in versi. Corbaccio. Prose latine. Milano; Napoli; R. Ricciardi, 1965, p. 860.
- ³⁸ Ramat R. Boccaccio, 1340—1344.— Belfagor, 1964, N 2, p. 173.
- ³⁹ Боккаччо Дж. Амето: Комедия флорентийских нимф. Фьямметта, с. 176.
- ⁴⁰ Веселовский А. Н. Собр. соч., т. V, с. 7.



ГЛАВА ВТОРАЯ



СОДЕРЖАНИЕ КОМПОЗИЦИИ: ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ АВТОРА И ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА «ДЕКАМЕРОНА»

1

«Красота, — утверждал Аристотель, — заключается в величине и порядке»¹. Это одна из кардинальных идей классического искусства. Средние века ее сохранили. Августин писал: «Форма всякой красоты — единство»². Классика всегда предполагала дерзновенность новаторства. Пройдет несколько веков, и Пушкин скажет, подводя некоторые итоги: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслью, — такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гёте в «Фаусте», Моллиера в «Тартюфе»»³.

Такова же смелость Боккаччо в его главной книге. «Декамерон» сделан умело и очень красиво. Его единство скреплено тщательно выверенной композиционной упорядоченностью и предполагает то, что Пушкин называл «формой плана». Анализ этой формы представляет определенный теоретический интерес. Он почти сразу выводит на проблему исторического содержания художественного стиля, а следовательно, и художественного сознания. Причем, не одного Боккаччо, а целой эпохи. Анализируя построение «Декамерона», сталкиваешься не только с гениальностью индивидуальной творческой мысли автора и архитектурной силой его ума, «располагающей частями в их отношении к целому»⁴, но и с эстетическим самосознанием литературы в тот весьма ответственный для нее момент, когда она впервые осознает себя как литература национальная. Архитектоника книги Джованни Боккаччо включает в себя теорию новой прозы и сама по себе теоретична. Форма плана «Декамерона» оказывается одновременно и планом ренессансной культуры, выступающей в качестве необходимой идеологической предпосылки художественного единства этого очень не традиционно организованного произведения.

Об истинном единстве художественного произведения вообще и о единстве «Декамерона» интересно рассказано в книге Виктора Шкловского «Художественная проза» (1959). Виктор Шкловский сперва цитирует предисловие Льва Толстого к сочинениям Мопассана, а затем пересказывает толстовскую мысль по-своему, делая, как ему кажется, необходимую поправку на то, что «нравственности в течение веков и культур сменяются и опровергаются». «Единство художественного произведения, — утверждает Шкловский, — состоит не в том, что в произведении говорится об одних и тех же героях, а в том, что в произведении к героям одного или разных событийных рядов писатель относится на основании своего мировоззрения так, что его анализ объединяет их в единое целое»⁵.

После этого, объяснив, почему можно говорить о единстве сборников Александра Блока, но нельзя говорить о единстве «Тысячи и одной ночи», Виктор Шкловский выстраивает несколько принципиально важных соображений:

«Всякое единство в основе своей восходит к единству мировоззрения.

Для художественного анализа жизни мы приводим ее восприятие к определенному единству.

Нам важен не только круг восприятия, но и определенный характер восприятия — жанр. Мы иначе воспринимаем события комедии, драмы, элегии или оды.

Именно поэтому мы пользуемся «сцеплениями», «переходными» жанрами, создающими сложную ориентацию при восприятии.

Жанровое восприятие может само создавать новые ощущения различий при единстве задания.

Художественное произведение всегда сознательно отобрано, изменено, оно является усилием увидеть и передать так, как хочет показать данный писатель. Оно имеет определенного носителя — сочинителя»⁶.

К «Декамерону» все это имеет прямое отношение. Позиция сочинителя и определение жанра, связанного с ощущением нового художественного и жизненного единства, входит в композиционную структуру книги Боккаччо. Мы будем анализировать эту структуру, потому что сейчас нас интересует поэтика, а также и оттого, что в композиции «Декамерона» пластически запечатлена система идей, важная для понимания большой исторической эпохи. Композиция «Декамерона» насквозь содержательна и глубоко идеологична. Идя от анализа ее структуры, легче всего подойти к правильному пониманию такого сложного и все еще дискуссионного вопроса, как вопрос о целостности и единстве миропонимания, во-первых, самого Боккаччо, а во-вторых, того социального слоя, к которому он принадлежал. Именно такой путь представляется нам наиболее надежным. Он гарантирует если не точные, то, во всяком случае, более объективные результаты, нежели анализ сюжетов отдельных новелл, пусть даже и самых показательных.

2

Анализ формы плана главной книги Джованни Боккаччо удобнее всего начать с заглавия. Так, несомненно, поступил бы сам Боккаччо⁷ и, надо думать, что он был бы

прав. Если заглавия предшествующих произведений Боккаччо чаще всего были ориентированы на восприятие стиля и жанра — «Тесеида», «Комедия флорентийских нимф», «Элегия мадонны Фьямметты», «Ninfale fiesolano», — то заглавие «Декамерона» ориентирует на его архитектонику⁸. Оно сразу же определяет композиционную структуру книги, содержит указание на внутреннюю противоречивость единства этой структуры и само входит в композицию, придавая всему произведению четко обозначенную законченность, причем, не только чисто формальную.

Заглавие появилось не сразу. В начале Четвертого дня «Декамерон» определяется как произведение «senza titolo» — «без заглавия». Уверая, будто он не подозревал, что его рассказы могут вызвать бурю моралистических протестов, Боккаччо писал: «Избегая и всегда стремясь избежать дикий напор этого бешеного духа, я постоянно старался идти не то что полями, но и глубокими долинами. Это должно представиться ясным всякому, кто обратит внимание на настоящие новеллы, написанные мною не только народным флорентийским языком, в прозе и без заглавия, но и, насколько возможно, скромным и простым стилем» (IV, 241)⁹.

Тут все слова точные. Даже метафоры выдержаны в строгих терминах современной Боккаччо риторики или, вернее, теории литературы. Новое отношение к поэтике пока почти не заметно.

Боккаччо не считает возможным дать единое жанровое определение своих рассказов¹⁰. Однако для цитируемого места более примечательно то, что он определяет их уничижительно: *novellette* («повестушки»). Боккаччо хочет сказать, что он писал свои рассказы низким, комическим стилем. Именно таково теоретическое содержание метафоры «... не то что полями...» — «... non solamente pe' piani ma ancora per le profondissime valli mi sono ingegnato andare» (IV, introd., 3)¹¹. Причем язык и стиль «повестушек» тут же устанавливаются: «... не только народным флорентийским языком...» — «non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte ... ma ancora in istilo umilissimo e rimesso...» (ibid.). *Istilo umilissimo* — «самый низкий стиль» — это именно комический стиль средневе-

ковой литературы. Так его определял не кто иной, как сам Боккаччо: «lo stilo comico è umile e rimesso» (Esp., Асс., 19). Комическому стилю соответствует язык — не тот *volgare illustre*, который, по мысли Данте, должен стать единым национальным языком итальянской литературы, ибо он есть та народная речь, «которая принадлежит всей Италии в целом»¹², а язык, контаминированный диалектизмами и сознательно приниженный бытовыми областническими словоупотреблениями — *fiorentin volgare*. Именно на таком языке, в отличие от трагических стилистов, писали тосканские поэты комического стиля конца XIII — начала XIV в. Боккаччо этих поэтов знал и ценил. В «Декамероне» Чекко Анджольери фигурирует на тех же правах, что и Гвидо Кавальканти (VI, 7; IX, 4).

Включение «повестушек» Боккаччо в ряд средневековой литературы комического стиля немедленно и полностью нейтрализует любые упреки в непристойности. Более того, оно превращает их морализирующих критиков в элементарных или во всяком случае в некорректных невежд. В средневековой литературе комического стиля самые невероятные непристойности, связанные с вертикальным движением готического стиля к «материально-телесным» безднам, не только допускались, но прямо-таки предписывались идеологическими императивами всей эстетической системы проторенессансного художественного мышления. После определения жанра «повестушек» как жанра комического автору «Декамерона» спорить с его ханжески настроенными недоброжелателями, собственно говоря, было уже незачем и не о чем. Тем не менее спор продолжается. Боккаччо вдруг как бы забывает о том, что страницей выше уверял, будто его «повестушки» написаны «не только народным флорентийским языком, в прозе... но и, насколько возможно, скромным и простым стилем» и, защищая свою книгу, сопоставляет себя не с Рустико ди Филиппо или Чекко Анджольери, а с их стилевыми антиподами — с Гвидо Кавальканти, Чино да Пистойя и Данте Алигьери (IV, 244). Сопоставление это немедленно подкрепляется композицией. Сразу же вслед за полемикой введения к Четвертому дню следуют трагические повеллы «Декамерона», тя-

готеющие к риторике высокого стиля, и уже в первой из них — самой патетической — разрабатывается сюжетный мотив, распространенный прежде всего в куртуазной литературе: «Танкред, принц Салернский, убивает любовника дочери и посылает ей в золотом кубке его сердце, полив отравленной водой; она выпивает ее и умирает» (IV, 1, 246)¹³.

Забывчивость Боккаччо в данном случае настолько невероятна и очевидна, что ее никак невозможно счесть за ту обычную забывчивость, которой нередко страдают авторы больших произведений. Метафоры теоретического пассажа слишком явно выламываются из книги. Ни поэт, ни прозаик Боккаччо никогда не ходил «глубочайшими пизинами». «Повестушками» комического стиля не являются не только рассказы Четвертого дня, но все предшествующие им новеллы. Ни одна из этих новелл, несмотря на присутствие в некоторых из них словечек и выражений, взятых из повседневной, разговорной речи, не была и в той структуре, которую получил «Декамерон», не могла быть написана народным флорентийским языком в строгом смысле этого термина. И уж вовсе странными кажутся слова: *senza titolo*. Прочитав три дня «Декамерона», вдруг узнаешь, что «Декамерон» — книга «без заглавия». Противоречие здесь настолько разительно, что несколько поколений комментаторов предпочитали его вообще не замечать и предлагали самые разнообразные толкования этого, казалось бы, ошарашивающе загадочного пассажа.

Много потрудились тут издатели и комментаторы второй половины XVI столетия. В ту пору в Италии закладывались основы нормативной поэтики европейского классицизма, и критики старательно очищали «Декамерон» от всего, что не слишком ладилось в нем как с постановлениями Тридентского собора, так и с не менее строгими правилами абстрактного эстетического рассуждения. В этом смысле наиболее примечательно прямо инспирированное папской курией флорентийское издание 1573 г. — «*Con le Annotazioni dei Deputati*». В нем слова *senza titolo* предполагалось понимать как «без указания имени автора». Выдвигались и другие объяснения. Сальвиати (1582), например, считал, что Боккаччо назвал так

свои повеллы, ибо он не предпослал им никакого посвящения, а Людовико Кастельветро утверждал, будто выражение *senza titolo* возникло в «Декамероне» только потому, что у книги отсутствовало «какое-либо из тех пышных, велеречивых заглавий, о коих говорит Плиний в введении, а Авл Гелий в заключении к своей книге»¹⁴.

В более близкие к нам времена все эти точки зрения нашли своих сторонников в лице А. Гаспари, М. Ландау, Дж. Э. Шоу¹⁵. Сравнительно недавно известный историк итальянской литературы Карло Салинари объединил их в одной фразе. В комментарии к подготовленному им изданию «Декамерона» он писал: «*senza titolo* может значить — без имени автора, или — без посвящения, или также — без титульного листа, включающего в себя заглавие книги, имя автора и посвящение»¹⁶.

Все эти объяснения в известной мере справедливы. Вместе с тем следует иметь в виду, что загадки *senza titolo* по сути дела не существует. Слова эти читаются просто: «без заглавия». А. Н. Веселовский перевел их правильно. Игнорируя противоречия, существующие в «Декамероне», критики и комментаторы вольно или невольно пытались судить книгу Джованни Боккаччо не по тем законам, которые сам он признавал для себя обязательными. В тексте «Декамерона» остались противоречия, потому что автор не пожелал их устранить. Дело тут вовсе не в небрежности. Русскому читателю Боккаччо это должно быть особенно понятно. Вспомним Пушкина. «Евгений Онегин» — роман с классической архитектоникой, в котором план выверен безупречно и даже «время рассчитано по календарю»¹⁷. Между тем как раз в той самой заключительной строфе первой главы, где сказано о форме плана, Пушкин говорит, изображая свою работу над романом:

Пересмотрел все это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу.

В «Декамероне» мы имеем нечто подобное, причем, как сказали бы теперь, подобное типологически. Демонстративно не устранимые противоречия введения к Четвертому дню задерживают внимание на организации кни-

ги и заставляют задуматься над смыслом ее композиции. Сознательно оставленные противоречия дают возможность судить не только о том, как сделан «Декамерон», но и о том, как он делался. Для того они нам и оставлены. Постараемся же понять, почему искусный архитектор Боккаччо не убрал со своего здания все леса.

3

Насколько последовательно был выдержан средневековый комический стиль в тех «повестушках», которые предшествовали «Декамерону» и получили широкое распространение еще до того, как возникла книга, сказать теперь, разумеется, невозможно¹⁸, однако совершенно ясно, что они еще не обладали внутренним художественным единством и единой тематикой. Именно на это указывало их определение — *senza titolo*. Об этом можно прочесть у самого Боккаччо, правда, не в «Декамероне», а в комментариях к «Комедии» Данте. В них так говорится о «Любовных элегиях» Овидия: «Одни называют их *«Liber amorum»*, другие называют их *«Sine titulo»*; произведение это может иметь и то и другое заглавие, ибо в нем не говорится ни о чем другом, как только о его (Овидия.— *P. X.*) любовных делах... но точно так же оно может быть названо и *«Sine titulo»*, ибо в нем не повествуется последовательно о каком-либо одном предмете, который мог бы дать ему заглавие...» (*«per ciò che d'alcuna materia continuata, della quale le si possa intitolare, favella»*.— *Esp.*, IV, litt., 119). Заглавие для Боккаччо предполагало целостность предмета произведения, единство авторского отношения к этому предмету, а также единство «интереса» в том значении, которое придавал этому термину Б. В. Томашевский¹⁹, т. е. установку на определенное, и притом тоже целостное восприятие произведения определенным кругом читателей, на которых оно было рассчитано²⁰.

Вряд ли создание повеллистического сборника *«Senza titolo»* когда-либо входило в творческие замыслы автора «Филоколо» и «Амето». В. Бранка подобное предположение отмечает очень решительно²¹. Не устраненное в тексте противоречие «Декамерон» — «без заглавия» — содер-

жит в себе авторское указание не только на то, как новеллы «Декамерона» читались, прежде чем они получили определенную композиционную структуру, но и на то, как они не должны читаться после того, как эта структура была для них создана. Своей репутацией писателя безнравственного, эротического и даже безбожного Боккаччо обязан прежде всего выборочному прочтению его новелл, пренебрегающему идейной необходимостью плана и как бы возвращающему «Декамерон» к разрозненным «повестушкам» *senza titolo*.

Структура выработывалась постепенно. Тем не менее мысль Джованни Джетто о том, что идеально она предшествовала не только новеллам, но даже «повестушкам»²², не кажется нам ни слишком парадоксальной, ни особенно идеалистической. Все дело в том, как понимать структуру и как представлять отношение Боккаччо к предписаниям современной ему эстетики.

В то время, когда Боккаччо приступал к созданию своей главной книги, он находился как раз «на середине жизненной дороги» и был вполне сформировавшимся писателем с ярко выраженной творческой индивидуальностью. Естественно, что Боккаччо воспринимал весь жизненный и литературный материал, с которым ему приходилось работать, в формах своего собственного, в значительной мере уже ренессансного художественного сознания; и в этом смысле идеальная форма «Декамерона» действительно может быть названа априорной. Однако это вовсе не означает, что план не менялся по мере того, как формы художественного сознания Боккаччо материализовались в композиционную организацию его книги. Не только мировоззрение Боккаччо формировало «Декамерон», но и «Декамерон» формировал мировоззрение Боккаччо.

То заглавие новеллистической книги Джованни Боккаччо, под которым она теперь нам известна, появилось лишь в самом конце. Рождение его ознаменовано завершением работы над композицией. Окончательному заглавию, видимо, предшествовало другое, условно говоря «рабочее». Творческую историю «Декамерона» восстановить невозможно²³, но мы позволим себе одну скромную гипотезу. Можно предположить, что между заглавием «Дека-

мерон» и «Senza titolo» существовало некоторое промежуточное звено. По-видимому, им было заглавие «Сто новелл». Примечательно, что именно так называл книгу Боккаччо Франко Саккетти, твердо уверенный в том, что он называет ее правильно²⁴. То, что новелл в «Декамероне» оказалось не больше, но и не меньше чем сто, было отнюдь не случайно. Заглавие «Сто новелл» — даже если Боккаччо им прямо не пользовался — отражало один из важных этапов в работе над созданием композиционного единства новеллистической прозы, этапа, на котором, кстати сказать, так и остановился проторенессансный Франко Саккетти²⁵.

Создавая свою большую книгу, Джованни Боккаччо работал с материалом современной ему, т. е. средневековой, повествовательной литературы. Собственные сюжеты он не придумывал. Во всяком случае, формой плана новизна фабул не предусматривалась. Предполагалось, что фабулы всех ста новелл читателю более или менее хорошо известны. Так оно, видимо, и было.

Источники «Декамерона» изучены давно и весьма обстоятельно²⁶. Результаты всякого рода историко-литературных сопоставлений для понимания стиля важны и пользоваться ими необходимо. Однако сейчас нам хотелось бы подчеркнуть другое. Реальные источники ста новелл Боккаччо лежат совсем не так глубоко, как это можно подумать, изучая книги М. Ландау и А. Н. Веселовского. В поисках их не обязательно ни отправляться на Восток, ни углубляться в столь почитаемую гуманистами греко-римскую античность. Как верно подметил В. Бранка, в многообразном и разнородном фабульном материале главной книги Боккаччо «классический мир почти вовсе отсутствует»²⁷. В отличие от «Амето» и «Фьяметты» в «Декамероне» не демонстрируется гуманистическая эрудиция автора или, правильнее сказать, она демонстрируется с помощью иных стиливых приемов. Гуманизм Боккаччо к этому времени стал более зрелым. «Единственные две новеллы, — пишет Витторе Бранка, — для которых можно указать классический источник, а именно десятая новелла V дня и вторая VII, не уклоняются от связей и коптамиаций с позднейшими версиями, засвидетельствованными в фаблио и народных

преданиях. Впрочем, и эти две новеллы восходят как раз к тому латинскому писателю, Апулею, которого средневековая культура — по свидетельству самого же Боккаччо («De Genealogia», V, 22) — воспринимала почти что как своего предшественника, — к тому единственному и в греческой и латинской литературе писателю, который, совсем как Боккаччо, прислушивался к народным рассказам и почитал их достойными введения в большую, настоящую литературу»²⁸.

Последнее замечание Бранки представляется особенно ценным. Материалом для ста новелл, действительно, служили не только народные переработки средневековых романов и фаблио, но и современный городской фольклор в его самых непосредственных речевых проявлениях. Однако, работая с фольклором, Боккаччо никогда не превращался в фольклориста. Он не записывал всем известные истории, побасенки и анекдоты, а пересказывал их по-своему и притом настолько по-своему, что это немедленно вызывало протесты у читателей и критиков, почитавших традиционность одним из непререкаемых условий литературного этикета. В полемическом вступлении к Четвертому дню сказано: «А некоторые иные тщатся, в ущерб моему труду, доказать, что рассказанное мною было не так, как я сообщаю его вам» (IV, 241).

Вряд ли подобного рода протесты Боккаччо особенно удивляли или огорчали. Они были им если не спровоцированы, то, безусловно, предусмотрены. «„Старые новеллы“, — писал Виктор Шкловский, — рассказываются в «Декамероне» для того, чтобы быть опровергнутыми новым переосмыслением»²⁹. Чем больше у Боккаччо накапливалось по-новому пересказанных историй и анекдотов, тем очевиднее становилась невозможность объединения их бессодержательным заголовком «*senza titolo*». Новое переосмысление традиционного материала настойчиво требовало системы, которая бы это переосмысление формально мотивировала и идеологически оправдывала.

4

Боккаччо был не меньшим новатором, чем Петрарка, но он всегда почтительно оглядывался на принципы современной ему литературной теории и, даже экспериментируя,

старался принимать их в расчет. Средневековая эстетика отводила огромную роль не только формальной соразмерности частей, но и выражающему ее смысл числу³⁰. «Разноцветные камушки, — пишет Бранка, — которые Боккаччо старательно выбрал из средневековой традиции и до блеска отшлифовал, не могли быть разбросаны кое-как, словно на венецианском мозаичном полу, — они должны были в соответствии с художественными идеями эпохи и самого Боккаччо образовать четкий рисунок, имеющий глубокое значение также и в метафизическом смысле»³¹.

В книге Джованни Боккаччо оказалось сто новелл потому, что сама эта пифагорейская цифра — сто — содержала в себе указание на известную упорядоченность, могущую претендовать на заглавие. То, что в предшествовавшем «Декамерону» средневековом «Новеллино» содержалось сто рассказов, могло рассматриваться как прецедент. Но еще большее значение для автора «Амето» имел пример Данте. Доказывая, что «в мировой поэзии Данте — самый совершенный архитектор», И. Н. Голенищев-Кутузов отметил, разбирая трехчастную структуру «Божественной Комедии»: «В каждой части 33 песни, не считая вступительной песни „Ада“. Таким образом, в „Божественной Комедии“ сто песен, т. е. квадрат 10 — совершенного числа в поэзии Данте»³².

Несложно заметить, что в книге Боккаччо «квадрат 10» оформляет композиционную структуру даже с еще большей очевидностью, нежели в дантовской поэме. Считая, что форма плаца «Декамерона» точно соответствует стилю готической архитектуры³³, Витторе Бранка сопоставляет Боккаччо прежде всего с «Комедией» Данте³⁴. Такое сопоставление более или менее традиционно³⁵, и мы им тоже воспользуемся. Постоянные оглядки Боккаччо на творческий опыт Данте отражали диалектику историко-литературного развития.

Архитектоническое и, так сказать, геометрическое совершенство «Божественной Комедии», проявившееся, в частности, и в «магии чисел», было результатом конечно же не самой этой «магии», а огромной формообразующей мощи ее «структуры» в крочеанском значении этого термина, т. е. миропонимания Данте, сознательно раство-

рящего в религиозно-теологической всеобщности господствующей идеологии свою протогуманистическую творческую индивидуальность. Под воздействием идеологической «структуры» фабульный материал, почерпнутый Данте как из литературной, так и из современной ему бытовой, анекдотической традиции (пример ее — пашумевший на всю Италию скаandal в семье Джанчотто Малатесты), перерабатывался настолько планомерно и настолько радикально, что он необычайно органично превращался в стройно организованный и последовательно развертываемый сюжет «этико-политическо-теологического романа» (термин Б. Кроче), предполагающего аллегорическое истолкование, но не нуждающегося ни в какой раме, даже такой примитивной, которую, казалось бы, подразумевал самый жанр «видения». Данте в «Божественной Комедии» не просто свидетель и не просто рассказчик — он весьма активный герой создаваемого им «романа», герой, не только обладающий ясно выраженным характером, но развивающийся и меняющийся в процессе своего потустороннего странствия, причем меняющийся настолько существенно, что его возвращение к исходной ситуации, обеспечивающее формальную замкнутость рамы, оказывается в «Комедии» принципиально невозможным. Созерцание бога приводит Данте в конце его пути к утрате человеческой индивидуальности и к полному поглощению не только его земного «я», но и его поэтического гения вечной универсальной и трансцендентной гармонией:

Здесь изнемог высокий духа взлет;
Но страсть и волю мне уже стремил,
Как если колесу дан ровный ход,
Любовь, что движет солнце и светила³⁶.

Поэтому, если оставаться в пределах средневековой идеологии и поэтики, внутренняя, математически выверенная уравновешенность «Божественной Комедии» может и даже должна рассматриваться не столько как характерная особенность индивидуального «прекрасного стиля», которым Данте похвается в самом начале своего странствия («Ад», I, 87), сколько как одно из объектив-

ных проявлений космической гармоничности божественного миропорядка.

В «Декамероне» мы тоже сталкиваемся с определенными диалектическими взаимосвязями между «структурой» и «поэзией», но они имеют исторически совсем иной характер, чем в «Божественной Комедии». Исследователи композиционной организации книги Боккаччо, в том числе и самый авторитетный из них, Витторе Бранка, это, как нам кажется, не всегда достаточно учитывают.

Сопоставляя главное произведение Джованни Боккаччо с «Божественной Комедией», В. Бранка не только обнаруживает в новеллистической книге Боккаччо «единство идеи и изображения», но и прямо называет ее «целостной поэмой»³⁷. Именно внутренняя, идейно-художественная целостность, по мнению Бранки, «решительно отличает» «поэму» Боккаччо «от тех беспорядочных нагромождений рассказов, которыми являлись предшествующие ей сборники Востока и Запада»³⁸. Витторе Бранка, таким образом, недвусмысленно исключает повеллистическую книгу Боккаччо из многовековой традиции так называемой обрамленной повести, с которой ее до сих пор связывает большинство теоретиков литературы и исследователей, занимающихся сравнительно-историческим анализом³⁹, и вводит ее в совершенно иной литературно-поэтический ряд. Способы реализации художественного единства книги Боккаччо он ищет не в литературном приеме, скрепляющем новеллы извне, как это было, скажем, в «Калиле и Димне» или в сводах «Тысячи и одной ночи», а в нравственно-религиозном принципе, композиционно организующем их изнутри, пронизывающем всю новеллистическую «поэму» и потому позволяющем говорить об ее законченном, едином сюжете. В этом смысле «поэма» Боккаччо для В. Бранки вполне аналогична поэме Данте: она тоже — «легенда всякого человека»⁴⁰ или, как говорит Бранка в другом месте, — средневековая «комедия человека»⁴¹. В книге Боккаччо, пишет Бранка, «от первой до последней новеллы развивается в полном соответствии с законами средневековой «комедии»⁴² изображение идеального человеческого пути, идущего от сурового и горького порицания пороков в I дие — начинающегося портретом прообраза злодейства, портретом нового Иуды

(сер Чаппеллетто), — к блистательному прославлению добродетели в X дне, завершающемся апофеозом высочайшей и смиреннейшей героини, повой девы Марии (Гризельда)»⁴³. Витторе Бранка обнаруживает в построении «Декамерона» ту же самую готическую вертикаль нравственно-религиозной аскезы, которая характеризовала «Комедию» Данте и всю систему проторенессансной литературы.

Сама по себе попытка Витторе Бранки определить композиционную организацию книги Боккаччо, отталкиваясь от ее фабульного ядра, вполне оправдана и плодотворна. Итальянскому ученому удалось обнаружить определенное, так сказать, подводное течение сюжета от дня ко дню, и тут к его наблюдениям стоит присмотреться. Однако отождествление принципов построения новеллистической книги Боккаччо не только с внешне формальными, но и нравственно-сущностными принципами средневековой «комедии человека» способно вызвать серьезные сомнения и возражения.

Во-первых, та религиозно-нравственная аскеза, которая, по мнению В. Бранки, композиционно преобразует фабулы отдельных новелл в единое сюжетное целое, с необходимостью предполагает возможность (если не обязательность) аллегорического истолкования фабульного материала, а это почти автоматически приводит к более чем парадоксальным выводам, самим Бранкой вряд ли предусмотренным⁴⁴. Во-вторых, предложенный Бранкой принцип композиции новеллистической книги Боккаччо по сути дела игнорирует раму или, во всяком случае, превращает ее в нечто не обязательное, чисто формальное, против чего сам же Бранка в последние годы многократно возражал.

Подчеркивая единство «поэмы» Боккаччо, Витторе Бранка это единство как бы абсолютизирует. Он не желает замечать известной художественной самостоятельности рамы в композиции книги и ее идейного противостояния обрамленному ею новеллистическому корпусу⁴⁵. И это понятно. Включение рамы в анализ композиционного построения новеллистической книги Боккаччо немедленно ломает принципиально важную для общей концепции Бранки готическую вертикаль нравственно-религиоз-

ной аскезы. Рама связана с таким композиционным развертыванием сюжета во времени, какого никак не могло быть в «Комедии» Данте. «Структура «Декамерона», — как верно подметил Марио Марти, — не устремлена ввысь (non ascensionale), она не вертикальная, а, скорее, горизонтальная»⁴⁶.

Смена метафизической вертикали исторической горизонталью — факт серьезный. Такая смена была связана не только с перестройкой основных принципов композиции художественного произведения — она была следствием коренной идеологической переориентации всей культуры как исторически конкретной системы нравственных и эстетических ценностей. Боккаччо это сознавал. Он не был «наивным гением». Рама в композиции его книги, действительно, не просто формальный прием. *Боккаччо обратился к раме именно потому, что его не могло удовлетворить чисто формальное объединение новелл, даваемое числом сто.* Как справедливо отметил П. А. Гринцер, именно Боккаччо был тем европейским писателем, «который почувствовал, какие большие возможности таятся в обрамлении, и мастерски использовал их в своем произведении»⁴⁷.

Вместе с тем рама в книге Боккаччо — и тут Бранка, как нам кажется, совершенно прав — возникла вовсе не под влиянием восточной обрамленной повести. «Книгу о семи мудрецах» Боккаччо, конечно, читал, но ему не было большой надобности оглядываться на формальные приемы этого очень по-средневековому моралистического сборника. «Декамерон» представлял своего рода «скачок» даже в его собственном творчестве; но «скачок» этот предполагал большой «разбег», т. е. весь предшествовавший ему литературный опыт писателя, обладающего уже индивидуальными, очень личными стилевыми навыками и привычками. Прием обрамления принадлежал к этим навыкам. «Рама «Декамерона», — писал Сальваторе Батталья, — представляет лирическую схему, наиболее близкую искусству Боккаччо»⁴⁸.

Однако Боккаччо заключил свои сто новелл в раму не только потому, что такого рода прием был им уже испробован в «Филоколо» и «Амето» или был постальгически дорог ему как память о прошлом. Несложно заме-

тить, что рама в новеллистической книге Боккаччо принципиально иная, нежели в «Комедии флорентийских нимф». Она обрамляет иной повествовательный материал и родилась как ответ на те новые, специфические задачи, которые ставил перед собой писатель в ходе работы над его композиционной организацией.

Как уже говорилось, повествовательный материал, который предоставляла Боккаччо современная ему средневековая литературная и устная, в том числе самая простонародная, традиция, им не просто пересказывался, а сознательно и планомерно переосмыслился. Продемонстрировать результаты этого переосмысления писателю было чрезвычайно важно. Для того-то всем известные рассказы и рассказывались совсем по-новому.

В то же время переосмысление средневекового повествовательного материала с самого начала не предполагало ни коренной ломки сюжетной структуры традиционных фавул (именно поэтому некоторые повеллы первых трех дней могли какое-то время гулять по Флоренции «без заглавия», как самые обычные средневековые «повестушки» и анекдоты), ни возможности их аллегорического истолкования, которое не только сразу же ликвидировало бы шокирующие обывательскую нравственность житейские эротические подробности, но и свело бы все концы с концами в бесконечности той дантовской трансцендентности, где пересекаются даже параллельные линии.

Таким образом, в процессе работы над новеллистической книгой возникла не просто трудность, а известное художественно существенное противоречие. Книга с заглавием требовала внутри себя непротиворечивой системы, в которой расположился бы переосмысленный материал традиционных фавул, а авторское отношение к фавулам — его желание во что бы то ни стало сохранить как раз их фавульную неприкосновенность — внутреннюю «сюжетную» систематизацию переосмысленных фавул, казалось бы, полностью исключало.

Разрешением этого противоречия стало создание диалектически противоречивой композиционной конструкции. Новеллистическая книга Боккаччо строится так, что переосмысление традиционного повествовательного материала осуществляется тоже с помощью «структуры» в крочсан-

ском значении этого термина, но только не внесенной в самую глубь сюжета, как это было в «Комедии» Данте, а вынесенной вовне — в особую раму, обладающую собственной целостной фабулой и в этом смысле тоже диалектически противоречиво противостоящую фабульному многообразию, так сказать, основного сюжетного ядра «ста новых новелл». Противоречие было ликвидировано, снято противоречием же. Это оказалось возможным в значительной мере потому, что новое, казалось бы, сугубо композиционное противоречие книги отражало реальные противоречия исторической ситуации, в которой в середине XIV в. в Италии началась смена стиля — смена общей системы художественного мышления, за которой вскоре последовала коренная перестройка всей европейской культуры. Именно в раме происходит переосмысление традиционного повествовательного материала, причем рама сколачивается так, что читатель новеллистической книги Боккаччо оказывается свидетелем и почти что участником этого переосмысления. Вот почему рама у Боккаччо не просто формальный прием или лирическая дань памяти о прошлом. Именно рама стала для Боккаччо той идеологической площадкой, опираясь на которую он смог перевернуть современный ему повествовательный мир и при этом не разбить его вдребезги.

5

Создание рамы означало, что промежуточный рабочий заголовок «Сто новелл» отпал, а на смену ему пришло торжественное и вместе с тем глубоко содержательное заглавие, под которым повеллистическая книга Боккаччо вошла в большую национальную итальянскую литературу. Заглавие звучит так:

«Начинается книга, пазываемая Декамерон, прозываемая принц Галеотто, в коей содержится сто новелл, рассказанных на протяжении десяти дней семью дамами и тремя молодыми людьми».

Заглавие главной книги Джованни Боккаччо полемично, двусмысленно и явно противоречиво. В нем как бы слышатся разные голоса. На первый взгляд может даже показаться, что голоса эти перебивают друг друга и что

противоречия в заглавии не примирены или примирены чисто внешне. Так когда-то казалось и автору этих строк. Лет пятнадцать назад я писал: «Задуманная, а может быть и начатая в 1348 году книга создавалась быстро— со стремительностью несокрушимой атаки. В 1351 году — или, как полагают отдельные историки литературы, в 1353-м — она имела уже не только свое торжественно-парадное имя — «Декамерон», но и фамильярно-простонародное прозвище «Принц Галеотто». Боккаччо атаковал феодально-церковную идеологию, и атмосфера напряженной идейной борьбы, в которой создавалась его главная книга, чувствовалась даже в разноголосии ее титульного листа. Имя благородного рыцаря Галеотто, способствовавшего в известном средневековом романе «Ланселот, рыцарь Озера» любви Ланселота и королевы Джиневры, стало в купеческой Флоренции синонимом вульгарного сводника. Прозвище дано было книге Боккаччо ее идейными противниками, апеллировавшими к церковной цензуре и изо всех сил старавшимися доказать, что «Декамерон» произведение социально вредное, ибо оно-де подрывает устои морали»⁴⁹.

Все это было написано чересчур поспешно. Потому о многом сказано здесь петочно, а то и вовсе неправильно. Нельзя отделять «имя» от «прозвища», а тем более противопоставлять их друг другу, связывая с разными идеологическими системами. Никакой разноголосицы в заглавии нет. Боккаччо просто дразнит и передразнивает своих литературных противников. Он имитирует их голос, но этот имитируемый голос принадлежит самому Боккаччо. Прозвище «Принц Галеотто» не менее авторски полемично и двусмысленно, нежели имя «Декамерон». Голос противников введен в заглавие, чтобы не только заранее сказать, с кем будет спорить Боккаччо, но и показать, как он станет их опровергать. Противоречие между «Декамероном» и «Принцем Галеотто» существует, но это диалектическое противоречие и даже внутри заглавия оно уже «снято», разрешено. Именно разрешение противоречия между именем и прозвищем превращает их двусмысленность в художественную многозначность. Заглавие в книге Боккаччо — тоже поэтический образ, причем не просто образ, а образ структурной организации

всего произведения. Поэтому попытаемся его проанализировать. Тут мы покидаем сферу гипотез и сходим на почву собственно художественного материала.

Заглавие новеллистической книги Боккаччо сразу подключает ее к традиции высокой литературы на *volgare illustre*, прежде всего к традиции Данте. «Начинается книга...» Именно такова формула заглавия, использованная Данте сперва в «Новой жизни», а затем в «Комедии» (см. «Письма», XIII, 28). Однако с первых же строк тождество оказывается неполным. В отличие от молодого, а возможно, даже и зрелого Данте⁵⁰ и вопреки поэтической традиции зарождающегося гуманизма⁵¹ Боккаччо отказывается от облагораживающего, поэтизирующего латинского заглавия. Заглавие книги дано целиком на народном языке. Этим как бы выделяется прозаичность новой прозы новелл. А то, что эта проза — поэтически высокая, подчеркнуто необычностью имени «Декамерон».

В прошлом обычно говорили, что «Декамерон» — слово не совсем правильное, потому что Боккаччо не знал греческого. Указывалось (а порой и до сих пор указывается), как его можно было бы подправить⁵². Мы этого делать не станем. Для нас сейчас важно определить не то, насколько хорошо Боккаччо владел древними языками, а какие функции отведены имени «Декамерон» в поэтике заглавия и всей книги.

Как уже говорилось, «Декамерон» — имя двусмысленное. Оно не только служит указанием на «блистательность» народного языка новой прозы, но и вводит ее в контекст литературной традиции, в котором она должна восприниматься. И вот тут следует отметить два момента.

Эллинизовавшее имя «Декамерон» подключило новеллистическую книгу к предшествующим произведениям Боккаччо, в которых точно такие же эллинизированные заголовки — «Филострато», «Филоколо», «Амето» — громко сигнализировали о новом народном поэтическом языке, как стихотворном, так и прозаическом. Имя, таким образом, связало книгу, написанную в значительной мере на материале комической поэзии и прозы, с предшествовавшими ей произведениями Боккаччо, выдержанными в стиле если не трагическом, то, во всяком случае, серьезной, большой литературы. Сделано это четко. Никакой

недоговоренности тут нет. Двусмысленность имени «Декамерон» проявилась в другом. Имя «Декамерон» связало новеллы Боккаччо не только с его проторенессансными и гуманистическими литературными экспериментами, но и с традицией средневековой литературы, которую его эксперименты пытались сломать и которую они в самом деле ломали. Еще Пио Райна отметил, что имя книги Боккаччо явно перекликается с «гексамеронами»⁵³, т. е. с теми «шестодневами», которые в Средние века были популярны во всех частях Европы, в том числе и на Руси. В настоящее время на связи книги Боккаччо уже не просто с «шестодневами», а прямо с «Гексамероном» св. Амвросия и аналогичными произведениями европейской патристики настойчиво указывают те исследователи и комментаторы, которые склонны рассматривать «Декамерон» исключительно или по преимуществу в пределах средневековой эстетической и идеологической системы⁵⁴.

Однако, как опять-таки уже отмечалось, имя «Декамерон» не только двусмысленное, но и полемичное. Определенным образом связывая книгу Боккаччо с традицией официальной средневековой литературы, имя это своим звучанием не столько перекликалось к «Гексамероном» св. Амвросия, сколько спорило с ним, указывая на принципиально иную систему идеологических значений и ценностей. Увеличение в заглавии числа дней — с шести до десяти — оказалось возможным только потому, что время в десяти днях Боккаччо качественно иное, чем в тех шести днях творения, о которых повествуется в средневековых «шестодневах», и организует оно качественно иной материал. Имя «Декамерон» указывает на принцип композиционной организации сюжета в историческом и даже бытовом времени, а также на горизонтальное движение этого сюжета, предполагающее не плохо поддающуюся арифметическому счислению бесконечность вечности, а начало, конец и очень определенное членение временного промежутка между концом и началом.

Если имя «Декамерон» указывает на композиционную структуру книги и своим звучанием подчеркивает новаторство этой композиции, то прозвище «Принц Галеотто» указывает на фабульный материал и его харак-

тер. Указание это тоже несколько двусмысленное. «Галеотто» значит по-итальянски «посредник в любви», или, в более низком стиле — сводник. Как доказывает знаменитый стих из «Ада»: «Galeotto fu'l libro e chi lo scrisse» (Inf., V, 137) (букв.: «Галеоттом была книга и тот, кто ее написал») в таком значении слово galeotto употреблялось уже во времена Данте. Оно было порождено бюргерским, религиозно-моралистическим отношением к галантно-светским сюжетам феодальных рыцарских романов⁵⁵.

Данте это отношение разделял⁵⁶. Не потому, что он был по-бюргерски ограниченным, а потому, что феодальные концепции любви были им духовно преодолены и отвергнуты именно как феодальные и сословно узкие. Структура идей «Божественной Комедии» хорошо вписывается в господствующую идеологию того революционного периода в истории итальянской культуры, который называют теперь «эпохой коммун»⁵⁷. Рассказ Франчески потряс Данте до глубины души, но он никак не мог одобрить нравственное содержание книги, которая, извратив высокую природу чувства, движущего солнцем и светилами, привела Франческу в ад⁵⁸. Никаких сомнений на этот счет у Боккаччо возникнуть не могло. Он хорошо знал, что создатель «Божественной Комедии» не поощрял чтения рыцарских романов и употребил слово galeotto в пейоративном значении «сводник». Тому есть документальные подтверждения. Комментируя знаменитый дантовский стих, Боккаччо отмечал: «В названных романах пишут, что некий принц Галеотто, каковой, как говорят, был своего рода гигантом, столь он был высоким и толстым, первым догадался о тайной любви Ланчалотта и королевы Джиневры, а поелику любовь сия не могла зайти дальше одних взглядов, принц Галеотто по настоянию Ланчалотта, которого он любил безмерно, завел однажды в зале с королевой Джиневрой беседу и, подозвав затем Ланчалотта, помог ему открыться в любви и таким образом стал для них сводником (con alcuno effetto fu il mezzano): почти совсем заслонив своим телом их обоих от взоров находившихся в зале, он сделал так, что они сумели поцеловаться. И вот эта дама (т. е. Франческа.— Р. Х.) хочет сказать, что та книга, которую читали она

и Паоло, учинила для них то самое дело, каковое учинил Галеотто для Ланчалотта и королевы Джиневры; таким же самым Галеоттом, говорит она, оказался и тот, кто оную книгу написал, ибо, если бы он ее не написал, то не могло бы воспоследовать то, что за сим воспоследовало. «В тот день мы дальше не читали». Весьма благонаправлено и не говоря о том прямо, дама дает читателям самим догадаться, что воспоследовало после того, как ее поцеловал Паоло» (Espos., V, litt., 183—184).

Боккаччо, таким образом, с пейоративным прозвищем «Галеотто», данным Данте роману «Ланселот Озерной», не только не спорит, но даже его вроде бы одобряет. В то же время сам он вводит это прозвище в заглавие своей книги. Возникает еще одно противоречие. Иногда его объясняют временем. Некоторые современные литературоведы считают, что Боккаччо, давший своей книге прозвище «Принц Галеотто», и Боккаччо, комментировавший «Комедию», были идейно уже совсем разными людьми. Джорджо Падоан утверждает, что комплимент Боккаччо «благонаправлю» Данте, оборвавшему сцену как раз на том самом месте, где «автор «Декамерона», вероятно, начал бы новеллистическое повествование», объясняется старостью писателя и пережитым им религиозным кризисом⁵⁹. Предполагается, что в пору написания «Декамерона» его создатель большим благонаправленным не отличался. В современной боккаччистике широко распространено мнение, согласно которому прозвище «Принц Галеотто» соответствует, так сказать, нравственно-практической цели главной книги Боккаччо, который будто бы хотел оказать своим читательницам ту же услугу, которая некогда была оказана рыцарем Галеоттом сперва Ланселоту и Геньевре, а затем Паоло и Франческе. Мнение это восходит к Микеле Барби⁶⁰. ««Декамерон», — утверждает Карло Салинари, — назван «галеоттом», ибо, как вскоре скажет сам автор, книга написана «на помощь и развлечение любящих»⁶¹.

Вряд ли с таким толкованием можно согласиться. Любовь, о которой говорится во «Введении», особая. Она человечна и как раз поэтому не вульгарно чувственна. Среди рассказчиков и рассказниц повелл «Декамерона» имеются влюбленные, но повеллы не приводят их в сп-

гуацию Паоло и Франчески. В тексте книги Боккаччо это неоднократно и специально подчеркивается. Помощь, о которой упомянуто во «Введении», не предполагала того «посредничества в любви», которое в тречентистской Флоренции прочно ассоциировалось с именем Галеотто.

С Данте Боккаччо никогда не спорил. Тем не менее к куртуазным рыцарским романам он отпосился совсем по-другому. И не потому, что долго прожил в Неаполе. Гораздо важнее было то, что его полностью не интегрировала идеологическая система средневекового предвозрожденческого города. Именно поэтому не только светские фабулы, но и светские идеалы рыцарских романов могли дать Боккаччо хороший материал для построения художественного единства, принципиально отличного как от «Комедии», так и от «универсума» феодальных повествований. Прозвище «принц Галеотто», указывая на состав фабульного ядра повеллистической книги Боккаччо, объединяло собой весь повествовательный материал, почерпнутый из современной, средневековой традиции, и как бы еще больше подчеркивало средневековую современность этого материала. Однако, ставя на одну доску «мужской анекдот» и куртуазную повесть, прозвище «Принц Галеотто» не столько соглашалось с городской интерпретацией куртуазной повести в ключе непристойного анекдота, сколько полемически намекало на возможность и даже необходимость художественного истолкования средневекового анекдота в ключе уже не сословно-феодальной, а новой, гуманистической «кортезии». Внешне и, казалось бы, резко бросающееся в глаза противоречие вульгарности прозвища «Принц Галеотто» торжественной приподнятости имени «Декамерон» оказывается внутренним, диалектическим противоречием художественной целостности заглавия и получает свое разрешение в пределах этой целостности. Прозвище «Принц Галеотто» тоже вставлено в раму. Напомним еще раз состав титульного листа. Прозвище дано в нем после имени книги; затем говорится: «в которой содержится сто новелл, рассказанных в течение десяти дней семью дамами и тремя молодыми людьми». Выделенные слова повторяют предшествующее прозвищу имя «Декамерон», но повторяют, не просто переводя эллинизированное имя на на-

родный язык, но и выделяя его идейное содержание. Прозвище «Принц Галеотто», таким образом, оказывается плотно обрамленным торжественным именем. И это тоже имеет свой смысл. Отношение: прозвище — имя повторяется в отношении: рама — новеллистическое ядро, которое на более абстрактном уровне тождественно отношению формы к содержанию, при котором форма содержательна именно постольку, поскольку она активно воздействует на содержание, преобразуя традиционный материал в принципиально новую систему нравственно-эстетических ценностей.

У заглавия имеется и сугубо техническая композиционная функция. Оно соединяет конец с началом, прочно запаивая кольцо обрамления новеллистической книги Джованни Боккаччо. Книга завершается словами: «На этом кончается десятый и последний день книги, называемой Декамерон, прозываемой Принц Галеотто».

Заглавие прочно прилегает к раме «Декамерона», намечая как ее содержание, так и ее идейно-композиционные задачи. Строго говоря, в новеллистической книге Боккаччо не одна, а две рамы. Рамы эти между собой связаны. Они взаимодействуют, и притом весьма активно, но это не исключает их автономности. При единстве общей идейно-композиционной установки первая и вторая рамы выполняют в «Декамероне» разные функции.

6

Первую раму «Декамерона» образует словесное пространство авторского «я». Новеллистический эпос Боккаччо начинается подчеркнуто лирически. Используя рекомендованный традиционными риториками прием *ordo artificialis*⁶², Боккаччо строит первый период так, что в нем оказывается резко выделенной личная конструкция «*io sono uno di queglii*» (Proemio, 2) «я из числа таких» (Введ., 29). Вместе с тем сразу же устанавливается идеальное единство между субъектом повествовательного слова и его объектом — между авторским «я» и его вполне определенной, казалось бы, совершенно по-стильновистски избранной аудиторией. Во «Введении» автор говорит о своей возвышенной, куртуазной любви и обра-

щается он исключительно к «понимающим», «di quelle che amano (per ci'ò che all'altre è assai l'ago, e'l fuso e l'arcolaio)» (Proemio, 13) ⁶³. Поначалу стиль и стилистика работают только на то, чтобы подключить «Декамерон» к предшествовавшей ему высокой литературной традиции и идентифицировать авторское «я», сближая его с автором проторенессансных «Филострато» и «Филоколо» и автобиографическими персонажами раннеренессансных «Амето» и «Фьямметты» ⁶⁴. В первых же строках «Введения» автор признается: «С моей ранней молодости и по сию пору я был воспламенен через меру высокой, благородной любовью, более чем, казалось бы, приличествовало моему низменному положению» (Введ., 29). Второй период построен не менее риторично, чем первый, и даже несколько выпячено. Д. М. Манни говорил о нем: «Costrutto in zoccoli». Высота и поэтическая приподнятость прозы во Введении все время подчеркивается.

Личностный тон выдержан на протяжении всей первой рамы. Повествовательное пространство авторского «я» плотно облегает новеллистический корпус «Декамерона», а также ту часть книги, где изображена жизнедеятельность общества рассказчиков. Это придает произведению четко очерченную замкнутость по-ренессансному «закрытой формы». Начатая авторским «Введением», новеллистическая книга Боккаччо завершается «Заключением автора». Боккаччо любил симметрию. Он — рационалист, хотя его художественный рационализм принципиально отличен от формалистической рационалистичности современных ему «диалектиков». Композиционная симметрия первой рамы по-ренессансному содержательна. Как почти все конструктивные компоненты книги, она тесно связана не только с риторической традицией средневековья, но также с основным идеологическим переворотом эпохи, повлекшим за собой формирование индивидуалистической и вместе с тем национальной гуманистической культуры нового времени. «Введение» и «Заключение автора» не просто обозначают повествовательные пределы художественного мира новелл, «рассказанных в течение десяти дней семью дамами и тремя молодыми людьми», — они замыкают этот мир в четко очерченные границы индивидуального авторского сознания. В «Декамероне» еще

шире и последовательнее, чем в предшествовавших ему произведениях молодого Боккаччо, в повествовательные структуры художественной прозы вводится принцип созидательной субъективности, связанный с по-повому осознающей себя личностью писателя—с авторским словом и с подчеркнуто индивидуалистическим пониманием не только действительности и литературы, но также и эстетического отношения литературы к окружающей автора действительности. Первая рама «Декамерона» композиционно мотивирует исторически новую, ренессансную индивидуализацию языка, стиля и в какой-то мере даже творческого метода складывающейся в это время новой, *национальной* художественной литературы Италии. «Закрытость» ренессансных художественных форм всегда весьма относительна. Словесное пространство авторского «я» отгораживает новеллистический мир «Декамерона» не от исторической реальности и уж тем более не от реальности народного сознания, а от тех современных Боккаччо *господствующих* идеологических и собственно эстетических систем, в которых эти реальности по необходимости преломлялись.

Новое содержание авторского «я» в «Декамероне», однако, тщательно маскируется. Те современные исследователи, которые упорно настаивают на средневековости новеллистического эпоса Боккаччо, обычно указывают на то, что в полном соответствии со средневековой риторической традицией авторское «Введение» начинается с общей нравственной сентенции⁶⁵ и заканчивается указанием на утилитарно-воспитательную задачу содержащихся в «Декамероне» новелл: «Читая их,— говорит автор,— дамы в одно и то же время получают и удовольствие от рассказанных в них забавных приключений, и полезный совет, поскольку они узнают, чего им следует избегать и к чему стремиться» (Введ., 30).

Все это действительно так. Боккаччо всегда оглядывался на литературное предание и помнить об этом, конечно, надо. Но не следует забывать и о том, что задолго до средневековых риторик сочетать приятное с полезным советовал возрождаемый гуманистами Гораций. Писатели новой Европы делали вид, что они следуют его совету вплоть до XVIII столетия, т. е. до тех самых пор, пока

гуманистическая культура Европы развивалась в формах, ориентированных на античность и классический ренессанс. Воспитательная задача «Декамерона» вовсе не противоречит утверждаемой возрожденческим гуманизмом автономности искусства, ибо, как мы в этом еще убедимся, общественное воспитание в книге Боккаччо носит по-ренессансному эстетический характер, имея своей целью не религиозное, социальное или политическое изменение действительности, а по преимуществу художественное преобразование рождающейся реальности исторически нового, национального сознания. Именно в сфере общественного сознания во времена Петрарки и Боккаччо происходили главные революционные события эпохи, и грандиозность совершающегося в эту пору идеологического переворота в «Декамероне» все время чувствуется. Повторяя известную формулу из «Послания к Пизонам», автор подчиняет «пользу» «удовольствию» и, ставя рядом христианского Бога и Амура, отдает предпочтение последнему. Авторское «Введение» заканчивается знаменательными словами о том, что если только нравственно-эстетическая задача «Декамерона» окажется успешно решенной и автор получит возможность послужить удовольствию прекрасных дам («attendere a loro piaceri». — Proemio, 14), то дамам и читателю падо будет возблагодарить за это, во-первых, Амура, а, во-вторых, — *внутреннюю свободу художника*. Последнее обстоятельство настолько существенно, что заслуживает того, чтобы быть специально отмеченным. Связывая заключительные фразы «Введения» с открывающей его нравственной максимой, не следует обращать внимание на одну лишь формальную сторону литературных преданий. Гораздо важнее в данном случае содержание. В то время как современная Боккаччо риторическая традиция предписывала писателю, приступая к повествованию, «начинать его во чудесное и святое имя Того, кто был создателем всего сущего» (I, 1, 46), автор, дерзновенно ломая средневековый канон, начинает рассказ с обращения не к богу, а к человеку и человечности. Он говорит: «Umana cosa è...» («Человеку свойственно...»). В середине XIV в. это звучало достаточно революционно. Слова, которыми открывается «Декамерон», — не избитая поговорка, как почему-то до сих

пор полагают некоторые исследователи, а идеологический лозунг начинающегося Возрождения, указывающий на основное нравственно-эстетическое содержание рождающейся в эту пору исторически новой, гуманистической культуры, на ее цель и на ее историческую программу.

В пределах первой рамы «Декамерона» программные для эпохи Возрождения слова: «*Umana cosa è...*» определяют как внутреннее и идеологическое содержание авторского «я», так и направленность его творческой деятельности. *Ordo artificialis* первого периода не просто выделяет личную конструкцию — он также ставит эту конструкцию в такое отношение к безличному обороту открывающей «Декамерон» нравственной сентенции, при котором авторское «я» оказывается одновременно и объектом утверждаемой Боккаччо человечности, и ее субъектом. На повествовательном пространстве первой рамы, простирающейся от форсированно лирического «Введения» до саркастически полемического «Заключения автора», авторское «я» «Декамерона» все время ширится, последовательно раскрываясь и одновременно воплощаясь в исторически новый художественный образ *писателя-гуманиста*. Историческое самосознание было развито у Боккаччо в не меньшей мере, чем у Петрарки, но ориентировано оно совсем по-другому. Если творец своего рода авангардистской «Африки» и основополагающего для гуманизма свода «*Familiarum rerum libri*» решительно настаивал на моменте разрыва новой литературы со Средними веками, то создатель «Амето», «Фьямметты» и «Фьезоланских нимф» столь же определенно выдвигал на первый план момент укорененности этого разрыва в существующей в ту пору культурной, литературной и даже собственно фольклорной традиции. Это было другой стороной рождающегося в эпоху Возрождения гуманистического историзма, свойственного качественно повому, национальному сознанию. Педвусмысленно связывая свое «я» с литературными преданиями Данте, Чино да Пистойя и Гвидо Кавальканти (IV, 244), изображенный в «Декамероне» автор тем не менее не растворяет себя в проторенессансной традиции, а лишь указывает на историческую обусловленность осуществляемого в этой книге художественного переворота. Любовь, о которой рассказывается во

«Введении», не та сила, «что движет солнце и светила», и не то мучительное чувство, которое составляло предмет философских размышлений создателя канцоны «*Donna mi prega...*» («Госпожа просила меня...»). Она полностью имманентна человечности по-гуманистически осознающей себя личности. Она тоже — *umana cosa*. В отличие от средневекового «эпикурейца» Гвидо Кавальканти, автор объясняет муки своей юношеской страсти не самой сутью страсти, а нарушением естественной для человека меры («...*oltre modo essendo stato accesso*». — Proemio, 3). В прежние времена, говорит он, «любовь заставила меня претерпевать многое не от жестокости любимой женщины, а от *излишней* горячности духа, воспитанной *неупорядоченным* желанием, которое, не удовлетворяясь *возможной целью*, нередко приносило мне больше горя, чем бы следовало» (Введ., 29). Именно потому, что любовь, о которой говорит изображенный в «Декамероне» автор, характеризует человечность человека и полностью соизмерима с человеком, для автора оказывается возможным не только естественное возвращение к утраченному некогда душевному равновесию, но и обретение такой внутренней свободы («...теперь, когда я могу считать себя свободным...»), которая позволяет ему, не отрекаясь от земной любви, с чувством радости вспоминать о своих отошедших в далекое прошлое юношеских страданиях. Бог и природа — и это опять-таки очень характерно — ставятся автором в один ряд. «По благоусмотрению того, — говорит автор, — который, будучи сам бесконечен, поставил непреложным законом всему сущему иметь конец, моя любовь, — горячая паче других, которую не в состоянии была порвать или поколебать никакая сила намерения, ни совет, ни страх явного стыда, ни могущая последовать опасность, — с течением времени сама собой настолько ослабла, что теперь оставила в моей душе лишь то удовольствие, которое она обыкновенно приносит людям, не пускающимся слишком далеко в ее мрачные волны. Насколько прежде она была тягостной, настолько теперь, с удалением страданий, я ощущаю ее как нечто приятное» (Введ., 29).

Структурно ситуация лирического «Введения» в рассказе «Декамерона» оказывается поразительно похожей

на ситуацию первого сонета «*Regum vulgarium fragmenta*», играющего роль своего рода введения в петрарковскую «Книгу песен»⁶⁶. Говорить о каком-то влиянии Петрарки на Боккаччо (или наоборот) в данном случае вряд ли возможно. Тем не менее усматривать здесь одно лишь случайное совпадение, видимо, тоже неправильно. Гораздо естественнее предположить, что сходство исходных установок обеих канонических книг национальной литературы Италии порождено общностью их по-ренессансному гуманистической идеологии и, в частности, свойственным этой идеологии индивидуалистическим историзмом. Так же как гуманист-поэт, лирический герой «Книги песен», изображенный в «Декамероне» автор подчеркивает жизненное отличие внутреннего содержания своего «я» в годы бурной молодости, «*in sul mio primo giovenile errore*» («в пору моих первых юношеских заблуждений»), как сказано у Петрарки, от того, каким его «я» стало теперь, когда, пользуясь опять-таки выражением Петрарки, «*era in parte altr'uomo da quel ch'i sono*» («отчасти не тот человек, каким был прежде») («*Regum vulgarium fragmenta*», I, 3—4) и точно так же, как в «Книге песен», выявление этих отличий служит в книге Боккаччо установлению временной дистанции между рассказывающим «я» и «я», о котором рассказывается, дистанции, играющей в «Декамероне» важную конструктивную роль, в значительной мере предопределяющую внутреннюю организацию всей его художественной структуры. Именно потому, что автор в «Декамероне» в значительной мере уже «не тот человек», каким он был когда-то, автор не только может взглянуть на самого себя со стороны, но и, что для решаемой им повествовательной задачи несравненно более важно, получает возможность оглянуться назад и ввести в свой рассказ субъективно-историческое, «мемуарное время», вспоминая о том, что, как он знает, действительно произошло, ибо все, о чем он намерен рассказать, стало частью его внутреннего, жизненного опыта. Это важный идейно-структурный момент, и на него следует обратить особое внимание. Как верно подметил Джованни Джетто, «приятное ощущение прошлого, сублимированная радость воспоминаний приобретает в тексте фундаментальное значение»⁶⁷,

Самоочевидная для автора реальность его «я» оказывается одной из повествовательных констант новеллистической книги Боккаччо, ориентированной (так же, как и петрарковская «Книга песен») уже не на средневековую абсолютность трансцендентного по отношению к личности факта, а на программно индивидуальное и как раз потому по-ренессансному реалистическое воспроизведение действительности.

Но, разумеется, сходство исходных ситуаций главных книг Петрарки и Боккаччо не следует ни преувеличивать, ни тем более абсолютизировать. Между первым сонетом петрарковского «Канцоньере» и «Введением» в рассказы «Декамерона» существуют немаловажные различия. В то время как лирический герой петрарковской «Книги песен» взывает к состраданию тех, «кто на собственном опыте познал любовь» (I, 8), и уверяет, будто он стыдится как «пустых надежд и пустой скорби» своей прошлой любви, так и особенно того, что его чувство стало достоянием гласности, превратив поэта в притчу во языцах (I, 9—10), автор в «Декамероне» сам обещает сострадание и помощь любящим и, нимало не стыдясь чрезмерно бурных проявлений своей юношеской страсти, с нескрываемой гордостью припоминает о том, что «знающие люди, до сведенья которых это доходило, хвалили и ценили его за это» (Введ., 49). Более того, в отличие от подверженного резиньяции героя петрарковской «Книги песен», автор в новеллистической книге Боккаччо не только не склонен безропотно принимать жизнь такой, какова она есть, но чуть ли не в духе виртуозно героических титанов зрелого Возрождения преисполнен решимости преобразовать окружающий его мир и, противопоставив фортуне свою доблесть, свою *virtù*, «отчасти исправить несправедливость фортуны» (Введ., 30). *Virtù* и *fortuna* в «Декамероне» с самого начала оказываются величинами не только соотносимыми, но и внутренне соизмеримыми.

Было бы, однако, очень неверно, основываясь на такого рода примерах (а их при желании можно подыскать довольно много), говорить о большей ренессансности Боккаччо по сравнению с Петраркой и противопоставлять «средневековую созерцательность» и христианский пессимизм автора «Триумфов» и «Книги песен» «языческому»

жизнелюбию и возрожденческому динамизму создателя «Декамерона». В данном случае мы имеем дело не с принципиальной несхожестью двух противостоящих друг другу миропониманий, а всего лишь с различными преломлениями одного и того же исторически нового, индивидуалистического и национального самосознания в двух разных литературных рядах. Петрарка в «Книге песен» по преимуществу лирик. Он интроверт. Однако и интровертность его не аскетична, а ренессансна. По-гуманистически «открывая» в себе человека, Петрарка демонстрирует такое богатство внутреннего, духовного мира осознающей себя в любви личности, что по сравнению с этим *человеческим, земным миром* все, «что услаждает мир, — лишь краткий сон» (I, 12)⁶⁸. Боккаччо же в «Декамероне» по преимуществу эпик. Он — экстрроверт. Подчеркнуто личностный, лирический зачин «*Umana cosa è...*» создает в «Декамероне» известное противоречие с жанровой установкой книги на эпичность, но противоречие это оказывается художественно диалектическим, а потому плодотворным и формообразующим. Именно оно получает идейно-эстетическое решение, развертываясь в повествовательное пространство второй рамы. Опираясь на свой собственный, сугубо личный, индивидуальный опыт, на то, что он сам когда-то пережил и перечувствовал, на то, о чем он слышал от разного рода людей, с которыми его сталкивала жизнь, и, наконец, на то, о чем он сам прочитал в старых, а также не очень старых книгах, автор намерен помочь любящим избавиться их от смятения чувств и приобщить их к обретенной им внутренней свободе, рассказывая не о самом себе, а об окружающем человека мире и черпая для этого из глубин своей памяти разного рода истории, в которых «встретятся забавные и печальные случаи любви и другие необычайные происшествия, приключившиеся как в новейшие, так и в древнейшие времена» (Введ., 30). Традиционный повествовательный материал таким образом не просто пропускается сквозь призму художественно индивидуализированного авторского «я», но и определенным образом организуется им, причем организуется так, что личность наблюдательного автора, хорошо знакомого с конкретными реалиями общественной жизни, географии и просто быта

средневековой Италии, все время присутствует в рассказываемых в «Декамероне» историях. Именно это постоянное присутствие гуманного, по-новому человеческого автора многое объясняет в общем мажорном, по-ренессансному оптимистическом тоне повеллистической книги, создававшейся в годину страшного общественного бедствия. «Новеллы,— как справедливо подметил Джованни Джетто,— с самого начала порождаются счастливыми импульсами памяти, и все они, даже наименее удачные, хранят аромат сладостных воспоминаний. Память с удовольствием воскрешает то, что некогда было, что обладает консистенцией действительного происшествия, свежестью и привкусом реально пережитого»⁶⁹.

7

Автор в «Декамероне» не существует сам по себе. В построении его образа немалая роль отведена аудитории, к которой непосредственно обращено авторское слово. Художественная конкретность этой аудитории индивидуализирует личность автора и выявляет новаторство его творческих установок в не меньшей мере, нежели по-революционному смелое заявление: «*Uma cosa è...*» Авторское слово в «Декамероне» диалогично. Повеллистическая книга Боккаччо возникает в процессе сложных взаимоотношений между автором и окружающим его миром.

Поначалу, как мы видели, аудитория у автора сугубо дамская. Такой аудитории требовала средневековая традиция поэзии на народном языке, в частности традиция тосканского стильовизма⁷⁰. С конца XIII в. в Италии начала складываться художественная проза на народном языке, но вплоть до середины XIV столетия она существовала на обочине литературного процесса⁷¹. Боккаччо вполне сознательно связывал язык и стиль «Декамерона» не с беллетристическими экспериментами «Новеллино», а с национальным содержанием дантовского *volgare illustre* и с высокой проторенессансной поэзией, решавшей важнейшие идеологические проблемы времени на материале рассуждений о природе и сущности любви. Ему легче было выявлять принципиальную новизну идейно-

эстетических установок рождающегося гуманизма, вводя свою новеллистическую прозу в ряд большой, соизмеримой с Данте литературы. Poleмика с прошлым велась в «Декамероне» на привычном для средневекового читателя материале, и от этого свойственная «Декамерону» принципиально новая концепция любви ярче высвечивала новое понимание человека, искусства и окружающей человека общественной действительности. Элитарность дамской аудитории, с которой в новеллистической книге Боккаччо определенным образом взаимодействует автор, не имеет ничего общего ни с сословно-элитарной аудиторией провансальских трубадуров, ни тем более с мистическим эзотеризмом флорентийских стильновистов. Нетрудно заметить, что уже в стилистически рафинированном «Введении» женское общество, к которому обращается автор, четко обособлено не от условно-литературной, риторически-этикетной толпы непосвященных профанов, а от вполне конкретного обычного мужского общества, более или менее типичного для жизни и быта средневекового города. Обращение к прекрасным дамам мотивировано в книге Боккаччо не народностью языка, но человеческим достоинством дам, а также их социальным положением. Объясняя, почему он обращается со словами утешения не к читателям, а к читательницам, изображенный в «Декамероне» автор замечает: «А кто станет отрицать, что такого рода утешение, каково бы оно ни было, приличнее предлагать прелестным дамам, чем мужчинам? Они от страха и стыда таят в нежной груди любовное пламя, а что оно сильнее явного, про то знают все, кто его испытал; к тому же связанные волею, капризами, приказаниями отцов, матерей, братьев и мужей, они большую часть времени проводят в тесной замкнутости своих покоев, и, сидя почти без дела, желая и не желая в одно и то же время, питают различные мысли, которые не могут же быть всегда веселыми. Если эти мысли наведут на них порой грустное расположение духа, вызванное страстным желанием, оно, к великому огорчению, останется при них, если не удалят его новые разговоры; не говоря уже о том, что женщины менее выносливы, чем мужчины» (Введ., 30).

Синтаксический строй и вся куртуазная стилистика посвященных дамам периодов подчинены задаче создания

впечатления закрытости и замкнутости того круга избранных читательниц, положение которых намерен облегчить автор, приобщая их к обретенной им внутренней свободе. Такая задача становится особенно очевидной на стилистически контрастном фоне следующего предложения, посвященного влюбленным мужчинам: «Если их постигнет грусть или удручение мысли, у них много средств облегчить его и обойтись, ибо, по желанию, они могут гулять, слышать и видеть многое, охотиться за птицей и зверем, ловить рыбу, ездить верхом, играть или торговать» (Введ., 30). Будучи сопоставленным с непосредственно предшествующими ему фразами, период этот поражает динамикой своей открытости, своей устремленностью вовне. Ряд стремительно сменяющих друг друга глаголов — *uscappare, cacciare, pescare, cavalcare, giocare e mercatare* (Проем., 12) как бы сразу выбрасывает читателя за пределы тесной комнаты и дома в тот широкий красочный мир, на просторах которого разворачиваются сюжеты большей части новелл «Декамерона».

Стилистическое противопоставление двух разных человеческих и в известной мере социальных миров в данном случае очевидно и, надо полагать, осуществлено в «Декамероне» вполне продуманно. Тем не менее усматривать в такого рода стилистическом приеме противопоставление «деятельной и беспечной свободы» современного Боккаччо горожанина несвободе «печальных затворниц», замкнувшихся в своей «безмолвной трепетности»⁷², было бы все-таки вряд ли правильно. Внешний мир, в котором дворяне охотятся, а купцы играют и занимаются торговлей, вовсе не является для создателя «Декамерона» миром безусловной человеческой свободы. Скорее уж наоборот. Жестокая обусловленность человеческих поступков прочно устоявшимися сословными представлениями, а еще больше тем, что Витторе Бранка не без остроумия называл *ragion di mercatura* («высшие интересы торговли»), демонстрируется в новеллистической книге Боккаччо чуть ли не на каждой странице. В этом смысле прекрасные дамы «Введения» именно потому, что они исключены из сферы торговых операций или рыцарский авантюр, оказываются потенциально гораздо более свободными, нежели мужчины. Автор непосредственно обра-

щается к дамам не только потому, что слабым женщинам пужнее его гуманное слово, но также и оттого, что именно у них его гуманное и по-новому свободное слово может встретить наибольшее понимание и столь необходимую ему *общественную поддержку*. Для правильного понимания всей художественной структуры «Декамерона» обстоятельство это имеет весьма немаловажное значение. Вот почему нам хотелось бы обратить на него особое внимание.

В куртуазном «Введении» позиция автора во многом напоминает авторскую позицию в предшествующем «Декамерону» романе молодого Боккаччо. В прологе к «Элегии мадонны Фьямметты» рассказчица говорит: «...мне хочется, благородные дамы, в чьих сердцах пребывает любовь, быть может, более счастливая, нежели моя, — мне хочется своими рассказами возбудить в вас сострадание. *Я не забочусь, чтобы моя повесть дошла до мужчин*; напротив, насколько я могу судить о них по тому, чья жестокость так несчастливо мне открылась, с их стороны я скорее дождалась бы шутливого смеха, чем жалостных лиц»⁷³. Не следует видеть здесь только случайное совпадение. Сознательная ориентация на женскую аудиторию последовательно и очень органично входит в индивидуальную творческую традицию Джованни Боккаччо. Дело тут, разумеется, не в его феминизме. «Декамерон» развивал и углублял как гуманизм, так и ренессансность предшествовавшего ему романа. Обособление аудитории автора от социально конкретизированного мужского читателя и связанного с этим читателем сословного средневекового общества было обусловлено у Боккаччо не столько пресловутой элитарностью литературы и искусства итальянского Возрождения, сколько идейно-эстетической необходимостью создания композиционно-конструктивного образа принципиально *нового общества*, способного более широко и более *естественно* взглянуть на окружающий человека мир, чем это оказывалось возможным для средневекового купца или средневекового рыцаря. Как верно подметил Л. Е. Пинский, «ранний Ренессанс в литературе (и искусстве) как будто даже сознательно сохраняет за своими персонажами известную слабость как условие *человечности* и реализма»⁷⁴. На заре

новой культурно-исторической эпохи жепская аудитория предполагала не только новый поэтический язык, но также и новый творческий метод.

«Эстетика раннего Возрождения,— объясняет Л. Е. Пинский,— имеет исторические причины не доверять героической мощи в изображении человека. Еще свежи традиции героического эпоса и романов Круглого стола, где за грубой идеализацией выступают защита грубой силы и прославление средневекового военного сословия. Заявление Фьямметты у Боккаччо звучит как бы полемически: „Вы здесь не найдете битв троянских, запятнанных кровью, но любовную повесть, полную нежной страсти“. Шаг вперед в обрисовке всесторонней и свободной природы мог быть сделан только благодаря временному ослаблению ее силы, значительности и высоты»⁷⁵.

С этими общетеоретическими выводами известного советского историка литературы, видимо, можно согласиться. Однако нас сейчас интересуют не столько особенности эволюции ренессансного реализма вообще, сколько конструктивные предпосылки для раскрытия в «Декамероне» исторически нового художественного метода, стиля и национального литературного языка. Аудитория, к которой обращается автор, состоит из духовно близких ему, понимающих его и потому, так сказать, доброжелательных слушательниц. Не только автор симпатизирует дамам, но и дамы симпатизируют автору. В решении идейно-эстетических задач, осуществляемом на повествовательном пространстве первой рамы, взаимопонимание между автором и его доброжелательными слушательницами играет немаловажную роль. Нравственная поддержка благородных, любящих, естественно чувствующих дам помогает автору спорить с идеологическими противниками новой литературы и в острой полемике с ними обосновывать художественные принципы новой, новеллистической прозы, нового искусства и в известной мере всего принципиально нового, гуманистического понимания мира, природы и человека.

Поддержка доброжелательной и понимающей его аудитории автором предусмотрена, и он на нее все время рассчитывает. В начале Четвертого дня, перечислив возражения, которые вызвали новеллы «Декамерона» у тра-

диционно мыслящих критиков, автор говорит, обращаясь к прекрасным и «доблестным» дамам: «Все это я выслушиваю и принимаю, про то ведает бог, с веселым духом, и хотя вам достоит в этом защищать меня, я тем не менее не хочу щадить своих сил, напротив того, не отвечая, как бы то следовало, я желаю небольшим ответом устранить все это от моего слуха, и делаю это без промедления. Ибо, если теперь уже, когда я еще не дошел до трети моего труда, тех людей много и они много берут на себя, я предполагаю, что прежде, чем я доберусь до конца, они могут настолько умножиться, что, не получив наперед никакого отпора, с небольшим трудом низвергнут меня, и как бы ни были велики ваши силы, они не в состоянии будут противостоять тому» (IV, 241—242).

Автор ни на минуту не чувствует себя одиноким. Это придает ему особую уверенность. Poleмика с идейными противниками новой литературы и новой культуры ведется в ходе непринужденной светской беседы с доброжелательными светскими дамами, и именно в процессе этой полемики образ автора получает явственно различимые черты писателя и человека начавшегося Возрождения. Духовно близкие и симпатизирующие автору дамы — больше чем просто избранное общество средневековых донн. Автор всецело полагается на их поддержку и понимание, потому что они тоже — как это на первый взгляд ни парадоксально — втянуты в сферу действия величайшего идеологического переворота, ознаменовавшего рождение в Европе новой литературы и новой культуры. Эстетическая функция декамероновских дам во многом эмблематична. Об этом хорошо, хотя, возможно, и несколько категорично, писал Луиджи Руссо. «Сказать по правде, — утверждал он, — дамы являются только символом секуляризации новой поэзии: в „Декамероне“ отбрасывается чисто теологическая и дидактическая концепция поэзии и на смену ей приходит концепция более земная»⁷⁶.

8

Новая концепция поэзии и поэтики обосновывается в остро полемическом «Заключении автора». Но в нем уже подводятся самые общие литературно-эстетические итоги.

Между «Введением» и «Заключением автора» существует своего рода промежуточное звено. «Заключение» продолжает и завершает споры с противниками «Декамерона», завязавшиеся во вступлении к Четвертому дню. Симметрия кольцевого обрамления в новеллистической книге Боккаччо не абсолютна. В начале Четвертого дня повествовательное пространство первой рамы вторгается в глубь новеллистического мира «Декамерона», и автор, дерзко отодвинув в сторону созданное Боккаччо общество рассказчиков, снова вступает в непосредственную беседу с «дражайшими дамами», указывая им на промахи, просчеты и просто невежество враждебных ему критиков. В движении новеллистического материала «Декамерона» возникает что-то вроде теоретической цезуры. Задача ее — помочь читателю идеологически сориентироваться в развертывающейся перед ним новой, а потому и совсем необычной для него художественной прозе. Повествовательное движение «Декамерона» не случайно приостанавливается между знаменитой, весело-задорной новеллой о юной Алибек, которую «монах Рустико научает, как загопать дьявола в ад» (III, 10, 232), и не менее славной трагической историей о Гисмонде и Гвискардо (IV, 1). Боккаччо сознательно нарушает стройность созданной им композиционной схемы, дабы показать, что последняя новелла Третьего дня и первая повелла Четвертого ни идейно, ни стилистически ни в чем не противоречат друг другу. Теоретическая цезура должна подготовить читателя «Декамерона» к мысли о том, что гуманистическая риторика речи Гисмонды, доказывающей, «что у всех нас плоть от одного и того же плотского вещества, и все души созданы одним творцом с одинаковыми силами, одинаковыми свойствами, одинаковыми качествами» (IV, 1, 250), не только не противоречит чувственному, сексуальному опыту, приобретенному Алибек в пустыне Фиваиды, но, наоборот, предполагает этот опыт как то реальное человеческое начало, которое затем способно сублимироваться в высокoblагородное, рыцарственное чувство Настаджио дельи Онести (V, 8) и Федериги дельи Альбериги (V, 9). Тем самым теоретическое отступление должно убеждать читателя в том, что то четкое разграничение комического и трагического стилей, которое было столь

характерно для проторенессансной поэзии и философски обосновывалось в дантовском трактате «О народном красноречии», уничтожено в идейно-стилевом единстве «Декамерона» именно потому, что любовь как высшее и наиболее естественное проявление имманентной целостному земному человеку духовности трактуется в новой художественной системе совсем не так, как она трактовалась почти во всей предшествовавшей ей средневековой литературе. Как правильно отметил Р. Рамат, идеологические открытия «Декамерона» углубляются и тесно переплетаются с открытием собственно эстетическим — с «открытием реализма, как единственного надежного выразительного средства, пригодного для изображения всех явлений и процессов, возникающих в посюсторонней, земной жизни»⁷⁷.

В «Декамероне» новая проза не только создавалась, но одновременно теоретически осознавалась и обосновывалась. Включение теоретической рефлексии в собственно художественные структуры всегда было характерно для эпох переломных, по особенно наглядные формы оно приобретает в пору идеологических и эстетических революций. Об этом писал В. Б. Шкловский. «Великие эпохи в истории литературы, — утверждал он, — одновременно эпохи теоретические; романы Сервантеса, Фильдинга, Стерна содержат в себе новые теории романов.

Так и в «Войне и мире» исторический роман включил в себя как часть художественной композиции теории исторического движения.

Создавая новые методы анализа действительности, писатель не может не потратить время на самоанализ нового метода»⁷⁸.

Вопросы литературной теории и эстетики занимали Боккаччо не меньше, чем Франческо Петрарку. Особенно большое внимание он стал уделять им в конце 40-х — начале 50-х годов. Именно в то время, когда создавался «Декамерон», Боккаччо полностью осознает эпохальное значение коронации Петрарки на Капитолии. Основные теоретические положения капитолийской речи — «*Collatio edita per clarissimum poetam Franciscum Petrarcam Florentinum Rome, in Capitolio, tempore laureationis sue*» — прочно вошли в содержание созданных или начатых им

в эту пору литературно-эстетических произведений⁷⁹, в которых литературная теория раннеренессансного гуманизма получила дальнейшее и в ряде случаев даже еще более смелое развитие, нежели у его великого друга⁸⁰. Нетрудно заметить, что некоторые важнейшие теоретические идеи, развиваемые на повествовательном пространстве первой рамы, то повторяют, а то и предваряют как отдельные формулировки, так и основополагающие формулы защиты поэзии в «Небольшом трактате во славу Данте» и в «Генеалогии языческих богов». Однако между теоретическими рассуждениями в новеллистической книге Боккаччо и аргументацией его литературно-эстетических трактатов имеется одно немаловажное различие. В «Декамероне» теоретика вытеснил художник. Даже развивая самые важные для него эстетические положения, Боккаччо не прибегает в своей главной книге ни к гуманистической эрудиции, ни к, казалось бы, столь естественным для соратника Петрарки ссылкам на древнюю историю. Он хорошо сознает, что это сразу же разрушило бы внутреннее единство художественного замысла «Декамерона», его композиции, языка и стиля. В этом случае, говорит Боккаччо, мне «пришлось бы оставить принятый мною способ изложения» (IV, 244): «...se non fosse che uscir sarebbe del modo usato del ragionare, io producerei...» (IV, introd., 34). Защита и обоснование эстетических принципов новой прозы осуществляются в «Декамероне» отнюдь не самим Боккаччо: и то и другое перепоручено автору, который во многом очень напоминает реально-исторического Джованни Боккаччо, но все-таки не тождествен ему. На отведенном ему повествовательном пространстве автор обладает известной художественной самостоятельностью, позволяющей ему с большей свободой говорить о том, о чем Боккаччо, стесненный самой формой теоретических трактатов, вынужден был говорить гораздо менее определенно и с большей оглядкой на средневековую традицию и признанные авторитеты. Уже в «Декамероне» искусство начинает опережать другие формы духовной деятельности и становится ведущей формой познания не только реального мира, но и самого себя. Для культуры классического Возрождения такая ситуация более чем типична.

Во вступлении к Четвертому дню автор окончательно превращается в писателя, но в писателя, совершенно не похожего на современных ему литераторов. По средневековым понятиям его надо было бы даже счесть за антилитератора. Автор не клирик и не книжник. При всем его несомненном профессионализме он прежде всего человек светский, который дорожит своей светскостью ничуть не меньше, чем Чарский из пушкинских «Египетских почей». Это — показательно и очень характерно. На первых этапах Возрождения секуляризация литературы была тесно связана с духовным освобождением художника из-под гнета господствующих в обществе церковно-идеологических догм, и именно поэтому светскость осознается в «Декамероне» как принципиально новое эстетическое качество, нуждающееся в специальном обосновании и развернутой защите. Говоря о противниках его новаторской прозы, автор выделяет из них прежде всего тех, которые порицают его за чрезмерную светскость тона и именно в этой светскости, а вовсе не в скабрзных фабулах усматривают наибольшую неблагопристойность включенных в «Декамерон» новелл. Обращаясь к сознательно избранному им кругу читательниц, автор шуточно сетует: «Нашлись же, разумные мои дамы, люди, которые, читая эти новеллы, говорили, что вы мне слишком нравитесь и неприлично мне находить столько удовольствия в том, чтобы угождать вам и утешать вас; а другие сказали еще худшее за то, что я так вас восхваляю. Иные, показывая, что они хотят говорить более обдуманно, выразились, что в мои лета уже неприлично увлекаться такими вещами, то есть беседовать о жещчинах или стараться угодить им» (IV, 241).

Поza светского человека автором все время выдерживается и во введении к новеллам Четвертого дня демонстративно выдвигается на первый план, превращаясь в принципиальную, идеологически осознанную позицию новой, последовательно секуляризирующейся литературы. К этому времени читатель книги Боккаччо имел уже возможность достаточно хорошо познакомиться с обществом рассказчиц и рассказчиков «Декамерона», и потому читателю этому должно было стать совершенно ясно, что «дражайшие» и вместе с тем «разумные дамы», с кото-

рыми весело беседует автор, не имеют ничего общего ни с феодальными повелительницами провансальских трубадуров, ни с неземными мадоннами тосканских стильновистов, что это в общем-то самые обычные, вполне реальные горожанки, но только принадлежащие к высокому свету современной пополанской Флоренции. Именно эта подчеркнутость и художественная очевидность связи между светским автором и реально-историческим, хотя и поренессансному идеализированным, светским обществом средневекового города придает непринужденным шуткам изображенного в «Декамероне» автора особую теоретическую глубину, свидетельствуя не только о чисто количественном накоплении мирского духа в создаваемой Боккаччо большой, серьезной прозе, но также и о превращении художественной литературы в совсем особую форму деятельности, свободную от прямого подчинения господствовавшей в средние века религиозной идеологии. «Полемика вступления в Четвертый день,— писал Р. Рамат,— пронизана эстетической радостью, выражающей интеллектуальную и моральную уверенность в созидании новой культуры. Отсюда — обращение к диалогу с дамами и новеллка о гусынях, отсюда — юмористическое изображение автором себя самого и стилистические формы его защиты от нападков противников»⁸¹.

9

Защищая себя и свое, казалось бы, сугубо личное отношение к женщинам, автор отстаивает правомерность нового понимания главных задач новой литературы. Его личная позиция — это и есть эстетическая позиция создаваемой Боккаччо повеллистической книги. Для рождающейся вместе с «Декамероном» гуманистической культуры итальянского Возрождения такое отождествление истины с защищающим ее человеком станет чрезвычайно типичным и войдет в ее основные как структурные, так и идеологические характеристики. Изображенный в «Декамероне» автор писателем себя все время сознает. Именно раскрытие его литературного, художественного самосознания составляет тот главный сюжет, который разворачивается на повествовательном пространстве первой рамы.

Прежде чем приступить к собственной апологии, а тем самым и к защите обособившейся от средневекового богословия, полностью секуляризовавшейся художественной литературы, автор рассказывает назидательную историю. Принципиальное отличие ее от новелл, рассказываемых в обществе «Декамерона», им сразу же оговаривается. «Я хочу рассказать в мою защиту,— говорит автор,— не целую новеллу, дабы не показалось, что я желаю примешать мои новеллы к рассказам столь почтенного общества, какое я вам представил, а отрывок новеллы, дабы ее недостаток сам по себе доказал, что она не из тех» (IV, 242).

Недостаток или, вернее, повествовательная недостаточность (*il suo difetto*), о которой говорит автор, предопределена самой задачей его рассказа. Сочиняемая автором история играет в «Декамероне» роль средневекового «примера». Фабула ее традиционна и пользовалась во времена Боккаччо большой популярностью. Она забрела в Европу из Индии и через знаменитую «Повесть о Варлааме и Иосафе» прочно вошла в западноевропейскую поучительно-аскетическую литературу, в частности в «Примеры» Жака де Витри, в «Золотую легенду» Иакова Ворагинского и в «Зерцало» Винченца из Бовэ. Средневековые религиозные проповедники усердно эксплуатировали ее для доказательства того, насколько трудно человеку преодолеть чувственное и с точки зрения тогдашней церкви греховное влечение к женщине.

Не чуждались этого сюжета и средневековые сказители, так называемые *uomini di corte*, ориентировавшиеся по преимуществу на куртуазную, светскую аудиторию. В непосредственно предшествовавшем «Декамерону» «Новеллино» тоже имелся рассказ «о том, как один царь содержал своего сына десять лет без света, а затем показал ему разные вещи, и как тому больше всего понравились женщины» (XIII)⁸². Навязчивая религиозно-аскетическая назидательность в рассказе отсутствует, однако в нем полностью сохранена фабульная схематичность типично средневекового «примера», а вместе с ней и инерция позднехристианского антифеминизма. Женщины в «Новеллино», так же как у Иоакова Ворагинского и Винченца из Бовэ, именуются «демонами», и выбор не иску-

шенного в жизни царевича вызывает у его отца аналогичную реакцию: «Царь очень был эгим удивлен и сказал тогда: „Вот какова власть женской красоты!“». В тексте об этом сказано сильнее и для итальянского горожанина конца XIII в. гораздо определеннее: «*Che cosa tirannia é bellore di donna*» («Какая тирания — женская красота»).

Рассказывая всем известную, вполне традиционную притчу, изображенный в «Декамероне» автор, однако, только делает вид, будто он следует современным ему повествовательным нормам. Боккаччо заставляет его пользоваться избитым «примером» вполне сознательно. Это соответствует излюбленным им приемам идеологической и литературной полемики. Новое в «Декамероне» почти всегда обосновывается привычным и даже рутинным. Дистанция между автором и обществом «Декамерона» действительно существует и для правильного понимания построения книги учитывать ее необходимо, однако исторически она не столь велика, как это можно было бы заключить на основании умышленно скромных заявлений автора. Рассказываемая им назидательная история обнаруживает в авторе не только светского человека, способного по-светски пересказывать беседы, слышанные им в «столь почтенном обществе», но и умелого, оригинального писателя, совсем не по-средневековому пользующегося средневековой фавулой. Правда, в своей истории автор, дабы еще больше подчеркнуть свое отличие от пореппессанскому аристократического общества рассказчиков «Декамерона», пользуется предельно «скромным и простым стилем» (IV, 241), однако повествовательные приемы его повы и художественно подчинены выведению из рассказываемого им «примера» жизнеппой «морали», прямо противоположной идеологическим основам средневекового низкого, комического стиля.

Идейно-эстетическое поваторство автора становится особенно наглядным при сопоставлении его «примера» с аналогичным рассказом из тоже уже вполне светского, по тем не менее еще совсем средневекового «Новеллино». Такого рода сопоставление представляет определенный теоретический интерес и, надо полагать, входило в творческий замысел Боккаччо. В данном случае мы имеем дело отнюдь не с литературным «прогрессом» в пределах

одной и той же идейно-эстетической системы, а с исторической сменой художественных систем и стоящих за ними культур. Изображенный на повествовательном пространстве первой рамы автор не лучше составителя «Ста старинных новелл», книги, написанной по-своему превосходно⁸³, — он просто писатель иной, следующей литературной эпохи, с его глаз уже спали некоторые идеологические шторы. Он смотрит на окружающий его земной мир более широко и непредубежденно, и потому внимание его останавливается на том, что средневековому рассказчику казалось жизненно несущественными и, следовательно, не заслуживающими изображения подробностями. По сравнению с рационалистически схематичным рассказом из «Новеллино», «пример», которым оперирует автор, — самая настоящая развернутая новелла с той проторенессансной реалистичностью в лаконичном, но впечатляюще четком воспроизведении жизненных деталей, которая впоследствии будет столь характерна для Франко Саккетти, с эскизно намеченными человеческими характерами и даже с внутренними психологическими мотивировками действий и поступков персонажей. Если составитель «Новеллино» считал возможным ограничить всю экспозицию фразой «У одного царя родился сын», то светски беседующий с дамами автор не только называет полное имя своего героя, но и вводит его в общественную действительность средневековой Флоренции, сообщая о нем все, что может придать жизненное правдоподобие исходной повествовательной ситуации.

«В нашем городе, давно-таки тому назад жил гражданин, по имени Филиппо Бальдуччи, очень невысокого происхождения, но богатый, хорошо воспитанный и опытный в делах, какие требовались в его положении; у него была жена, которую он очень любил, как и она его; ведя покойную жизнь, они ни о чем так не заботились, как угодить всецело друг другу. Случилось, как случается со всеми, что добрая женщина покинула этот свет и не оставила Филиппо ничего, кроме рожденного от нее сына, которому было, быть может, год-два» (IV, 242).

Превращение обычного богатого горожанина в аскета-отшельника мотивируется автором не снизошедшим на Филиппо Бальдуччи религиозно-нравственным озарением,

как это было в современной «Декамерону» францисканской агиографии, а силой его любви к покойной жене. В средневековом антифеминистском рассказе такого рода мотивировка выглядела бы более чем странной, но выведенный в «Декамероне» автор считает ее вполне естественной: «По смерти своей жены Филиппо остался столь неутешным, как остался бы всякий другой, потеряв, что любил. Очутившись одиноким, лишенным общества, которое было ему всего милее, он не захотел пребывать более в мире, а решился отдаться служению богу, и так же поступить и со своим сыном. Вследствие этого, раздав все свое имущество во имя божье, он тотчас же ушел на гору Азинайо...» и т. д. (IV, 242).

Приобщение прожившего вдали от людей юноши к соблазнам и благам мирской суеты также получает в «примере» автора развернутое реалистическое обоснование, а его принципиально новая повествовательность выступает особенно ясно на фоне сугубо функциональной фразы соответствующего рассказа из «Новеллино». Появление юноши в городе мотивировано чисто житейской, материальной необходимостью. Автор помнит, что для поддержания жизни даже на горе Азинайо Филиппо Бальдуччи нужны средства. Поэтому полный уход от мира оказывается для отшельника не возможным. С годами Филиппо стареет, и его повзрослевший сын предлагает ему свою помощь. В словах юноши проступает человеческий характер — естественный, простодушный, добрый. Речь его убеждает Филиппо. «Почтенный человек, рассчитав, что сын его уже взрослый и так привычен к служению богу, что мирские дела едва ли могут привлечь его, сказал сам себе: «Ведь он ладно говорит!»» (IV, 242—243).

В этом месте рассказа на губах автора появляется легкая, едва заметная улыбка. Она предвещает основную сюжетную и идеологическую коллизию. Автор пропизивает над чрезмерным доверием Филиппо Бальдуччи к собственному разуму и над его самонадеянной уверенностью в том, что, удалившись от мира, он сумел изменить жизнь не только свою, но и своего сына, т. е. жизнь как таковую.

Составителя «Новеллино» жизненная конкретность почти что не интересовала. Изображение ее не входило в его художественную задачу. В «Новеллино» царь ставит над сыном своего рода этический эксперимент, и рассказывающему о нем средневековому повеллисту важнее всего сообщить читателям копейный результат этого эксперимента. Поэтому в его рассказе все до предела абстрактно. Выведя сына из темной пещеры, царь «прежде всего показал ему много драгоценных вещей и множество прекрасных девушек». Что это за «драгоценные вещи» и что это за «прекрасные девушки», для смысла рассказа значения не имеет.

В «Декамероне» «пример» автора строится совершенно по-другому. Филиппо Бальдуччи не только не ставит заранее подготовленный опыт над сыном, но сам сталкивается с никак не предусмотренной им жизненной ситуацией. Покинув пустыню, его сын видит не просто драгоценные вещи — он попадает во Флоренцию, прекраснейший город тогдашней Европы, и автор с явным удовольствием говорит о том впечатлении, которое производит на юношу флорентийская культура: «Когда юноша увидел дворцы, дома, церкви и все другое, чем полоп город и чего он, насколько хватало памяти, никогда не видел, он стал сильно дивиться и о многом спрашивал отца, что это такое и как зовется. Отец сказывал ему о том; он, выслушав, был доволен и спрашивал о другом» (IV, 243).

Потом юноша видит женщин, причем это не просто женщины, а красивые празднично разодетые девушки и дамы, возвращающиеся со свадьбы. В авторский «пример» вводится дополнительная жизненная мотивировка того воздействия, которое вид женщин оказывает на сына Филиппо Бальдуччи. Сила этого воздействия подчеркивается настойчивым повторением вопроса: «Что это такое?», «А как их звать?» Филиппо приходит в смущение и считает необходимым солгать. Уже одно то, как он лжет, выдает степень его растерянности. Он называет женщин гусынями, «дабы не возбудить в чувственных вожделениях юноши какой-нибудь плотской склонности и желания» (IV, 243). Развитие сюжета «примера» достигает кульминации, и автор, как бы вспомнив о куртуазной традиции, которой он, как мы видели, вовсе не чужд,

обращает на это внимание читателей, прерывая свое преднамеренно незамысловатое повествование риторическим восклицанием, несколько им смягчаемом, впрочем, буднично-бытовой лексикой: «*Maravigliosa cosa ad udire!*» — «И вот что дивно послушать: сын, никогда дотеле не видевший ни одной женщины, не заботясь ни о дворцах, ни о быке или лошади и осле, либо деньгах и другом, что видел, тотчас сказал: „Отец мой, прошу вас, устройте так, чтобы нам получить одну из этих гусынь“» (IV, 243).

В паивном, добром, естественном юноше просыпается реальный, целостный человек, а не пизменное, чувственное вожделение, как опасался Филиппо Бальдуччи. В диалоге-споре между отцом и сыном нравственную победу одерживает сын. В отличие от Филиппо Бальдуччи юноша не утрачивает, а обретает внутреннюю гармонию, устанавливая правильное, с точки зрения автора (а также, конечно, и стоящего за ним гуманиста Боккаччо), естественное отношение между собой и окружающим его земным миром. Веселые празднично разодетые женщины возбуждают в нем не вульгарную похоть, во все времена принижавшую человека и извращавшую его истинную, духовную сущность, а ощущение подлинной красоты того реального мира, в котором прекрасное не должно и не может противоречить добруму. Именно это ощущение более чем что-либо свидетельствует о пробуждении в юноше истинной человечности, сразу же осознаваемой им как та высочайшая жизненная ценность, которую можно и нужно защищать даже от самого непререкаемого (в данном случае родительского) авторитета. Вот почему, смело противореча отцу, назвавшему женщин «дурными вещами» (*elle son mala cosa*), дотеле во всем послушный родителю юноша возражает: «Не знаю, что вы такое говорите и почему это вещи худые; что до меня, мне кажется, я ничего еще не видел столь красивого и приятного, как они. Они красивее, чем памалеванные ангелы, которых вы мне несколько раз показывали. Пожалуйста, коли вы любите меня, давайте поведем с собой туда паверх одну из этих гусынь, я стану ее кормить» (IV, 243).

В «примере» автора посрамленной оказывается логика средневекового разума. Обретший человеческую цельность, юноша сохраняет свою прежнюю естественную чистоту,

но в удалившемся от мира аскете воскресает пошлый горожанин. Филиппо Бальдуччи не может удержаться от того, чтобы не ответить на наивное предложение сына непристойным и потому совсем не понятным ему каламбуром. «Отец сказал: „Я этого не желаю, ты не знаешь, с какой стороны их надо кормить“» (IV, 243)⁸¹. Это вовсе не то острое словечко, которым нередко заканчивается короткая средневековая новелла или ренессансная фация. Острота Филиппо не весела, потому что она не предполагает свободного преодоления анекдотической ситуации. Невеселая шутка Бальдуччи — последнее свидетельство его морального поражения, а также полной несостоятельности той концепции жизни, которую он принял как единственно разумную, положив ее в основу воспитания собственного сына. Именно так эта шутка и осознается самим героем авторского «примера»: «И он тут же почувствовал, что природа сильнее его разума, и раскаялся, что повел его (т. е. сына.— Р. Х.) во Флоренцию» (IV, 243). Последнее слово в примере, как того и требовал сам этот жанр, остается не за героем, а за автором.

Несмотря на развернутость, мотивированность, известную реалистичность сюжета и всю технику повествования, сближающую авторскую новеллу с принципами новой, ренессансной прозы, новелла эта действительно во многом отличается от обсуждаемых в обществе «Декамерона» рассказов. Она последовательно моралистична или, правильнее сказать, программно идеологична. Автор рассказывает новеллу о гусынях не для того, чтобы всесторонне воссоздать определенную жизненную ситуацию, как это делается в обществе рассказчиц и рассказчиков «Декамерона», а ради вытекающих из нее литературно-эстетических выводов, которые последовательно противопоставляются им доводам его литературных и даже не только собственно литературных противников. Аргументы им выбираются и подбираются. Но подбираются они в соответствии с принципами новой поэтики. Целостность образа автора таким образом никак не нарушается. Поэзия входит в систему логических доказательств «примера», и это придает им особую убедительность: в «примере» защищается поэзия и доказывается ее независимость от абстрактно-логического мышления традиционной философии

фии и теологии. Вывернув популярнейшую средневековую фэбулу наизнанку, автор предельно ясно, но уже не отвлеченно моралистически, а чисто эстетически демонстрирует возможность нового понимания жизни и, что для решаемых им на повествовательном пространстве первой рамы литературно-теоретических задач не менее важно, принципиально новое отношение искусства к действительности, позволяющее говорить о формировании в новеллистической книге Боккаччо исторически нового художественного метода. В то время как средневековые литераторы и религиозные проповедники пользовались примером естественного влечения не искушенного в жизни юноши к женщине для осуждения этого влечения как греховного и для пробуждения у своих читателей или слушателей аскетической воли к преодолению требований земной жизни, изображенный в «Декамероне» автор рассказывает свою повеллу — «пример» для того, чтобы доказать невозможность для человека перехитрить природу и уклониться от следования ее непреодолимым требованиям и ее непреложным законам. Законы эти, однако, не объявляются им ни жестокими, ни суровыми. Автор уже по-ренессансному оптимистичен. Природа, объективная действительность реального, «посюстороннего» мира, — и тут Боккаччо в еще большей мере, чем Петрарка, прокладывает путь последующим поколениям писателей и художников европейского Возрождения — рассматривается автором как прекрасная, добрая и подлинно разумная основа человеческой жизни. Тем самым объективная реальность земной жизни объявляется в «Декамероне» не просто допустимым и желательным, но по сути дела единственным идеологически важным и для человека жизненно необходимым предметом художественного изображения. Переоценить методологическое и в известном смысле даже общефилософское значение такого рода выводов из по-гуманистически переосмысленной аскетической притчи вряд ли возможно. В авторской эстетически программной новелле о гусынях выявляются гносеологические основы нового литературного метода, выводящие реалистичность рассказываемых в обществе «Декамерона» повелл за пределы одной лишь риторики и придающие ей характер реализма, т. е. органически целостного и истори-

чески конкретного, идеологически осознанного *художественного миропонимания*.

Боккаччо, как всегда, помнит о своих непосредственных предшественниках. Критикам, попрекающим его не сообразной с его возрастом галантностью, автор напоминает, что прекрасных дам прославили «Гвидо Кавальканти и Данте Алигьери, уже старые, и мессер Чино из Пистойи, уже дряхлый» (IV, 244). Воплощением и вместе с тем как бы символом прекрасной, доброй, разумной природы в «примере» автора оказывается не просто земной человек, а прекрасная дама, женщина, бывшая для средневекового ортодоксального христианства олицетворением враждебных истинной жизни злых, и даже демонических, дьявольских сил. Именно в естественном чувстве мужчины к женщине автор усматривает то благотворное воздействие природы на человека, которое превращает молодого отшельника, «не юношу, а скорее дикого зверя», в духовно развитую, осознающую свою человечность личность, в культурное и «общественное животное», в равной мере способное воспринять и красоту юных возвращающихся со свадьбы дам, и ценности созданной Флоренцией культуры. «Пример» изображенного в «Декамероне» автора примыкает таким образом не столько к дантовской «Новой жизни», сколько к произведениям молодого Боккаччо. Но тема «Амето» — она получит свое дальнейшее развитие и идеологическое углубление в первой новелле Пятого дня — конкретизируется в авторском «примере» применительно к литературно-эстетической программе «Декамерона» и теории новой, гуманистической прозы. При этом сразу же оказывается, что связь автора с предшествовавшим ему литературным преданием вовсе не столь прямолинейна, как это, казалось бы, вытекает из его слов. Как мы уже имели возможность убедиться, программно подчеркнутые признания автором его зависимости от Данте, Кавальканти и Чино да Пистойя предполагали не только последующую эволюцию в новеллистической книге Боккаччо проторенессансной художественной традиции, но также и ее диалектическое, глубоко революционное отрицание. Шутливо препираясь со своими критиками и недоброжелателями, автор недвусмысленно отмежевывается от спиритуалистических установок тосканского стильно-

визма, выдвигая качественно иное понимание не только любви (о чем отчасти уже говорилось), но также природы и человека. В связи с этим изображаемый в «Декамероне» автор существенно расширяет круг возможных читателей повеллестической книги Боккаччо, в то же время достаточно четко обозначая идеологические, конкретно-исторические границы этого круга. «Итак,— заявляет автор,— некоторые из моих хулителей говорят, что я дурно делаю, о юные дамы, слишком стараясь понравиться вам, и что вы слишком нравитесь мне. В этом я открыто сознаюсь, то есть, что вы нравитесь мне, а я стараюсь понравиться вам; я и спрашиваю их, соображая, что они не только познали *любвные поцелуи и утеху объятий и наслаждение брачных соединений*, которые вы нередко им доставляете, прелестные дамы, но и хотя бы и то одно, что они видели и постоянно видят *изящные нравы и привлекательную красоту и прелестную милость и сверх* всего вашу *женственную скромность*; спрашиваю, чему тут удивляться, когда человек, вскормленный, воспитанный, выросший на дикой и уединенной горе, в стенах небольшой кельи, без всякого другого общества, кроме отца, лишь только вы показались ему, одних вас возжелал, одних пожелал, к одним возымел склонность? Станут ли они упрекать меня, глумиться надо мной, поносить меня за то, что я, *тело которого небо устроило всецело расположенным любить вас*, чья душа с юности направлена к вам, познав *силу ваших взоров, нежность медоточивых речей и горячее пламя сострадательных вздохов*,— увлекаюсь вами или стараюсь вам понравиться, особенно, если сообразить, что вы одни паче всего другого понравились молодому отшельнику? Поистине лишь тот, кто не любит вас и не желает быть вами любимым, лишь человек, не чувствующий и не знающий удовольствия и силы *природной склонности* — так порицает меня, и мне до него мало дела» (IV, 243—244).

Поза светского человека и своего рода дамского угодника на протяжении всей первой рамы выдерживается последовательно и до конца. Она входит в художественный образ автора и подчеркивает новаторство занятой им литературной позиции. Объясняя, почему он пишет для прекрасного пола и дабы понравиться юным дамам, изоб-

ражешный в новеллистической книге Боккаччо автор отнюдь не гипертрофирует в себе духовное начало, абсолютизация которого превращала любовь, как то было у Платона, а затем, не без его косвенного воздействия у Гвиницелли, молодого Данте и других поэтов «нового сладостного стиля»⁸⁵, в средство приобщения человека к высшим ценностям идеального, трансцендентного мира. Напротив, он всячески и даже несколько комически (в «Заключении автора» эта сторона его образа еще больше усилится) выпячивает свою телесность. Однако материальное при этом не отделяется автором от идеального, а тем более не противопоставляется ему. В отличие от средневековых комических поэтов, автор освещает небом потребности собственного тела («... il corpo del quale il cielo produsse tutto atto ad amarvi») ⁸⁶ и, растолковывая, почему небо предрасположило его любить прекрасных дам, указывает прежде всего на духовные стороны их женственности, используя при этом выражения, характерные для по-гуманистически платонической лирики Петрарки: «... la vertù delle luce degli occhi vostri, la soavità delle parole melliflue e la fiamma accesa da' pietosi sospiri». Чувственная сторона любви автором несколько не приглушается, и в рассказе об его отношении к дамам слово *piacere* («чувственное наслаждение») повторяется с демонстративной настойчивостью; радости любви для него — это «gli amorosi basciari ed i piacevoli abbracciari ed i congiugnimenti dilettevoli» («... любовные поцелуи и утехы объятий»). Но полнота этих радостей предполагает в женщине «изящные нравы и привлекательную красоту...»: «gli ornati costumi e la vaga bellezza e l'ornata leggiadria ed oltre a ciò la donnesca onestà». Прекрасная женщина потому-то и оказывается в «Декамероне» образом прекрасной благодатной природы, что в прекрасной женщине, с точки зрения автора и стоящего за ним ренессансного гуманиста Боккаччо, наиболее полно воплощена та высшая гармония красоты и добра, телесного и духовного, которая пробуждает в человеке естественную любовь к земной жизни, к полному свободному, радостному, веселого переживания конечного, посястороннего бытия. Вот почему начинающие европейское Возрождение книги — и повеллистическая книга Боккаччо, и «Книга

песен» Петрарки — прежде всего книги о любви и вот почему любовь к женщине становится магистральной темой гуманистической литературы Европы вплоть до самого начала XX в.; вот почему изображенный в «Декамероне» автор — не просто банальный дамский угодник, а по-ренессансному нормальный, «естественный человек»; и вот почему тот круг читателей, к которому он сознательно адресуется, отнюдь не ограничивается ни дамским, ни по-средневековому элитарным, куртуазным обществом: круг этот расширен до пределов разумно организованного общества по-ренессансному нормальных «естественных людей» — за пределами круга читателей «Декамерона» оказываются одни лишь средневековые агеласты, религиозно-аскетический пыл которых шутливо, но от этого не менее дерзновенно приравнивается автором к изменно-порочным, противоестественным вождедениям.

Подводя итоги полемики со своими идеологическими противниками, делая последние эстетические выводы из рассказанной им притчи — «примера», не желая ни в чем поступиться собственными гуманистически окрашенными философскими принципами, автор заявляет в конце литературно-теоретического вступления к повеллям Четвертого дня, как всегда обращаясь к юным прелестным дамам, на природную рассудительность и общественную поддержку которых он по обыкновению рассчитывает: «...*как другие, так и я, любящий вас, поступаю согласно с природой. А чтобы противиться ее законам, на это надо слишком много сил, и часто они действуют не только напрасно, но и к величайшему вреду силящегося. Таких сил, сознаюсь, у меня нет, и я не желаю обладать ими для этой цели; да если б они и были у меня, я скорее ссудил бы ими других, чем употребил бы для себя. Поэтому, да умолкнут хулители, и если не в состоянии воспылать, пусть живут, замерзнув и, оставаясь при своих удовольствиях или, скорее, испорченных вождедениях, пусть оставят меня, в течение этой коротко отмеренной нам жизни, при моем*» (IV, 245).

До Боккаччо никто из средневековых писателей о природе так не говорил. После «Декамерона», правда, далеко не сразу, такого рода рассуждения сделаются одним из общих мест гуманистической идеологии европейского Возрождения.

Однако природа интересует изображенного в «Декамероне» автора не сама по себе и не как таковая. Он — не философ, а литератор, хотя связь между литературой и философией Боккаччо никогда не отрицалась⁸⁷. Природа для автора — основной объект художественного изображения. *В основу литературно-эстетической программы «Декамерона» кладется фундаментальнейший принцип ренессансной эстетики — принцип подражания природе.* Оглядываясь на опыт античной литературы, а также своей главной книги и темпераментно споря со средневековыми хулителями поэзии, обзывавшими поэтов обезьянами философов, Боккаччо напишет в трактате «Генеалогия языческих богов»: «Если бы их (т. е. поэтов.— Р. Х.) называли обезьянами природы, было бы легче согласиться; поэты в торжественной песне действительно стремятся в меру сил воспеть то, что творит по вечным законам сама природа или ее произведения. Вглядевшись, наши цензоры нашли бы у поэтов такие точные образы одушевленных существ в их облике, нравах, речах и поступках, такие описания круговращений неба и звезд, буйного порыва ветров, треска пламени, звучного плеска волн, горных вершин, тенистых роц и течения вод, что им почудилось бы, что самые эти вещи живут в малых буквах стихотворений. Тут я прямо признаю поэтов обезьянами, и считаю благороднейшим делом достигать того, что производит всей своею мощью природа»⁸⁸.

Не надо, впрочем, понимать все это слишком буквально.

Эстетическое своеобразие поэтического подражания природе создателем «Декамерона» никогда из виду не упускалось. Природа как основной предмет искусства в конечном итоге определяет метод и приемы воспроизведения действительности в литературе («вещи живут в малых буквах стихотворения»), но вовсе им не тождественна. Следование ее законам не предполагает перенесения законов природы на принципы художественного творчества даже в тех случаях, когда оно ставит своей главной задачей предельно правдивое изображение жизни во всей полноте ее реальной красоты и гармонии. Наивно-реалистические представления о возможности трансплантации природы в литературу в формах самой природы

изображенному в «Декамероне» автору абсолютно чужды. Важнейшая из литературно-теоретических проблем всех времен и народов, проблема эстетического отношения литературы к действительности решается на повествовательном пространстве первой рамы по необходимости схематично, ибо обсуждение ее нигде и ни в чем не выходит за пределы чисто светской беседы автора с прекрасными дамами; но именно потому, что проблема эта введена в повеллистической книге Боккаччо в художественный текст и существует в нем как один из аспектов художественного изображения автора и прежде всего его художественного сознания, схематичному и даже, на первый взгляд, несколько фривольному решению проблемы эстетического отношения литературы к действительности свойственна в «Декамероне» глубина той стихийной диалектики, которая органически присуща всякому истинно художественному процессу и всякому подлинно художественному освоению мира. В отношении метода и литературных приемов к предмету изображения художественно существующий в «Декамероне» автор усматривает то же внутренне-противоречивое единство телесного и духовного, реального и идеального, которое, с его точки зрения, заложено в природе, полнее всего проявляясь в земной красоте молодой женщины, в прекрасном только что открытом гуманизмом человеке. Именно благодаря этому соответствию новая, гуманистическая проза «Декамерона», по глубокому убеждению автора (и, разумеется, изображающего его Джованни Боккаччо), оказывается способной ухватить ту подлинную сущность конечной, земной жизни, которая находится не вне жизни, не в недоступном человеческому разуму мире трансцендентных истин и ценностей, но заключена в самой земной действительности, по-разному обнаруживая себя в ее самых различных проявлениях, порой повседневных и будничных, а иногда даже низменных, пошлых и вульгарных.

Основные положения литературно-эстетической программы «Декамерона» формулируются автором в терминах принятой им образной системы, и это немало способствует цельности его характера как определенного литературного персонажа, наделенного самобытной творческой индивидуальностью, раскрывающейся как в содержании

выдвигаемых автором идей, так и в форме их подачи. Чем больше разворачивается повествовательное пространство первой рамы, тем явственнее выступают в светском, куртуазном авторе характерные черты пового писателя начинающегося Возрождения. Обращаясь к своим неизменным собеседницам, изображаемый в «Декамероне» автор говорит: «Многие, обнаруживая большую заботливость о моей славе, говорят, что я поступил бы умнее, если бы оставался с музами на Парнасе, а не присосеживался к вам с этой болтовней» (IV, 241). В данном случае определенный теоретический интерес представляет не только то, к кому обращается тут автор, но и то, о ком он здесь говорит. А. Н. Веселовский полагал, что адресат авторской полемики остается все время неизменным. Он считал, что под доброхотами, пекущимися о литературной репутации Боккаччо, имеются в виду основные противники создателя «Декамерона» — все те, «от которых ему придется, главным образом, оборонять и поэзию: люди схоластического закала, старой литературной традиции, святоши, замыкающиеся от всего нового, ибо оно грозит скандалом»⁸⁹. Однако вряд ли с этим можно полностью согласиться. Большинство идеологических противников «Декамерона» муз вообще не жаловало. В «Генеалогии языческих богов» Боккаччо неоднократно придется вступаться за «подруг Аполлона», защищая их доброе имя и от традиционно мыслящих богословов, которые «называют целомудреннейших муз нечестивыми, непристойными отравительницами и блудницами»⁹⁰, и от, с точки зрения гуманиста, абсолютно невежественных философско-схоластов, которые «договариваются до того, что называют муз, Геликон, кастальский источник, рощу Аполлона и подобное вздором мечтателей, ребяческой забавой для введения в грамматику»⁹¹. Обосновывая суть литературно-эстетической программы «Декамерона», изображенный в «Декамероне» автор спорит не столько с теологами, религиозными философами, школьными начетчиками и просто ханжами, сколько с профессиональными средневековыми, проторенессансными литераторами, риторическая система которых допускала аллегорическое использование античных образов и мифов, но которые твердо стояли на том, что житейские мелочи повседневной жизни не могут

давать содержание для большой, серьезной литературы и никак не соответствуют свойственной этой литературе риторике «муз» и «Парнаса». Именно потому, что в этом пассаже литературно-теоретического вступления к повеллам Четвертого дня автор полемизирует не с официально-религиозными идеологами или обывателями, а со средневековыми, проторенессансными литераторами, поддерживавшими юношеские опыты Боккаччо, спор ведется на ином уровне и в ином тоне. С коллегами Боккаччо автор корректен и вроде бы даже склонен идти на некоторые уступки. Их он надеется переубедить. Установка на создание идеологически серьезной литературы автором не отвергается. Однако он вносит в нее некоторые, на первый взгляд, чисто житейские, а на самом деле весьма существенные уточнения. Автор говорит: «Что мне следовало бы пребывать с музами на Парнасе — это, я утверждаю, совет хороший, но ни мы не можем постоянно быть с музами, ни они с нами, и если случится кому с ними расстаться, то находить удовольствие в том, что на них похоже, не заслуживает порицания. Музы — женщины, и хотя женщины и не стоят того, чего стоят музы, тем не менее на первый взгляд они похожи на них, так что, если в чем другом они не нравились бы мне, должны были бы понравиться этим» (IV, 244).

Сравнивая муз с женщинами, автор, однако, их не отождествляет. «Отношение Музы — женщины, — писал К. Салинари, — должно, по всей видимости, символизировать отношение искусство — жизнь»⁹². Уступка, сделанная профессиональным литератором, тут же берется назад. Как только автор обращается к собственному творческому опыту, немедленно выясняется, что он вовсе не склонен ставить идеальное и формально-риторическую сторону литературы («музы») выше реального, дающего художественному произведению его актуально-жизненное содержание («женщины»). Противоречивое единство реального и идеального предполагает как для автора, так и для стоящего за ним Боккаччо безусловную первичность реального. «Женщины, — говорит автор, — были мне поводом сочинить тысячу стихов, тогда как музы никогда не дали мне повода и для одного» (IV, 244). В этом месте вступления к повеллам Четвертого дня близость

изображенного в «Декамероне» автора к реально-историческому поэту Боккаччо становится особенно очевидной. И это понятно в полемике с наиболее доброжелательно настроенными к нему профессиональными литераторами, почитателями «Филострато» и «Тесеиды». Боккаччо защищал литературно-эстетическую программу не только «Декамерона» и всего своего творчества, но целой начинаемой им культурной эпохи. Роль муз в написании «тысячи стихов» автором вовсе не отрицается. «Они, — спешит он добавить, — хорошо помогали мне, показав, как сочинить эту тысячу» (IV, 244). Боккаччо достаточно ясно сознает, что превращение жизненного факта в факт литературный предполагает преломление действительности в призме исторически конкретной поэтики, которая, не будучи первичной, тем не менее оказывает существенное влияние на форму существования реальности в художественной литературе. Риторическая традиция, восходящая через уроки средневековых *artes dictandi* к Квинтилиану, Титу Ливию и Цицерону, всегда принималась Боккаччо в расчет⁹³. Курсы в «Декамероне» — не просто словесное украшение. Риторически построенные периоды, определенным образом организуя повествовательный материал новеллистической книги Боккаччо, накладывают явственный отпечаток на ее художественный метод, конкретизируя и историзируя свойственную ей установку на подражание природе — на правдивое изображение в литературе окружающей человека земной действительности. Помнить об этом надо, не то мы будем усматривать художественные недостатки как раз там, где наиболее последовательно выдерживаются принципы исторически конкретной, а потому и уже чуждой нашему эстетическому чувству художественной системы⁹⁴. Не следует только, как это было характерно для Курциуса, а теперь для некоторых советских литературоведов, сводить к риторике всю поэтику ренессансной и даже постренессансной литературы, принося в жертву формальным приемам реальную диалектику художественного метода⁹⁵. Клаузулы, ритмически завершающие пышные периоды «Декамерона», ренессансное новаторство литературно-эстетической программы книги Боккаччо никак не компрометируют. Реализм «Декамерона» — реализм особый, по это все-таки реализм.

На этом приходится опять настаивать, хотя о ренессансном реализме Боккаччо в свое время хорошо и специально писали Луиджи Руссо, Сальваторе Батталья, Карло Салинари и некоторые другие как зарубежные, так и советские ученые⁹⁶. В рассуждениях изображенного в «Декамероне» автора о противоречивых отношениях «муз» к «женщинам» Боккаччо, как верно подметил Р. Рамат, «передал самую суть своего поэтического новаторства и показал, насколько сознательно он следовал руководящей им идее поэзии: если Музы не могли вдохновлять его — вдохновение порождается действительностью, — то они превосходно помогали ему сочинять его тысячи стихов, научив, как выразить поэзию жизни. Женщины пробуждают жизненные силы, возвышают дух, воспаляют воображение — Музы показывают, как обуздывать пыл, и помогают осознать жизненный порыв, выявляя за непосредственностью впечатления его внутренний смысл, отцеживая реальность в слово; именно слово в его достигнутом гармоническом совершенстве является в конечном итоге тем идеалом, который мы именуем Музами, наставницами риторики, научающей нас не формализму, но пониманию — поскольку она слово — всеобщих сущностей, заложенных в частностях реальной жизни»⁹⁷. Традиционная риторика — это не только то, что исторически связывает «Декамерон» со средневековой повествовательной литературой, но также и то, что его от нее принципиально отличает. В новеллистической книге Боккаччо ей отведена совсем особая роль. Будучи подчинена подражанию природе, риторика в «Декамероне» не просто словесно оформляет материал, черпаемый из повседневной действительности, но создает для него исторически конкретную содержательную форму и тем самым вводит этот материал в большое идеологически серьезное, а потому и общественно важное искусство. Художественное и гуманистическое новаторство Боккаччо состояло вовсе не в усвоении стилистических приемов античных авторов, в частности Тита Ливия, которого он усердно переводил на народный язык, разрабатывая язык и стиль новой итальянской прозы⁹⁸, а в использовании традиционной риторики как для разработки сюжетов и тем, бывших до этого достоянием преимущественно по-средневековому ко-

мического стиля, так и для демонстрации богатства внутреннего мира реально-чувственного плотского человека и притом не только мужчины, но и женщины (см. речь Гисмонды, IV, 1, 249—251). Это свое новаторство Боккаччо хорошо сознавал и придавал ему большое значение. Формулируя основные положения литературно-эстетической программы «Декамерона», изображенный в нем галантный, женолюбивый автор особенно настаивает на своей верности Парнасу и музам. Музы, заверяет он, посещали его не только в ту пору, когда он сочинял свои мало кого шокирующие юношеские стихи: «...и для написания этих рассказов, хотя и скромнейших, они несколько раз являлись, чтобы побыть со мной, может быть, в угоду и честь того сходства, какое с ними имеют женщины» (IV, 244). А затем он еще раз повторяет, потому что мысль о возможности эстетического, идеологически серьезного подражания «даже самым низменным проявлениям природы» («...cose quantunque siano umilissime») для гуманиста Боккаччо особенно важна: «...сочиняя эти рассказы, я не удаляюсь ни от Парнаса, ни от муз, как, может быть, думают многие» (IV, 244).

Общественное значение и идеологическая ценность художественной прозы «Декамерона» для Боккаччо прямо вытекает, во-первых, из нового понимания по-ренессансному «открытой» природы, а, во-вторых, из последовательно осуществленной в «Декамероне» установки на ренессансное подражание самодовлеющей земной действительности. Центральное место в литературно-эстетической программе новеллистической книги Боккаччо занимает проблема метода. Программа книги продумана хорошо и очень последовательна. Несмотря на то, что идеи об общественной роли искусства на повествовательном пространстве первой рамы подробно не разворачиваются, они, особенно если их соотнести с аналогичными концепциями Петрарки и трактата «Генеалогия языческих богов», оказываются достаточно определенными и дают достаточно прочные основания для социальной характеристики изображенного в «Декамероне» автора. Отстаивая жизненную важность художественной литературы, автор полемизирует уже не с профессиональными проторенессансными литераторами, а с представителями так назы-

ваемых свободных профессий — юристами, врачами, университетскими профессорами, правительственными чиновниками и т. д., которые, не считая занятия поэзией хлебным ремеслом и не усматривая в ней никакой практической пользы, объявляли поэтические вымыслы никому не нужными вздорными баснями⁹⁹. В XIV в. главными противниками новой литературы были, конечно, не врачи и не правovedы¹⁰⁰, но как Петрарка, так и Боккаччо считали пужным спорить с врачами и правоведами по основным проблемам эстетики, потому что им очень важно было общественно обособить национальное сознание рождающегося гуманизма от миропонимания не только «жирных» средневековых попопанов, но и от идеологически обслуживающей «жирный народ» средневековой «интеллигенции». Ее бюргерской ограниченности литературно-эстетическая программа «Декамерона» противопоставляет идеал духовно независимого и внутренне свободного, средневековым обществом никак не ангажированного художника. Говоря о жизненном назначении поэтов, изображенный в «Декамероне» автор утверждает: «Многие из них, занимаясь своими баснями, продлили свой век¹⁰¹, тогда как, наоборот, многие, искавшие хлеба более, чем им было надобно, погибли до срока¹⁰². Но к чему говорить более? Пусть эти люди прогонят меня, когда я попрошу у них хлеба, только, слава богу, пока у меня нет в том нужды, а если бы нужда и наступила, я умею, по учению апостола, выносить и изобилие, и нужду; потому никто да не печется обо мне более меня самого» (IV, 244—245)¹⁰³.

В «Декамероне» Боккаччо примыкает к петрарковской, чисто гуманистической концепции славы, но еще более тесно, чем автор эпохально-программной речи на Капитолии, увязывает ее с ренессансным подражанием природе. Художественные вымыслы ориентированного на правдивое воспроизведение земной действительности произведения, с точки зрения Боккаччо, обеспечивают длительную жизнь не только создавшему это произведение писателю, наделяя его бессмертием славы, но и всем изображенным в нем событиям и людям¹⁰⁴. Правдиво изображая земную жизнь, писатель как бы приостанавливает поток уносящего ее в небытие времени¹⁰⁵. Роль

художественной литературы в жизни человеческого общества оказывается таким образом необыкновенно высокой. Вот почему изображенный в «Декамероне» автор, говоривший во «Введении» о своем «низменном положении», ставит себя выше земных владык, распоряжающихся политическими судьбами народов и государств. Выдерживая принципы симметрии, становящиеся для поэтики Ренессанса еще более обязательными, чем они были для эстетики Средних веков, автор заканчивает свое литературно-теоретическое отступление той же метафорой, с которой он его начал. Имея в виду «бурный и пожирающий вихрь зависти», который обрушили на еще не законченный «Декамерон» идеологические и литературные противники новой прозы, он говорит: «Полагая, что на этот раз я ответил довольно, я заявляю, что, вооружившись помощью бога и вашей, милейшие дамы, на которых я возлагаю надежды, и еще хорошим терпением, я пойду с ним вперед, обратив тыл к ветру, и пусть себе дует; ибо я не вижу, что другое может со мной произойти, как то, что бывает с мелкой пылью при сильном ветре, который либо не поднимает ее с земли, либо, подняв, несет в высоту, часто над головами людей, над венцами королей и императоров, а иногда и оставляет на высоких дворцах и возвышенных башнях» (IV, 245).

Через несколько лет, вероятно, вспомнив то общество, которое он изобразил на повествовательном пространстве второй рамы «Декамерона», Боккаччо скажет: «...я уверен, что в совершенном государстве или республике знаменитые поэты и подобные им люди будут не просто гражданами, а предводителями и наставниками» («Генеалогия языческих богов», XIV, 19)¹⁰⁸.

10

Последний отрезок повествовательного пространства первой рамы «Декамерона» образует «Заключение автора». Перекликаясь как с «Введением», так и с вступлением к новеллам Четвертого дня, оно вносит некоторые новые, в ряде случаев весьма существенные детали в литературно-эстетическую программу «Декамерона» и еще больше индивидуализирует образ автора, уточняя его взаимоотно-

ношения, с одной стороны, с реально-историческим Джованни Боккаччо, а с другой,— с обществом рассказчиц и рассказчиков.

На первый план в «Заключении автора» вынесен вопрос о нравственном содержании ориентированной на правдивое воспроизведение земной действительности новой, повеллицистической прозы. Вопрос этот — и тут проявилась как глубина, так и ренессансная последовательность литературно-теоретической мысли Боккаччо — не выводится, однако, за пределы собственно эстетической проблематики: он не обособляется ни от вопросов художественной формы, т. е. языка и стиля новой художественной прозы, ни от проблемы общественно-эстетических функций полностью секуляризовавшейся гуманистической литературы. Автор по-прежнему беседует с дамами. Но тон его несколько меняется. В «Заключении» тон автора становится еще спокойнее и увереннее. Но в нем появляется язвительность. Изменилась задача. Если в теоретическом вступлении к новеллам Четвертого дня автор, опираясь на молчаливую поддержку расположенных к нему дам, спорил с идеологическими противниками рождающейся в Италии гуманистической культуры и, формулируя основные положения литературно-эстетической программы «Декамерона», помогал средневековому читателю правильно воспринять идейное содержание тех совершенно необычных для него художественных форм, в которых ему подавался, казалось бы, вполне традиционный повествовательный материал, то в «Заключении», после того как художественное здание «Декамерона» полностью построено и книга прочитана, автор обращается уже не столько к косным, не приемлющим ничего нового стародамам (от них он теперь просто-напросто саркастически отмахивается), сколько к убежденным им доброжелательным читателям, желая рассеять их последние недоумения и ответить на те молчаливые, невысказанные вопросы (Закл., 632), которые, как хорошо понимает автор, могут вызвать фабульные ситуации некоторых содержащихся в «Декамероне» повелл. Автор опасается, как бы даже расположенные к нему молодые и эстетически воспитанные им читатели не восприняли бы «Декамерон» как книгу не вполне пристойную, противореча-

нцию нормам общественного поведения, и уже сами по себе эти его опасения весьма показательны. Если бы речь шла о произведении низкого и по-средневековому комического стиля и жанра, опасаться автору было бы нечего. Ни Рустико ди Филиппо, ни Чекко Апжольери никогда не считали пужным оправдывать содержание, лексику и метафоры своих сощетов. Более чем фривольные ситуации фэблио в Средние века тоже никого особенно не шокировали. Однако все дело в том, что в данном случае речь у автора идет о произведении уже не средневековой, а новой, возрожденческой литературы, светская манера повествования которой возникла в результате ломки и преодоления существовавшей в Средние века системы литературных стилей, в конечном итоге диалектически «снятой» идеологической революцией ренессансного открытия мира и человека. Моралистические опасения автора — одно из наиболее очевидных свидетельств гуманистичности его литературного самосознания. Трудно согласиться с Эрихом Ауэрбахом, когда он безоговорочно относит прозу «Декамерона» к «среднему стилю», однако Эрих Ауэрбах, безусловно, прав, указывая на то, что стиль книги Боккаччо «при всей своей легкости и приятности выражает определенное умонастроение, причем отнюдь не христианское»¹⁰⁷. Образы и метафоры «материально-телесного низа» (М. Бахтин), существовавшие в произведениях средневекового комического стиля как закономерная и необходимая литературная условность, порождаемая внутренними императивами религиозно-аскетической идеологии, утратили свою литературную обязательность, как только мировоззренческая абсолютность такого рода идеологии была поставлена под сомнение, и потребовали от автора специального нравственно-эстетического оправдания, будучи введенными в принципиально новую художественную систему, претендующую уже не на аллегорическое, а на буквальное, правдивое воспроизведение жизни и нравов современного общества. В этой системе образы и метафоры «материально-телесного низа» стали по необходимости соотноситься уже не с утратившими свою обязательность литературно-идеологическими конвенциями, а с нравственными нормами как реально существующего флорентийского общества XIV в., так и того нового,

гуманистического общества, историческую необходимость которого утверждала вся художественная структура новеллистической книги Боккаччо. Вот почему изображенный в «Декамероне» автор, обращаясь к своим постоянным собеседницам, считает нужным сказать, дабы рассеять их возможные недоумения: «Может быть, иные из вас скажут, что, сочиняя эти новеллы, я допустил слишком большую свободу, например, заставив женщин иногда рассказывать и очень часто выслушивать вещи, которые честным женщинам неприлично ни сказывать, ни выслушивать» (Закл., 632). Речь идет о рассказчицах «Декамерона». Предполагается, что их идеальное содружество вполне соотносимо с реально-исторической действительностью, причем не только Флоренции, но и всей Италии.

Правомерность обвинений рассказанных дамами новелл в покушении на общественную мораль отвергается автором решительно и достаточно энергично. Моралистическая критика искусства объявляется им в принципе несостоятельной. Позиция его прочна и обусловлена последовательной ренессансностью литературно-эстетической программы «Декамерона». Защищая нравственное содержание книги, автор ссылается не на все еще актуальную повествовательную традицию, вполне допускающую «неприличные» сюжеты, а на требования художественной формы, трактуемой им достаточно широко и очень по-новому. «Нет столь неприличного рассказа,— говорит он,— который если передать его в подходящих выражениях, не был бы подстать всякому, и, мне кажется, я исполнил это как следует» (Закл., 632). Усматривать в этом всего лишь банальное повторение общих мест традиционных средневековых поэтик вряд ли справедливо¹⁰⁸. В данном случае автор явно имеет в виду свой собственный язык и стиль или, вернее, язык и стиль «Декамерона», т. е. тот новый художественный язык, которым в светском обществе рассказчиц и рассказчиков «Декамерона» по-новому пересказываются старые, средневековые фабулы. Вместо того, чтобы апеллировать к современным ему риторикам, изображенный в «Декамероне» автор настаивает на внутреннем идейно-художественном единстве формы и содержания, обусловленном спецификой художественного

освоения мира. Не отрицая наличия в «Декамероне» несколько вольной народной фразеологии и откровенно эротических ситуаций, он вместе с тем утверждает: «...если в иной новелле есть кое-что такое, то того требовало качество рассказов, на которые, если взглянуть рассудительным оком человека понимающего, то станет очень ясно, что иначе их и нельзя было рассказать, если бы я пожелал отвлечь их от *подходящей им формы*» (Закл., 632). Художественная форма таким образом не только рассматривается литературной эстетической программой «Декамерона» как категория содержательная, но и обретает в ней определенную идеологическую автономность, право на эстетическую независимость от господствующей в средневековом обществе религиозно-аскетической морали. Литературно-эстетическая программа «Декамерона» возникла и сформировалась на основе исторически нового *общественного сознания*. В умонастроении, отраженном как в содержании, так и в конструкции новеллистической книги Боккаччо, важно, по словам Э. Ауэрбаха, «безусловное противопоставление христианской этике средневековья учения о природе и любви, изложенного в легком тоне, но с большой внутренней уверенностью. Само происхождение христианства, сама его суть таковы, что бунт против него, его учения и жизненной практики, мог рассчитывать на успех как раз в сфере морали пола, конфликт между мирской волей к жизни и христианством, которое жизнь только терпит как вынужденное зло, разгорелся сразу же, как только воля к жизни осознала самое себя»¹⁰⁹. В эпоху Возрождения такого рода «самосознание воли» осуществлялось прежде всего в сфере искусства и эстетически окрашенной гуманистической идеологии. Говоря о людях, способных посмотреть на «Декамерон» «рассудительным оком...» («*con ragionevole occhio da intendente persona*»), автор, как это явствует из всего контекста его «Заключения», подразумевал не столько знатоков, хорошо разбирающихся во всех тонкостях средневековых поэтик, сколько тех духовно родственных ему и руководствующихся природным разумом по-гуманистически «естественных» читателей, историческое существование которых предполагает непосредственно адресованная им новеллистическая книга Боккаччо.

Автор исходит из того, что для дам, с которыми он беседует, «природа, мать и устроительница всего сущего» (VI, 5, 374) не только прекрасна, но и добра, ибо в пределах земной действительности она выступает в почти той же роли, какая в мире трансцендентного отведена богу. Правственная правомерность изображения в литературе ситуаций и явлений, связанных с жизнью «материально-телесного низа», обосновывается в «Декамероне» необходимостью для прозаика воспроизводить благодатную природу во всех ее проявлениях и подкрепляется ссылками на опыт современного изобразительного искусства. «Моему перу, — заявляет автор, — следует предоставить не менее права, чем кисти живописца, который без всякого укора, по крайности справедливого, не только заставляет св. Михаила поражать змея мечом или копьем, св. Георгия — дракона в какое угодно место, но изображают и Христа мужчиной и Еву женщиной, а его самого, пожелавшего ради спасения человеческого рода умереть на кресте, пригвожденным к нему за поги не одним, а двумя гвоздями» (Закл., 632—633).

Автор выделяет правдивость детали. Одним из проявлений художественной органичности и внутренней законченности литературно-эстетической программы «Декамерона» является то, что опровержение религиозно-моралистической критики новой прозы все время переплетается в ней с обоснованием нового метода, а также соответствующих ему литературного языка и стиля. Именно из сознательной установки на правдивое изображение земной действительности и связанного с ней требования подражать даже, казалось бы, самым низменным проявлениям природы для изображенного в «Декамероне» автора вытекает возможность и, более того, необходимость обращения к адекватным этим проявлениям народному языку и простонародным выражениям. Если, говорит автор, в рассказанных в обществе «Декамерона» новеллах можно обнаружить «какое-нибудь словцо более свободное, чем прилично женщинам-святошам, взвешивающим скорее слова, чем дела, и тщщимся более казаться хорошими, чем быть таковыми», то упрекать на этом основании «Декамерон» в безправственности более чем безосновательно: «...я говорю, что мне не менее пристало написать их, чем

мужчинам и женщинам вообще говорить ежедневно о дыре и затычке, стуле и песте, сосиске и колбасе и тому подобных вещах» (Закл., 632). Образы и метафоры народной смеховой культуры, служившие поэтам средневекового комического стиля для выявления идеологически относительного движения «вниз» по метафизической вертикали готического стиля, включаются теперь в языковые средства правдивого, реалистического изображения не просто «тварного» человека, а «исторической горизонтали» общественной действительности средневекового города и средневекового горожанина. Литературно-эстетическая программа «Декамерона» требовала, чтобы изображаемый в новеллистике человек не пренебрегал тем языком, которым он пользуется в своей повседневной, обыденной жизни. Вряд ли надо специально настаивать на том, что это — требование уже хорошо продуманной реалистической эстетики¹¹⁰.

Не менее веским доводом против возможности оценки «Декамерона» с позиций впеэстетической, религиозно-аскетической морали, оказываются, с точки зрения автора, указания на секуляризацию повеллистической прозы, т. е. на обособление специфически эстетических задач гуманистически осознавшей себя художественной литературы от идеологических задач средневекового богословия и схоластической философии. «Кроме того, — напоминает автор, — ясно можно видеть, что все это рассказывалось *не в церкви*, о делах которой следует говорить в чистейших помыслах и словах (хотя в ее истории встречаются во множестве рассказы, куда как отличные от написанных мною), *и не в школах философии*, где не менее потребно приличие, чем в ином месте, и не где-нибудь среди клириков или философов, — а в садах, в увеселительном месте, среди молодых женщин, хотя уже зрелых и неподатливых на рассказы, и в такую пору, когда для самых почтенных людей было не неприличным ходить со штанами на голове во свое спасение» (Закл., 633).

Автор шутит, напоминая своим критикам забавную ситуацию, изображенную в одной из повелл «Декамерона» (IX, 2), но как почти всегда, его шутка теоретически весома и акцентирует наиболее серьезные положения литературно-эстетической программы «Декамерона». Дело

не в чуме. Программа утверждала не имморализм, не нравственный релятивизм и не религиозный индифферентизм новой, секуляризовавшейся литературы, а необходимость не отделять ее нравственное содержание как от художественной формы, так и от той специфической общественной роли, которую в эпоху Возрождения взяло на себя обособившееся от религии искусство. Нельзя, утверждает автор, говорить о нравственной пагубности рассказов «Декамерона», игнорируя главную задачу этой книги, а также того пового читателя, на которого рассчитаны ее этико-эстетические уроки. При неправильном подходе к тексту в соблазн может ввести даже Библия. «Всякая вещь,— настаивает автор,— сама по себе годна для чего-нибудь, а дурно употребленная может быть вредна многим; то же говорю я о моих новеллах. Кто пожелал бы извлечь из них худой совет и худое дело, они никому в том не воспрепятствуют, если случайно что худое в них обретается и их станут выжимать и тянуть, чтобы извлечь его; а кто пожелает от них пользы и плода, они в том не откажут, и не будет того никогда, чтоб их не сочли и не признали полезными и приличными, *если их станут читать в такое время и таким лицам, ввиду которых и для которых они и были рассказаны*. Кому надо читать «Отче наш» либо испечь пирог или торт своему духовнику, та пусть их бросит, ни за кем они не побегут, чтобы заставить себя читать, хотя и святоши рассказывают порой и делают многое такое» (Закл., 633).

Правильное, естественное восприятие «Декамерона» предполагает не возрождение нравственно-социальной атмосферы чумного поветрия 1348 г., а возникновение в Италии нового, не просто светского, но внутренне свободного, интеллигентного и духовно независимого читателя. Идея эта для литературно-эстетической программы новеллистической книги Боккаччо чрезвычайно важна, и потому автор возвращается к ней еще раз, полемизируя с теми своими противниками, которые порицали «Декамерон» за то, что в нем, в отличие от сборников религиозно-назидательных «примеров», встречаются иногда рассказы «излишне длинные». Имея в виду критику такого рода читателей, автор заметит: «Таковым я еще раз скажу, что у кого есть другое дело, тот делает глупо, читая их,

хотя бы они были и коротенькие. И хотя много прошло времени с тех пор, как я начал, доньше, когда я дохожу до конца моей работы, у меня тем не менее не вышло из памяти, что я преподнес этот мой труд досужим, а не другим; а кто читает, чтобы провести время, тому ничто не может быть длинным, *если оно дает то, для чего к нему прибегают*¹¹¹. Короткие вещи гораздо приличнее учащимся, трудящимся не для препровождения, а для полезного употребления времени, чем вам, дамы, у которых остается свободного времени столько, сколько не пошло на любовные утехы. Кроме того, так как никто из вас не едет учиться ни в Афины, ни в Болонью или Париж, следует говорить вам подробнее, чем тем, которые изощрили свой ум в науках» (Закл., 634)¹¹².

Автор, казалось бы, берет на себя всю и притом единоличную ответственность за содержание и форму новелл «Декамерона» и таким образом как бы дает основание для отождествления его «я», т. е. языка и стиля «Декамерона», с авторским «я» реально-исторического Джованни Боккаччо, с его индивидуальным языком и стилем. За авторскими воспоминаниями о начале работы над новеллистической книгой незамедлительно следуют авторские замечания, указывающие на последнюю стадию этой работы. Замечания эти связаны с оправданием антиклерикализма «Декамерона», обосновываемым свойственной этой книге принципиально новой установкой на реалистическое воспроизведение действительности: «А кто усомнится, что найдутся и такие, которые скажут, что у меня язык злой и ядовитый, потому что я кое-где пишу правду о монахах?» (Закл., 635)¹¹³. Весело иронизируя над лицемерными защитниками монашеского благонравия и, дабы еще больше раздражить их, возвращаясь к некоторым антиклерикальным шуткам «Декамерона» («...монахи люди добрые, бегают от неудобств из любви к богу, мелят от запасов и не проговариваются о том...»¹¹⁴), автор продолжает: «Тем не менее я сознаюсь, что все мирское не имеет никакой устойчивости и всегда в движении и что, может быть, подобное случилось и с моим языком, о котором недавно одна моя соседка (ибо я не доверяю своему суждению, которого, по возможности, избегаю во всем, меня касающемся) сказала, что он у

меня лучший и сладчайший на свете; и в самом деле, когда это случилось, оставалось написать лишь немногие из этих новелл» (Закл., 635).

От наиболее опасных врагов «Декамерона» автор считает возможным отделаться каламбуром. Точно так же он поступит и с более или менее доброжелательными критиками, пекущимися об его литературной репутации¹¹⁵. Если до этого на повествовательном пространстве первой рамы образ автора создавался главным образом в литературной полемике с противниками новой прозы, позволяющей составить представление о внутреннем, интеллектуальном облике нового литератора-гуманиста, то теперь образ автора обретает некоторую жизненную и даже внешнюю конкретность, вводящую его в комический мир «Декамерона» (намекы на близкие, интимные отношения автора с какой-то соседкой). Однако именно эта комическая конкретизация образа изображаемого в «Декамероне» автора не столько сближает его с реально-историческим Джованни Боккаччо, сколько, напротив, обособляет автора от Боккаччо, объективируя его в художественный персонаж, существующий внутри эстетического, ренессансного мира «Декамерона» и потому получающий право на высказывание таких мыслей и идей, которые реально историческому Боккаччо, жившему в по-средневековому бюргерской Флоренции, показались бы, по-видимому, чрезмерно смелыми и даже, как это ни парадоксально, безнравственными¹¹⁶.

Однако в «Заключении автора» автор отграничивает себя не только от Джованни Боккаччо. Именно там, где автор, казалось бы, берет на себя всю ответственность за написанную книгу, он недвусмысленно указывает на свою роль в построении художественного мира новеллистической книги Боккаччо, четко отделяя себя от общества рассказчиц и рассказчиков. Имея в виду возможных критиков «Декамерона», автор заявляет: «Явятся также и такие, которые скажут, что здесь есть несколько новелл, которых если б не было, было бы гораздо лучше. Пусть так; но я мог и обязан был написать только рассказанные («...io non pote' né doveva scrivere se non le raccontate»), потому те, кто их сообщил, должны были бы рассказывать только хорошие, хорошие бы я и записал,

Но если бы захотеть предположить, что я был и их сочинителем и писателем (чего не было), я скажу, что не постыдился бы того, что не все они красивы, потому что нет такого мастера, исключая бога, который всякое бы дело делал хорошо и совершенно; ведь и Карл Великий, первый учредитель паладинов, не столько их сумел павторить, чтобы из них одних создать войско» (Закл., 633—634).

Автор оказывается таким образом своего рода секретарем и теоретиком общества рассказчиков «Декамерона». Его литературный язык и стиль воспроизводят язык и стиль *рассказанных* в этом обществе новелл, а новаторство его литературно-эстетической программы отражает не только художественные, но и жизненные принципы, свойственные этому по-гуманистически естественному обществу. Даже наличие в «Декамероне» художественно неравноценных новелл оправдывается автором ссылкой на принцип разнообразия, по необходимости присущий природе и всем ее проявлениям: «Во множестве вещей должны быть разнообразные качества. Нет поля, столь хорошо обработанного, в котором не находилось бы крапивы, волчцев и терния, смешанного с лучшими злаками» (Закл., 634).

То, что образом природы в данном случае выступает поле, т. е. природа не дикая, а окультуренная, для ренессансности программы «Декамерона» не менее характерно, чем указание на «естественно» художественную необходимость «разнообразия качеств», т. е. той самой *varietà*, которая станет одним из краеугольных камней эстетики Возрождения¹¹⁷. Тем не менее на повествовательном пространстве первой рамы ренессансность «Декамерона» в гораздо большей мере теоретически заявлена, чем художественно реализована. Задача, решаемая на повествовательном пространстве первой рамы, прежде всего задача литературно-теоретическая. Для того чтобы в полной мере раскрыть *общественное и национальное содержание* художественного метода, языка и стиля «Декамерона», Боккаччо потребовалось ввести в свою повеллистическую книгу вторую раму.

- ¹ *Аристотель*. Об искусстве поэзии. М.: Гослитиздат, 1957, с. 63.
- ² *Августин*. Письмо 18; (К Целестию).— В кн.: История эстетики: Памятники эстетической мысли. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962, т. 4, с. 266.
- ³ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Л.: Наука, 1978, т. VII, с. 48.
- ⁴ Там же, с. 30.
- ⁵ *Шкловский В.* Художественная проза: Размышления и разборы. М.: Сов. писатель, 1959, с. 152.
- ⁶ Там же, с. 159.
- ⁷ См.: *Vossaccio G.* Esposizioni sopra la Comedia di Dante / A cura di Padoan G. (Accessus, 6, 13).— In: Tutte le opere di Giovanni Vossaccio/A cura di Branca V. Milano: Mondadori, 1967, vol. 6, p. 2—3 (в дальнейшем ссылки на раздел, главу и период приводятся в тексте по этому изданию).
- ⁸ Примечательно, что в лекциях о «Божественной Комедии» Боккаччо считает более точным не то заглавие «Комедии», которое, видимо, принадлежало самому Данте, ибо оно приведено в его письме к Кан Гранде дела Скала («Начинается комедия Данте Алигьери, флорентийца родом». — Письма, XIII, 28), а заглавие, данное «кем-то другим, кто лучше следовал намерению автора»: «Начинаются кантики Комедии Данте...» и т. д. (Esp., Acc., 13). Дж. Падоан полагает, будто предпочтение, отданное Боккаччо «кому-то другому», свидетельство того, что он считал «Письмо к Кан Гранде» подложным. Возможно, это действительно так. Однако в данном случае важнее другое. В связи с тем, что в XIV в. «Комедия» распространялась под самыми разными заголовками, Боккаччо счел необходимым предложить свою редакцию заглавия, в котором содержалось бы указание на принцип деления повествовательного материала.
- ⁹ *Боккаччо Дж.* Декамерон / Пер. Веселовского А. Н. М.: Гослитиздат, 1955, с. 241 (в дальнейшем ссылка на это издание приводится в тексте).
- ¹⁰ Ср.: *Декамерон*. Введение, с. 30.
- ¹¹ *Vossaccio G.* Decameron / A cura di Branca V. Milano: Mondadori, 1976 (в дальнейшем ссылки на день, новеллу и период приводятся в тексте по этому изданию).
- ¹² *Данте*. О народном красноречии, I, XIX, 2.— В кн.: Данте Алигьери. Малые произведения / Пер. Петровского Ф. А.; изд. подгот. Голенищев-Кутузов И. Н. М.: Наука, 1968, с. 287.
- ¹³ Мотив «съеденного сердца» присутствовал в «Новеллино» (LXII), но не надо забывать, что он попал туда из куртуазного «Романа о кастеляне из Куси». Боккаччо связывал этот мотив не со средневековой новеллистикой, а с традицией провансальских трубадуров. Об этом прямо сказано в «Декамероне»: «...как рассказывают провансальцы...» (IV, 9, 289).
- ¹⁴ *Vossaccio G.* Decameron / A cura di Branca V., p. 1197.
- ¹⁵ См.: *Shaw I.-E.* Il titolo del Decameron.— *Giornale storico della letteratura italiana*, 1908, vol. LII, p. 289; *Гаспари А.* История итальянской литературы: Итальянская литература эпохи Возрождения. М., 1897, т. 2. Приложения, с. X; *Vossaccio G.* Il De-

- cameron / A cura di Petronio G. Torino: Einaudi, 1950, vol. 1, p. 387.
- ¹⁶ *Boccaccio G.* Il Decameron / A cura di Salinari C. Bari: Laterza, 1966, vol. 1, p. 281.
- ¹⁷ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. V, с. 167.
- ¹⁸ Само существование этих «повестушек» долгое время вызывало сомнение. Дж. Билланович считал всю полемику в начале Четвертого дня чисто риторической «фикцией» (См.: *Billanovitch G. Restauri boccacceschi.* Roma, 1945, p. 153). Того же мнения придерживался и известный издатель «Декамерона» Сингльтон (См.: *Singleton Ch.* On meaning in the «Decameron»).— *Italica*, 1944, p. 120). Однако после исследований Витторе Бранка можно, видимо, считать доказанным, что повеллы Боккаччо читались и обсуждались во Флоренции до окончательного завершения «Декамерона» и что полемика во введении к Четвертому дню имела вполне реальных адресатов. См.: *Branca V.* La prima diffusione: Per il testo del Decameron.— *Studi di Filologia italiana. Bollettino dell'Accademia della Crusca.* Firenze: Sansoni, vol. VIII, 1950.
- ¹⁹ См.: *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. М.; Л.: Гослитиздат, 1931, с. 131—132.
- ²⁰ В таком понимании произведения с заглавием Боккаччо придерживался современной ему литературной теории. См.: *Curtius E. R.* La littérature européenne et le Moyen Age latin. Paris, 1956, p. 624 s., p. 630 ss.; *Padoan E.* Sulla genesi del Decameron.— In: *Boccaccio, 1975: International Symposium.* Los Angeles, 1975.
- ²¹ См. его комментарии в кн.: *Decameron / A cura di Branca V.,* p. 1197.
- ²² *Getto G.* Vita di forme e forme di vita nel «Decameron». Torino: Petrini, 1958, p. 17—18.
- ²³ За исключением неполного берлинского кодекса Hamilton 90, положенного В. Бранкой в основу критического издания «Декамерона», автографы главной книги Боккаччо не сохранились. Предполагают, что они погибли либо в 1471 г. во время пожара в монастыре Святого Духа (Санто Спирито), либо в 1497 г., когда Савонарола бросил в костры всякого рода ренессансную «суету».
- ²⁴ См.: *Саккетти Ф.* Новеллы / Пер. Шипшарева В. Ф. М.: Изд-во АН СССР, 1962, с. 13.
- ²⁵ Не испытывая необходимости в раме декамероновского типа, ибо он не обладал еще новым, гуманистическим миропониманием, Франко Саккетти считал число сто основным объединяющим новеллы принципом. Именно поэтому, следуя, как ему казалось, «примеру превосходного флорентийского поэта, мессера Джованни Боккаччо, который написал книгу «Сто повелл», Франко Саккетти озаглавил свою повеллистическую книгу «Триста новелл». Тем же числом объединены новеллы у Мазуччо: в его книге они распределены по десяткам, а всего новелл в книге полсотни. Примечательно также, что первый итальянский повеллистический сборник, так называемый «Новеллино», был издан в 1525 г. под заглавием «Сто старых повелл». Если это

- заглавие не было изобретено издателем Карло Гуальтерудци, а восходит к рукописной традиции, то его оксюморон (новелла по определению не может быть старой) можно объяснить только стремлением отдифференцировать сборник от ста новых новелл, т. е. от «Ста новелл» мессера Джованни Боккаччо.
- ²⁸ См.: *Веселовский А. Н.* Боккаччо, его среда и сверстники, т. 1.— В кн.: *Веселовский А. Н.* Собр. соч. Пг., 1915, т. 5, с. 446—552. *Landau M.* Die Quellen des Decameron. Stuttgart, 1884.
- ²⁷ *Branca V.* Boccaccio medievale, p. 10.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 10—11.
- ²⁹ *Шкловский В.* Указ. соч., с. 188.
- ³⁰ Бонаventura, к примеру, писал: «Коль скоро все вещи прекрасны и в известном смысле могут служить источником наслаждения, а красоты и наслаждения нет без пропорциональности, пропорциональность же прежде всего существует в числах, необходимо, чтобы все поддавалось счислению, отчего число и есть в духе важнейший прообраз создателя, а в вещах — важнейший след, ведущий к мудрости» (*История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли.* М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962, т. 1, с. 285).
- ³¹ *Branca V.* Boccaccio medievale, p. 14—15.
- ³² *Голенищев-Кутузов И. Н.* «Божественная Комедия». — В кн.: *Данте Алигьери.* Божественная Комедия. М.: Наука, 1967, с. 467.
- ³³ *Branca V.* Boccaccio medievale, p. 29.
- ³⁴ *Ibid.*
- ³⁵ *Rossi E. V.* Dalla mente e dal cuore di Giovanni Boccaccio: Per storia del Decameron. Bologna, 1900, p. 9—10, 19—20.
- ³⁶ *Данте Алигьери.* Божественная Комедия / Пер. Лозинского М.; Изд. подгот. *Голенищев-Кутузов И. Н.* М.: Наука, 1967, с. 464. «Рай», XXXIII, с. 142—145 (в дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте).
- ³⁷ *Branca V.* Introduzione: In: Boccaccio G. Decameron / A cura di Branca V. p. XVII.
- ³⁸ *Ibid.*
- ³⁹ См.: *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика, с. 195; *Григгер П. А.* Древнеиндийская проза: (Обрамленная повесть). М.: Изд-во восточной литературы, 1963, с. 193—261.
- ⁴⁰ *Branca V.* Introduzione, p. XVII.
- ⁴¹ *Branca V.* Boccaccio medievale, p. 36.
- ⁴² Помимо известных определений «комедии» у Данте (О народном красноречии, II, IV, 5—6; Письма, XIII, 28 след.), Бранка ссылается на аналогичные определения, содержащиеся в изданной поэтике Угуччоне да Пиза (извлечения из нее опубликованы в «Studi danteschi», 1921, IV) и в трактате Джона из Гарленда («Poetria... de arte prosaica metrica e rithmica») / A cura di Mart G. Berlin, 1902; ср.: *Branca V.* Boccaccio medievale, p. 18). Боккаччо тоже, касаясь проблем, связанных со средневековой литературой и литературной теорией, определил жанр и стиль «Комедии» вполне по-средневековому (Esp., Ass., 25 ss; Genealogia, XIV, 9—13). Однако это вовсе не значит, что, строя «Декамерон», он следовал не собственному плану,

- а предписаниям поэтики Джованни ди Гарландиа или даже столь почитаемого им Данте.
- ⁴³ *Branca V.* Introduzione, p. XVII; *Branca V.* *Boccaccio medievale*, p. 16—18, 96 ss.
- ⁴⁴ *Ferrante J. M.* The frame Character of the «Decameron»: A progression of Virtues.— *Romance Philology*, 1965, XIX; *Galletti S.* *Patologia al «Decameron»*. Palermo: Flaccovio, 1969.
- ⁴⁵ Для В. Бранки именно рама является наиболее средневековым элементом книги Боккаччо: «Эта рама, хотя она и входит в почти что непреременные схемы, которыми оперирует поэтическое воображение Боккаччо, является характерной чертой средневековой литературы и риторики и почти немислима за их пределами» (*Branca V.* *Boccaccio medievale*, p. 18). «Именно в раме яснее всего проявляются некоторые черты творческой фантазии Боккаччо, несущие явственный отпечаток средневековой традиции...» (*Ibid.*, p. 19).
- ⁴⁶ *Marti M.* Interpretazione del «Decameron».— *Convivium*, 1957, III, p. 281.
- ⁴⁷ *Гринцер П. А.* Указ. соч., с. 206.
- ⁴⁸ *Battaglia S.* *Schemi lirici nell'arte del Boccaccio*.— In: *Battaglia S.* *La coscienza letteraria del Medioevo*. Napoli: Liguori, 1965, p. 625.
- ⁴⁹ *Хлодовский Р.* О жизни Джованни Боккаччо, о его творчестве, и о том, как сделан «Декамерон».— В кн.: Боккаччо Дж. *Декамерон*. М.: Худож. лит., 1970, с. 14. В итальянской боккаччистике мнение, согласно которому прозвище «припц Галеотто» не принадлежит самому Боккаччо, разделялось Эленой Чева Валле (см.: *Boccaccio G.* *Decameron/A cura di Vale E. C.* Milano: Rizzoli, 1950, p. 13). Однако подавляющее большинство современных комментаторов (Петронио, Бранка, Сапегно, Салинари) мнение это отвергает, хотя порой и не очень уверенно. «Как бы там ни было,— замечает Энрико Бьянки,— вставка «прозываемая принц Галеотто», которая засвидетельствована всей рукописной традицией, не может рассматриваться как позднейшая интерполяция» (*Boccaccio G.* *Decameron. Filocolo. Ameto. Fiammetta/A cura di Bianchi E., Salinari C., Sapegno N.* Milano; Napoli: R. Ricciardi, 1952, p. 3).
- ⁵⁰ В Письме к Кан Гранде заглавие, естественно, приведено по латыни и это, конечно, еще ни о чем не говорит. Однако полностью исключить возможность того, что Данте дал не только «Новой жизни», но и «Комедии» латинское заглавие, все-таки не следует.
- ⁵¹ Петрарка всем своим произведениям, писавшимся им на народном языке, давал латинские заглавия. Собрание стихотворений, называемое в современных изданиях «Книгой песен» («Канцоньере»), именовалось им «*Reum vulgarium fragmenta*».
- ⁵² Веселовский А. Н.: «...откуда греческое, неправильное в фонетическом смысле название Декамерон (мы ожидали бы: Дехиме-рон) со значением Десятидневника» (Указ. соч., с. 457).
- ⁵³ *Raina P.* L'episodio delle questioni d'amore.— *Romania*, XXXI, 1902, p. 80—81.

- ⁵⁴ *Boccaccio G. Decameron / A cura di Branca V., p. 976.*
- ⁵⁵ В рыцарском романе Галеот не воспринимался и не мог восприниматься как сводник: этому препятствовала этикетность поведения персонажа (см.: *Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман. М.: Наука, 1976, с. 98—100*). Иное дело культура города, которая рыцарский роман переосмысливает и переделывает на свой лад. Именно идеологическим воздействием города А. Д. Михайлов объясняет существенные изменения, происшедшие уже к началу XIII в. в рыцарском романе: «Отсюда и морализирование, и усмешки по поводу слишком экзальтированных любовных переживаний, и заметный интерес к мелким приметам быта, и изображение низменной стороны любви, и уничижительное отношение к женщине» (Там же, с. 220).
- ⁵⁶ Об отношении Данте к рыцарским романам, и в частности в связи с пятой песнью «Ада», см.: *D'Ovidio. Nuovi Studi Danteschi. Milano, 1901, II.*
- ⁵⁷ *Savona E. Cultura e ideologia nell'età comunale. Ravenna: Longo editore, 1975, p. 13—29.*
- ⁵⁸ Дантовская Франческа винит в своей посмертной участи не мужа, который, предательски убив ее и Паоло, вынудил их умереть без покаяния, а автора «Ланселота».
- ⁵⁹ *Boccaccio G. Esposizioni sopra la Comedia di Dante / A cura di Padoan C., p. 868.*
- ⁶⁰ *Nuova Filologia. Firenze, 1938, p. 72.*
- ⁶¹ *Boccaccio G. Decameron / A cura di Salinari C., p. 3.* Это мнение разделяет русский комментатор «Декамерона» Н. Б. Томашевский.
- ⁶² *Baldwin Ch. S. Medieval Rhetoric and Poetic. N. Y., 1928; Scaglione A. The Classical Theory of Composition. Chapel Hill, 1972.*
- ⁶³ В переводе А. Н. Веселовского: «...я намерен сообщить на помощь и развлечские любящих (ибо остальные удовлетворяются иглой, веретеном и мотовилом) сто повелл...» (Введ., 30).
- ⁶⁴ Ср.: «И да внесмут мне любящие, до прочих мне нет дела...» (*Боккаччо Дж. Амето: Комедия флорентийских нимф. Фьяметта. М.: Худож. лит., 1972, с. 32*); см. также *Boccaccio G. Filostrato. Proemio.— In: Boccaccio G. Opere in versi... Milano; Napoli: R. Riccardi, 1965, p. 167—174.*
- ⁶⁵ См.: *Faral F. Les arts poétiques du XII et du XIII siècle. Paris. 1923, p. 267.*
- ⁶⁶ *Branca V. Boccaccio medievale, p. 300—302; Nolferi A. Da un commento al «Canzoniere» del Petrarca; Lettura del sonetto introduttivo.— Lettere italiane, 1974, N 1, XXVI.*
- ⁶⁷ *Getto G. Vita di forme e forme di vita nel Decameron. Torino: Petrini, 1958, p. 3.*
- ⁶⁸ См.: *Хлодовский Р. И. Франческо Петрарка: Поэзия гуманизма. М.: Наука, 1974, с. 154—169.*
- ⁶⁹ *Getto G. Op. cit., p. 3.*
- ⁷⁰ См.: Данте. *Vita nova. М.: Academia, 1934, с. 143—144.*
- ⁷¹ См.: *Schiaffini A. Tradizioni e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio. Roma, 1943; Segre G.*

- Lingua, stile e societa. Milano, 1963; Battaglia S. La coscienza letteraria italiana. Napoli, 1965.
- ⁷² Russo L. *Lecture critiche del Decameron*. Bari: Laterza, 1951, p. 5.
- ⁷³ Боккаччо Дж. Амето: Комедия флорентийских нимф. Фьяметта, с. 165.
- ⁷⁴ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М.: Гослитиздат, 1961, с. 24.
- ⁷⁵ Там же, с. 25. Пинский цитирует слова героини-рассказчицы из пролога к «Элегии мадонны Фьяметты».
- ⁷⁶ Russo L. *Op. cit.*, p. 4.
- ⁷⁷ Ramat R. *Saggi sul Rinascimento*. Firenze: Nuova Italia, 1969, p. 51.
- ⁷⁸ Шкловский В. Указ. соч., с. 308.
- ⁷⁹ См.: De vita e moribus domini Francisci Petracchi de Florentia.— In: Воссассио Г. *Opere latine minori*. Bari, 1928, p. 238—244. Эта первая биография Петрарки была написана, по-видимому, в 1348—1349 гг. (по другой гипотезе — в 1341—1342 гг.). В 1350 г. Боккаччо приступил к работе над грандиозной «Генеалогией языческих богов»; в 1351 г. им была создана первая редакция «Небольшого трактата во славу Данте».
- ⁸⁰ Guglielminetti M. *Vossaccio interprete e continuatore di Petrarca*.— In: *Petrarca e il petrarchismo contemporaneo: Documenti a cura di M. Guglielminetti e M. Masoero*. Torino, 1975, p. 81—92.
- ⁸¹ Ramat R. *Op. cit.*, p. 53.
- ⁸² Новеллино / Изд. подгот. Андреев М. Л., Соколова И. А. М.: Наука, 1982.
- ⁸³ См.: Андреев М. Л. «Новеллино» в истории итальянской литературы и в истории европейской новеллы.— В кн.: *Новеллино*. М.: Наука, 1982.
- ⁸⁴ В данном случае перевод несколько уточнен. Фразу «*tu non sai donde elle s'imbeccano*» А. Н. Веселовский, видимо по цензурным соображениям, перевел: «... ты не знаешь, чем их и кормить».
- ⁸⁵ О связи с идеями Платона, с поэзией итальянского Ренессанса и литературой Возрождения см.: Лосев А. Ф. *Эстетика Возрождения*. М.: 1978; *Он же*. Начальные стадии эстетики Ренессанса.— В кн.: *Типология и периодизация культуры Возрождения*. М.: Наука, 1978.
- ⁸⁶ Одухотворение телесного и земного — едва ли не самая примечательная особенность искусства итальянского Возрождения и свойственного ему стиля. Любопытно, что на пес указывал В. Г. Белинский, характеризуя поэзию Пушкина, наиболее ренессансного из классиков русской литературы XIX в.: «Общий колорит поэзии Пушкина, и в особенности лирической,— внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность... Поэзия его чужда всего фантастического, мечтательного, ложного, призрачно-идеального; она вся проникнута насквозь действительностью; она не кладет на лицо жизни белил и румян, но показывает ее в ее естественной, истинной красоте; в поэзии

Пушкина есть небо, но им всегда проникнута земля» (Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3-х т. М., 1948, т. 3, с. 405).

⁸⁷ Проблеме противоречивой связи между философией и поэзией, между естественно-научным и художественным познанием мира отведено много места в «Генеалогии языческих богов». В этом трактате Боккаччо, между прочим, утверждает: «Лучшая исследовательница истины — философия, но, конечно, вернейшая ее хранительница — поэзия, берегающая истину под покровом вымысла» (Эстетика Ренессанса: В 2-х т. М.: Искусство, 1981, т. 2, с. 52). Однако в том же трактате Боккаччо настаивает на своеобразии эстетического познания мира. «Простой подражатель, — говорит он, — никогда не выходит из колеи образца, а у поэтов такого что-то не замечаешь, потому, что хоть они стремятся к одному и тому же с философами, но не одним и тем же путем. Философ, как хорошо известно, опровергает рассуждением то, что считает неверным, и таким образом доказывает свою мысль, причем в меру возможного открыто; поэт как можно искуснее скрывает под оболочкой вымысла то, что задумал в душе, отбрасывая все рассуждения» (Там же, с. 49). Художественный вымысел таким образом оказывается в эстетике Боккаччо субъективной системой образов, подражающей объективной природе, т. е. отражающей объективную закономерность действительности в ее целостности и цельности.

⁸⁸ Эстетика Ренессанса, т. 2, с. 50.

⁸⁹ Веселовский А. Н. Собр. соч. Пг., 1919, т. 6, с. 431.

⁹⁰ Эстетика Ренессанса, т. 2, с. 59.

⁹¹ Там же, с. 15.

⁹² Boccaccio G. Il Decameron / A cura di Salinari C., vol. 1, p. 26.

⁹³ О связи «Декамерона» со средневековыми риториками см.: Schiaffini A. Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio. Roma: Edizioni di «Storia e letteratura», 1943; Branca V. Boccaccio, medievale, особенно гл. III и IV. Однако В. Бранка, тонко и точно демонстрируя средневековую традиционную ритмически построенных периодов «Декамерона», остается, как нам кажется, все-таки чрезмерно глух к голосу собственной античной риторики, проникнувшему в прозу Боккаччо из уже по-новому читавшихся им древних авторов.

⁹⁴ Остроумные замечания о роли риторики в «Декамероне» см. в кн.: Шкловский В. Указ. соч., с. 193—196.

⁹⁵ Примечательно, что против отождествления риторики с поэзией (и поэтикой) восставал уже сам Боккаччо. В трактате «Генеалогия языческих богов», имея в виду средневековых религиозных писателей, отвергавших поэзию, но пользовавшихся поэтическими метафорами, Боккаччо писал: «Скажут, наверно, лишь бы отряхнуть от себя то неведомое, с чем постоянно живут, что тут плоды риторики. Только ведь в риторике ничто не выступает в оболочке вымысла; все, что сочиняется под таким покровом и излагается изысканным языком, есть чистая поэзия» (Эстетика Ренессанса, т. 2, с. 27).

- ⁹⁶ *Russo L.* Op. cit.; *Battaglia S.* La coscienza del realismo nell'arte del Boccaccio.— In: Battaglia S. La coscienza letteraria del Medioevo. Napoli: Liguori, 1965; *Salinari C.* Boccaccio. Manzoni. Pirandello. Roma: Editori riuniti, 1979. *Пинский Л.* Указ. соч.; *Вайман С.* Реализм как эстетический антипод религии: Этюды о поэтике Боккаччо. Воронеж: Центр.-чернозем. кн. изд-во, 1966; *Он же.* Балзаковский парадокс. М.: Сов. писатель, 1981.
- ⁹⁷ *Ramat R.* Op. cit., p. 64—65.
- ⁹⁸ В настоящее время принято считать доказанным, что Боккаччо незадолго до начала работы над «Декамероном» перевел на народный язык и третью и четвертую декаду «Истории» Тита Ливия. См.: *Billanovich G.* Il Boccaccio, il Petrarca e le più antiche traduzioni in italiano di Tito Livio.— *Giornale storico della letteratura italiana*, 1953; CXXX; *Casella M. F.* Nuovi appunti attorno al Boccaccio traduttore di Livio.— *Italia Medioevale e Umanistica*, 1961, IV.
- ⁹⁹ См. в «Генеалогии языческих богов» (XIV, 4) полемику с судьями и законниками, основные положения которой примыкают к петрарковской инвективе «Против врача».
- ¹⁰⁰ В литературно-теоретическом вступлении к новеллам Четвертого дня автор не снисходит до прямой полемики с церковниками и богословами, но в «Генеалогии языческих богов» Боккаччо придется посвятить специальную главу доказательству того, «что не смертный грех читать книги поэтов» (Эстетика Ренессанса, т. 2, с. 50—54).
- ¹⁰¹ В тексте: «... fecero la loro età fiorire». В данном случае перевод А. Н. Веселовского несколько уточнен.
- ¹⁰² В тексте: «... regione aserbi».
- ¹⁰³ В «Генеалогии языческих богов» Боккаччо скажет, прославляя добровольную бедность поэтов и противопоставляя ее «бедности души», «очень часто поражающую даже многоимущих», она — «удел поэтов, которых мои соперники считают бедными, ведь на самом деле им всегда доставало необходимого для жизни. Добровольно ища такой бедности, мы достигаем свободы, спокойствия души, а с ними бесценного мира, благодаря чему еще в земной жизни вкушаем небесных благ» (Эстетика Ренессанса, т. 2, с. 20).
- ¹⁰⁴ Ср.: Генеалогия языческих богов (XIV, 4).
- ¹⁰⁵ В XVI в. эта идея будет подробно разрабатываться новеллистом Маттео Банделло. См.: Новеллы, III, 24.
- ¹⁰⁶ Эстетика Ренессанса, т. 2, с. 58.
- ¹⁰⁷ *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западно-европейской литературе. М.: Прогресс, 1976, с. 231.
- ¹⁰⁸ См. комментарий В. Бранки к «Декамерону» (*Boccaccio G.* Decamerone / A cura di Branca V., p. 1564), где указаны соответствующие места в «Poetria» Джона из Гарленда и «Fiores» Альберико да Монтекассино.
- ¹⁰⁹ *Ауэрбах Э.* Указ. соч., с. 232.

- ¹¹⁰ Насколько широко и искусно использованы в «Декамероне» жаргонизмы, диалектизмы, а также чисто профессиональные выражения кушцов и ремесленников для воссоздания современной действительности, превосходно показано В. Бранкой в статье «Осовременивание повествования и языковая выразительность в «Декамероне», вошедшей в советское издание его книги. Однако преувеличивать «плюралингвизм» «Декамерона», разумеется, не следует. Для новеллистической книги Боккаччо характерно прежде всего национальное единство языка и стиля, гарантированное идеологическим единством общества рассказчиков, и именно это национальное единство, а не отдельные народные слова и выражения позволяют говорить о реализме «Декамерона». Не следует забывать, что реализм как конкретно-историческое и исторически развивающееся явление литературы Европы причинно связан с формированием национального сознания и соответствующей такому сознанию словесности. По словам В. В. Виноградова, «реализм как словесно-художественная система в литературе того или иного народа не может сложиться до образования соответствующего национального литературного языка, он возникает и развивается или в связи с созданием нормы национального литературного языка и осознанием многообразия социально-речевых стилей народно-разговорной речи, или в зависимости от специфических социально-исторических условий течения этих процессов в той или иной национальной культуре — после того, как сформировался национальный литературный язык...» (Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959, с. 466). Историческое и художественное своеобразие реализма Возрождения во многом было обусловлено своеобразием национального литературного языка Италии, сформировавшегося там в совсем особых исторических условиях.
- ¹¹¹ В тексте: «...se ella quel fa per che egli l'adopera» (Conclusione, 20). Предназначая свои новеллы для читателей, обладающих досугом, автор отнюдь не полагает, что новеллы «Декамерона» будут читаться просто для праздного времяпрепровождения. Свободное, «незаинтересованное» восприятие художественной природы секуляризовавшейся прозы никак не исключает для Боккаччо возможности эстетического воспитания, определенным образом противопоставляемого в «Декамероне» воспитанию конфессионально-религиозному. Но это, конечно, не означает, будто эстетическая программа «Декамерона» была антирелигиозной. В исторических условиях формирования культуры итальянского Возрождения обособление художественного сознания от сознания средневековому религиозного было одной из важнейших предпосылок формирования национального сознания, не исключавшего, разумеется, ни христианства, ни необходимости следовать — в обыденной жизни — всем предписаниям католической церкви.
- ¹¹² Автор не устает настаивать на особых эстетических и общественных функциях секуляризовавшейся прозы. Отделяя язык и стиль повеллистики от языка и стиля схоластических тракта-

тов, автор полемически противопоставляет риторическую «про странность» художественного познания мира (*più distesamente parlar vi si conviene*) той программной «краткости», которая выдвигалась современными Боккаччо «диалектиками» в качестве своего рода антириторического идеала средневековой научной литературы (см. об этом: *Garin E. L'età nuova: ricerche di storia della cultura dal XII al XVI secolo. Napoli, 1969; id. Rinascite e rivoluzioni: Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo. Roma; Bari, 1975*). Однако одной лишь полемикой со средневековыми «сциентистами» дело в данном случае явно не ограничивается. Обоснование и развертывание литературно-эстетической программы «Декамерона» все время ведется на фоне то скрытой, а то и явной полемики с религиозными проповедниками. Это их моралистическим «примерам», по необходимости кратким и рассчитанным на широкую, малообразованную аудиторию, автор противопоставляет новый повествовательный жанр, новеллу, размеры которой определяются чисто художественными задачами и которая предполагает образованного, интеллигентного слушателя, способного такую задачу понять и оценить. В ту пору, когда формировалась новая европейская проза, структурным признаком художественности оказывались даже размеры произведения (о краткости как необходимом признаке «религиозно-дидактического „примера“» см.: *Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М.: Искусство, 1981*).

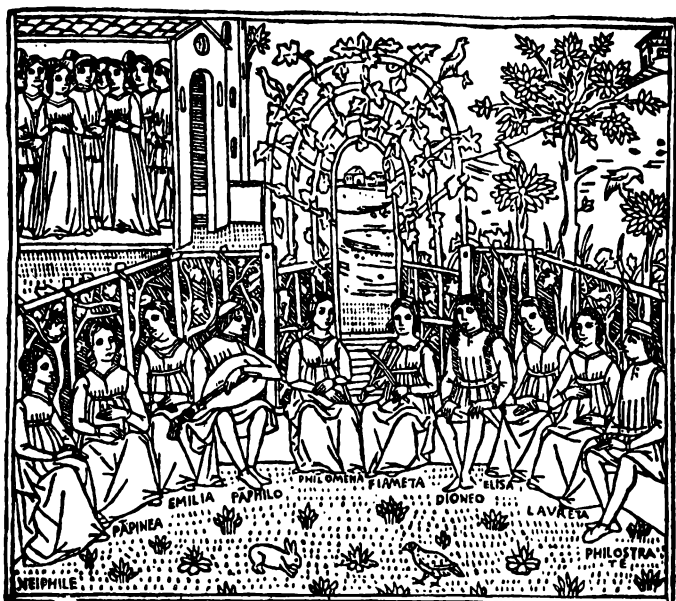
¹¹³ То, что автор предвидит такого рода упреки, на первый взгляд может показаться несколько странным. Нападки не только на монахов, но даже на пренебрегающих своим долгом священников были одним из общих мест средневековой комической литературы. Однако все дело в том, что в «Декамероне» монахи, так же как и другие персонажи, изображаются совсем не так, как он изображался в средневековых фавлю, притом даже в тех случаях, когда фавлю дает декамероновской повелле всю фавльную схему. В «Декамероне» монахи соотносятся уже не с общими местами литературной традиции, а с реальной общественной действительностью. Тип превращается у Боккаччо в характер. В дальнейшем «Декамерон» подвергался гонениям со стороны церкви не за то, что Боккаччо зло посмеялся над монахами, а за то, что он написал о них правду («*il ver de'frati*»).

¹¹⁴ Ср.: Декамерон, VI, 10; VIII, 2.

¹¹⁵ Возражая критикам, которые считали, что повеллы «Декамерона» «слишком наполнены острыми словами и прибаутками и что было неприлично человеку с весом и степенному писать таким образом», автор говорит: «Этим лицам я обязан воздать и воздаю благодарностью, ибо, побуждаемые добрым рвением, они пекутся о моей славе. Но я хочу так ответить на их возражения: сознаюсь, что я — человек с весом, и весился много раз в моей жизни, потому, обращаясь к тем, которые меня не весили, утверждаю, что я не тяжел, наоборот, так легок, что не тону в воде» (Закл., 634).

- ¹¹⁶ В сентябре 1373 г. Боккаччо в письме к Майнардо Кавальканти заклинал того не давать читать «Декамерон» «почтенным женщинам, живущим в его доме», дабы декамероновские новеллы не вовлекли их в соблазн. Письмо это долгое время служило доказательством того, что в старости Боккаччо пересмотрел свое отношение к «Декамерону» и даже отрекся от своей главной книги. Между тем, как теперь убедительно доказано, именно в то самое время, когда Боккаччо предупреждал Майнардо Кавальканти о нравственной опасности «Декамерона», он тщательно переписывал его, готовя окончательную редакцию, собираясь, видимо, представить ее на суд Петрарки. См.: *Branca V., Ricci P. G. Un autografo del Decameron. Codice Hamiltoniano*, 90. Padova, 1962; *Branca V. Giovanni Boccaccio: Profilo biografico*. Firenze: Sansoni, 1977.
- ¹¹⁷ См.: *Баткин Л. М. Зрелище мира у Джанотто Манетти. К анализу ренессансного понятия «varietas»*.— В кн.: *Театральное пространство: Материалы научной конференции*. М.: Сов. художник, 1979.





ГЛАВА ТРЕТЬЯ



СОДЕРЖАНИЕ КОМПОЗИЦИИ, ВТОРАЯ РАМА: ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ И НРАВСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕНЕССАНСНОГО СТИЛЯ

1

Во второй раме изображенный в «Декамероне» автор остается, но он постепенно отходит в тень. Появляется еще один субъект художественного языка и стиля. Авторское «я» лирического «Введения», за которым угадывался не столько реально-исторический Джованни Боккаччо, сколько создатель «Амето» и «Элегии мадонны Фьямметты», во вступлении к Первому дню вытесняется «всес-

лой» или, как ее именуют теперь некоторые итальянские литературоведы, «куртуазной компанией» юных рассказчиц и рассказчиков «Декамерона»¹.

Оба эти определения в достаточной мере условны, но обойтись без них трудно. Надо только все время помнить о том, что куртуазность рассказчиц и рассказчиков «Декамерона» совсем не похожа ни на куртуазность средневековых рыцарских романов, ни на ту великосветскую «придворность», теоретиком которой в XVI в. станет Бальдассаре Кастильоне. Уже поэты нового сладостного стиля отождествили ее с духовным благородством. Данте заявлял со свойственной ему бескомпромиссностью: «... если бы это слово позаимствовали от дворов правителей, в особенности в Италии, оно ничего другого не означало бы, как гнусность»². Боккаччо в своем понимании куртуазности следует за автором «Пира», но оказывается еще радикальнее. У него это понятие не только полностью освобождается от всякой средневековой сословности, но в известной мере даже демократизируется. Образцами и мэтрами «кортезии» в новеллах Первого дня «Декамерона» выступают «потешные люди» — Бергамино (I, 7) и Гвильельмо Борсьери (I, 8). «Куртуазность, — утверждал Боккаччо в своих комментариях к «Божественной Комедии», — состоит в *гражданственности* (*nei atti civili*), то есть в свободной и веселой совместной жизни и в воздаянии по возможности всем должных почестей»³. Именно в этом смысле куртуазно новое общество рассказчиков «Декамерона». Смена авторского «я» Введения веселой и поновому куртуазной компанией, образующейся в начале Первого дня, конструктивна и идеологически очень серьезна. Проследив, как в результате такой смены в «Декамероне» существенно расширяется субъект языка и стиля, можно более или менее наглядно представить, чем был гуманистический индивидуализм раннего итальянского Возрождения, а также убедиться в том, насколько мало оснований для его *непосредственного отождествления* с жизненным миропониманием «жирных» флорентийских купцов, суконщиков, менял и бабкиров. Анализ второй рамы помогает понять, почему на заре новой исторической эпохи индивидуализм оказался в Италии противоречиво связанным с формами рождающегося в это время

национального, а следовательно, в основах своих подлинно народного художественного сознания. Поэтика главной книги Боккаччо тесно соприкасается с философией истории и с социологией. Во второй раме «Декамерона» конструируется что-то вроде «идеологической модели» не только новой прозы, но и всей ренессансной культуры европейского Возрождения.

Посмотрим, как это делается. Мы будем опять обращаться к содержанию текста, но лишь для того, чтобы показать, как функционирует «идеологическая модель».

Переход от авторского «я» к «веселой компании» рассказчиков осуществляется в «Декамероне» плавно и постепенно. Постепенность этого перехода для Боккаччо принципиально важна. Потому она сразу отмечена в титуле Первого дня как *содержание структуры* вводящего в этот день вступления: «Начинается первый день Декамерона, в котором *после того как автор рассказал, по какому поводу собрались и беседовали выступающие впоследствии лица, под председательством Пампиней рассуждают о чем кому заблагорассудится*» (I, 33).

Рамы в «Декамероне» скрепляет творческая индивидуальность писателя, который постепенно, но очень последовательно развертывает эстетическое содержание нового, гуманистического сознания, создававшего в середине XIV столетия идейные предпосылки для формирования в итальянской литературе классики национального стиля.

Первые периоды Первого дня написаны от имени того же самого авторского «я», что и «Введение». Тождество этих «я» явствует как из содержания периодов, так и из их стилистической окраски: «*Всякий раз, прелестные дамы, как я, размыслив, подумаю, насколько вы от природы сострадательны, я прихожу к убеждению, что вступление к этому труду покажется вам тягостным и грустным, ибо таким именно является начертанное в челе его печальное воспоминание о прошлой чумной смертности, скорбной для всех, кто ее видел или другим способом познал*» (I, 33).

Период сплетен искусно, но несколько витиевато. Ритм и синтаксический рисунок фразы связывают Первый день с куртуазным Введением, а через него — с форсированно литературной, поэтической прозой «Фьямметты», «Амето»

и даже «Филоколо». Читатель «Декамерона» переступает на словесное пространство второй рамы, как бы сам того не замечая, не спотыкаясь о порог принципиально новых идейных и стилевых установок.

Тем не менее порог существует. Он только несколько отодвинут в глубь текста. Силевая и стилистическая постепенность перехода от предусмотренно усложненного синтаксиса Введения к риторической прозе вступления к Первому дню не исключала необходимости идеологического «скачка». Напротив. Стилистика первых периодов этого дня достаточно определенно напоминает о том, что Первый день «Декамерона» начинает тот же самый автор, который открыл «Введение» программно революционной декларацией: «*Uma na cosa è...*». Историческая диалектика величайшего прогрессивного переворота в культурном развитии Европы проявляется в «Декамероне» на всех формообразующих уровнях, в том числе на уровне содержания его композиции. Вторая рама художественно реализует то, о чем лишь возвещало Введение, но что уже было заложено в нем как идейная и стилевая возможность.

Выявлению тождественности авторского «я» служит также повторение основных мотивов и черт, с помощью которых строился образ автора в первой раме «Декамерона». Так же как Введение, Первый день начинается с авторских воспоминаний о прошлом, и в начале Первого дня автор опять припимается рассуждать о поэтике. Аудитория у него тоже прежняя. «Прелестные дамы» (*graziosissime donne*) это пока еще не те «милые», «достойные», «прекрасные дамы», с обращения к которым будут открываться почти все новеллы «Декамерона». Пока что это — *quelle che amano* — те самые «любящие», не чуждые стильновистских идей куртуазные дамы, с которыми автор беседовал во Введении и которым он обещал там свое сострадание и утешение. В начале Первого дня духовное родство между автором и «любящими дамами» сохраняется. Но оно расширяется и активно содействует дальнейшей эволюции образа автора, позволяя Боккаччо перевернуть сентиментальную ситуацию Введения, так сказать, на сто восемьдесят градусов. На переходе от первой ко второй раме автор и его читательни-

цы меняются местами. В начале Первого дня «от природы» (*naturalmente*) «сострадательными» оказываются «прелестные дамы», а гуманность автора, заявлявшего во Введении о необходимости «соболезновать удрученным», обнаруживает себя по преимуществу негативно: она проявляется теперь в извинениях автора перед дамами за то, что он, вопреки своей естественной человечности и стремлению оказывать всем в том нуждающимся «поддержку или, лучше сказать, утешение» (Введ., 30), не может обойтись без того, чтобы не доставить своим «от природы сострадательным» слушательницам боли и огорчений, коснувшись скорбных для них воспоминаний.

Ни симпатий, ни духовных связей между автором и дамами все это нисколько не нарушает. Так сказать, сентиментальная неделикатность автора тоже обусловлена симпатической и духовной общностью между ним и его аудиторией. При постепенном переходе от Введения к вступлению в Первый день «Декамерона» содержание этой общности не просто расширяется, но и оказывается принципиально иным. Тут мы опять-таки наблюдаем «скачок» в новое качество. От перестановки слагаемых сумма не меняется только в элементарной математике.

Автор в начале Первого дня тот же, что во Введении. Он тоже вспоминает. Но вспоминает он совсем о другом. Если во Введении куртуазный автор вспоминал о своей высокой благородной любви и обещал утешение влюбленным и любящим дамам, опираясь только на свой личный, внутренний, *целиком субъективный* опыт, то с первой же фразы Первого дня объектом его воспоминаний становится факт *полностью объективный* и исторический. Автор говорит теперь об огромной общественной катастрофе, перевернувшей всю жизнь в его родном городе. Сентиментальная неделикатность автора получает таким образом внутреннее, субъективное оправдание; обрушивавшееся на Флоренцию *всеобщее* бедствие причинило гуманному и чувствительному автору не меньше горя и страданий, нежели духовно близким ему и «от природы сострадательным» дамам. Объективно же эта неделикатность мотивирована превращением создателя проторенессансных и ранперенессансных повествований Боккаччо, переполненных автобиографическими образами и аллегориями, в своего

рода хрониста и даже прямо-таки историка. Автор продолжает употреблять личные конструкции: «Итак, скажу...» («*Dico adunque che...*»). Он рассказывает о том, что видел сам и лично пережил, но формы его рассказа резко меняются. Автобиография автора вдруг оказывается частью биографии города, народа и рождающейся нации. Вот тут-то в прозе «Декамерона» и возникает порог. Он обозначен сменой риторики: «Итак, скажу, что со времени благотворного вочеловечения сына божия минуло 1348 лет, когда славную Флоренцию, прекраснейший из всех итальянских городов, постигла смертоносная чума, которая, под влиянием ли небесных светил, или по нашим грехам посланная праведным гневом божьим на смертных, за несколько лет перед тем открылась в областях востока и, лишив их бесчисленного количества жителей, безостановочно подвигаясь с места на место, дошла, разрастаясь плачевно, и до запада» (I, 33).

Новая риторика обусловлена формированием в «Декамероне» исторически нового художественного сознания. Стиль продолжает оставаться высоким. Он становится торжественно строгим и еще более приподнятым. Риторическая приподнятость, возникающая за стилевым порогом «*Dico adunque ...*», указывает на характер эстетического, а следовательно, в конечном счете и идеологического отношения автора к материалу, из которого строится повествование. Она предполагает отстраненность от материала. Автор смотрит на изображаемую им историческую действительность зачумленной Флоренции как бы издалека. Формула «*Dico adunque...*» взята из фразеологии библейских пророков. На какие-то мгновения может даже показаться, что связи между автором и читателем обрываются, что автор перестает ориентироваться на определенную «свою», духовно близкую ему аудиторию, и что стиль в «Декамероне» приобретает риторическую абстрактность и имперсональность.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что все это совсем не так. Первый день «Декамерона» действительно начинается с большого риторически организованного монолога автора (I, 33—38), однако монолог этот не только обращен к уже фигурировавшим в тексте дамам, но и, как мы увидим дальше, внутренне ориентирован на

«веселую компанию» общества рассказчиков, создавая повествовательную необходимость возникновения такого общества в структуре новеллистической книги Боккаччо. На переходе от первой ко второй раме изменяется перспектива, но взгляд автора не возвращается на метафизическую вертикаль, идеологически характеризовавшую как готический, так и проторенессансный стиль. Смена повествовательной перспективы в «Декамероне» обусловлена переходом от идеологии Средних веков к гуманистическим концепциям эпохи Возрождения.

Стилевое и идеологическое новаторство новеллистической книги Боккаччо яснее всего выступает на фоне «Божественной Комедии» — самого великого, а потому и наиболее показательного произведения итальянского Предвозрождения. Вспомним, как оглянулся Данте *вниз*, на Землю, стремительно возносясь вслед за Беатриче к звездам восьмого неба («Рай», XXII, 112—138).

Это место «Комедии» — что весьма показательно для проторенессансной гуманистичности Данте — явно навеяно так называемым «Сном Сципиона». В диалоге Марка Туллия Цицерона «О государстве» Сципион Младший говорит: «Сама же Земля показалась мне столь малой, что мне стало обидно за нашу державу»⁴. Но — и это опять-таки очень характерно для Проторенессанса — мотив созерцания земного шара с космических высот извлекается из контекста античной философско-политической мысли и вводится в структуры позднесредневековой христианской идеологии, которые перерабатывают его почти до неузнаваемости. В XXII песни «Рая» даже воздух Тосканы вспоминается Данте лишь постольку, поскольку все его мысли устремлены теперь *вверх*, к созвездию Близнецов, под знаком которого он когда-то родился. Не одна Флоренция — вся Земля с опустошающими ее войнами, жестокими гражданскими смутами и братоубийственными политическими распрями — «ключок, родящий в нас такой раздор» (XXII, 152) — находится теперь так далеко под ним, что она представляется поэту всего лишь мизерно-жалким комочком, почти незаметной песчинкой в беспредельном мировом пространстве. Данте смотрит на нее и не может удержаться от иронической улыбки: «Тогда я дал моим глазам вернуться // Сквозь семь небес —

и видел этот шар // Столь жалким, что не мог не усмехнуться» (XXII, 133—135).

В XXII песни «Рая» Данте бросает последний взгляд на свою земную родину вовсе не для того, чтобы попрощаться с Землей: ему надо увидеть земной шар во всей его ничтожности, чтобы обрести духовную силу для последнего рывка к звездам, «Дабы мой дух окреп во много крат // И трудный шаг свершил» (XXII, 122—123). Именно созерцание «до гнусности жалких очертаний» всего дольного мира должно придать взору поэта «ясность и остроту» («... tu dei aver le luci tue chiare ed acute», — говорит ему Беатриче), необходимую для созерцания «бесспорнейшей мудрости» последних, абсолютных и абсолютно трансцендентных истин.

В «Декамероне» взгляд со стороны несколько не исключает живейшего и ничем не маскируемого интереса автора к описываемой им земной действительности. При переходе от первой ко второй раме взор автора тоже делается более острым и зорким, но как раз поэтому автор фиксирует теперь самые мельчайшие и, с точки зрения современных ему поэтик, казалось бы, вовсе не обязательные жизненные подробности: «Дивным покажется, что я теперь скажу, и если бы того не видели многие, и я своими глазами, я не решился бы тому поверить, не то что написать, хотя бы и слышал о том от человека, заслуживающего доверия. Скажу, что таково было свойство этой заразы при передаче ее от одного к другому, что она приставала не только от человека к человеку, но часто видели и нечто большее: что вещь, принадлежавшая больному или умершему от такой болезни, если к ней прикасалось живое существо не человеческой породы, не только заражала его недугом, но и убивала в непродолжительное время. В этом, как сказано выше, я убедился собственными глазами, между прочим, однажды на таком примере: *лохмотья бедняка*, умершего от такой болезни, были выброшены на улицу; *две свиньи*, набредя на них, по своему обычаю, долго *теребили их рылом*, потом зубами, мотая их со стороны в сторону, и по прошествии короткого времени, *закружившись немного, точно поев отравы, упали мертвые на злополучные тряпки*» (I, 34).

С автора спадают парадные одеяния куртуазного писателя, обращавшегося до этого к избранному кругу «любящих дам». Используемая им лексика была бы совершенно не возможна в трагических сопестах тех самых Гвидо Кавальканти и Чино да Пистойя, с которыми автор равнял себя в первой раме: *gli stracci d'un rovero, due porci, grifo, guance* (I, introd., 18) — все это слова и выражения из лексикона проторенессансных комических поэтов.

Однако превращения куртуазного автора Введения в одного из последователей Рустико ди Филиппо во второй раме книги Боккаччо все-таки не происходит. В изображении смерти двух свиней нет даже отдаленного намека на готический гротеск. Куртуазные одеяния с автора спадают, но в отличие от средневековых, древнерусских потешных людей и скоморохов автор при этом не заголяется⁵. Эпизод со свиньями описан как одно из необычных проявлений эпидемии, которое вызывает у автора точно такое же изумление, как и другие картины чумы, нередко трагические и в чем-то даже возвышенные: «*Maravigliosa cosa è a udire quello che io debbo dire...*» (I, introd., 16) — «Дивным покажется, что...». Комически-пизкие слова и выражения включаются в общий контекст как бы объективного исторического высокого повествования и теряют в нем те специфические качества, которыми паделаял их проторенессансный комический стиль, гипертрофированный быт и не знавший горизонтального движения во времени. Под величественными одеяниями куртуазной риторики на авторе оказываются другие одежды и тоже очень парадные. Автор заканчивает свой монолог о чуме тремя анафористически построенными фразами, в ритмах и курсах которых хорошо чувствуется ученик не только средневековых *artes dictandi*, но также Тита Ливия, Цицерона и Квиптилиана:

«Сколько больших дворцов, прекрасных домов и роскошных помещений, когда-то полных челяди, господ и дам, опустели до последнего служителя включительно! Сколько именитых родов, богатых наследий и славных состояний осталось без законного наследства! Сколько крепких мужчин, красивых женщин, прекрасных юношей, которых не то что кто-либо другой, но Галея, Гипшократ

и Эскулап признали бы вполне здоровыми, утром обедали с родными, товарищами, друзьями, а на следующий вечер ужинали со своими предками на том свете!» (I, 38).

Мотив ужина с предками на том свете подсказан «Тускуланскими беседами»⁶. Боккаччо обращается к тому же самому Цицерону, что и Данте, но вводит античный мотив в принципиально иные идейно-художественные сцепления. Если творец «Божественной Комедии», как мы видели, использовал «Сон Сципиона» для того, чтобы показать мизерность, жалкость и во всех смыслах принципиальную «неинтересность» всего земного шара по сравнению с огромным трансцендентным миром божественной правды и гармонии, то Боккаччо, напротив, прибегает к скрытой цитате из «Тускуланских бесед» прежде всего для того, чтобы продемонстрировать, что во второй раме «Декамерона» автора в принципе интересуют только материальные и общественные проявления земной действительности, что земная действительность интересует его всецело и исключительно вне каких бы то ни было связей с трансцендентным миром, и что именно поэтому даже таинственный переход от жизни к смерти описывается автором в подчеркнуто земных, как сказал бы М. М. Бахтин, пиршественных категориях, *как переход от обеда к ужину*.

Было бы принципиально неправильно пытаться перенести на повеллистическую кнпгу Боккаччо выводы, к которым пришел М. М. Бахтин на материале теоретических анализов романа Франсуа Рабле. Однако и игнорировать методологию этих выводов было бы тоже неверно. Влияние пародной смеховой культуры на «Декамерон» действительно имело место. «В эпоху Возрождения,— писал Бахтин,— смех в его наиболее радикальной, универсальной, так сказать, мирообъемлющей и в то же время в его наиболее *веселой* форме один только раз в истории на какие-нибудь пятьдесят—шестьдесят лет (в разных странах в разные сроки) прорвался из народных глубин вместе с народными («вульгарными») языками в большую литературу и высокую идеологию, чтобы сыграть существенную роль в создании таких произведений мировой литературы, как «Декамерон» Боккаччо, роман Рабле, роман Сервантеса, драмы и комедии Шекспи-

ра и другие. Грани между официальной и неофициальной литературой в эту эпоху неизбежно должны были пасть, отчасти в силу того, что эти грани на важнейших участках идеологии проходили по линии раздела языков — латинского и народного»⁷.

Воздействие смеховой культуры на «Декамерон» — тема особая, и в какой-то мере нам ее еще придется касаться. Нам хотелось бы остановиться на другом и подчеркнуть не столько зависимость Боккаччо от средневековой народной, «вульгарной» традиции, сколько идеологически новые аспекты его риторики, восходящей к классическим образцам латинской прозы. В эпоху Возрождения, как это отмечал все тот же М. М. Бахтин, неофициальный народный смех не только оплодотворял ренессансную литературу, «но и сам был оплодотворен ею»⁸. Анафористически построенные фразы, торжественно и величаво завершающие авторское описание чумы заимствованной у Марка Туллия пиршественной метафорой, формально и идеологически перекликаются с риторикой фраз, это описание открывающих. После того как автор заявил, что не знает, чем было вызвано обрушившееся на Флоренцию, Италию и всю Европу чумное поветрие, ибо его с равным успехом можно объяснить или влиянием небесных тел («o per oragazion de' corpi superiogi»), т. е. с точки зрения тогдашней науки и натурфилософии причинами естественными, природными, или праведным гневом божьим, карающим смертных за грехи и нечестивые деяния («o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali»), в тексте следует сложно организованный период, внутренняя анафора в котором углубляет гуманистическое уравнение бога с природой, осуществленное автором в предшествующей этому периоду фразе с помощью разделительного союза «или» («o»).

«Не помогали против нее ни мудрость, ни предусмотрительность человека, в силу которых город был очищен от нечистот людьми, нарочно для того назначенными, запрещено ввозить больных, издано множество паставлений о сохранении здоровья; не помогали и умиленные моления, не однажды повторявшиеся, устроенные благочестивыми людьми в процессиях или другим способом» (I,

33). Попытка церкви и духовенства как-то воздействовать на божественное провидение и отвратить от Флоренции его карающую длань приравнены в своей несостоятельности к действиям разного рода правительственных флорентийских комиссий (в одну из них, «*Otto di Abbondanza*», в 1348 г. входил сам Боккаччо), тщетно пытавшихся погасить эпидемию обычными в таких случаях санитарными мерами. Существование бога в «Декамероне» сомнению не подвергается, однако первые же фразы второй рамы риторически сцеплены так, чтобы показать принципиальную необязательность обращения как к богу, так и к космологии для правдивого художественного воспроизведения феноменологии не только обыденной, но также и общественной, исторической жизни⁹.

Риторическая переключка между первой и последней фразами авторского монолога о чуме как бы обрамляет этот монолог и, выделяя его в тексте вступления к Первому дню, определенным образом характеризует мировоззренческую позицию автора. Идеология итальянского Возрождения, утверждая свободу и самодостаточность человека, программно и очень последовательно противопоставляла поэзию как особую форму познания действительности, с одной стороны, официальной церковной теологии, а с другой, схоластической физике аверроистского толка, пытавшейся детерминировать человеческую личность внешними по отношению к ней законами природной необходимости¹⁰. Риторика второй рамы «Декамерона» — риторика гуманистическая.

Фраза, отметившая в «Декамероне» порог, за которым начинаются эпоха Возрождения и ренессанс, при всей ее ораторской пышности обладает огромной идеологической насыщенностью. В ней не только заключено указание на историческую смену основных мировоззренческих координат и ориентиров, но и четко очерчены «границы содержания» (в толстовском понимании этого термина) новой, гуманистической литературы, ее народного языка и ее классического, ренессансного стиля. Сфера распространения «смертоносной чумы» — эпидемия открылась в областях востока, а затем «дошла, разрастаясь плачевно, до запада» — совпадает с фабульными пределами мира «Декамерона», простирающегося от Ле-

ванта до Англии и Шотландии, а те эпитеты, которые представлялись отдельным итальянским литературоведам не более чем риторическими украшениями¹¹, весьма определенно указывают на конкретно-исторический центр этого мира, причем центр не религиозный или административно-политический, а культурный, литературный и языковой. Для Боккаччо — и в этом он сходен с Петраркой — понятие «Италия» приобретает еще бóльшую национальную конкретность, чем для Данте, потому что Рим для него уже никак не связан с идеалами вселенской («католической») монархии. Одна из рассказчиц «Декамерона» скажет: «В Риме, теперь хвосте, когда-то главе всего света...» (V, 3, 317): Для Боккаччо и, что в данном случае много существеннее, для того автора, образ которого по-новому очерчивается на пороге второй рамы, брошенный папами Рим, вокруг которого рыщут шайки разбойников (V, 3), окопательно оттесняется на далекую периферию, и его место, если не «главы мира» (*capo del mondo*), то во всяком случае духовной столицы гуманистической и ренессансной Италии занимает славный город Флоренция — «*egregia città di Fiorenza, oltre ad ogni altra italica nobilissima*» («славный город Флоренция, из всех прочих городов Италии наилучший»). Особенно примечательны тут последние эпитеты. Первенство Флоренции над остальными городами Италии для автора «Декамерона» связано с ее новой художественной культурой, с культурой Данте и Джотто, а вовсе не с ее успехами в деле торговли сукнами и не с ее так называемыми «механическими искусствами», способствовавшими прогрессу раннего капитализма, но благородными в то время не считавшимися.

Неправильно было бы полагать, будто в данном случае мы имеем дело с в общем-то обычным муниципальным патриотизмом. Речь идет о вещах несравненно более важных. В «Декамероне» начинает вырисовываться исторически новое, *национальное сознание*. Об этом свидетельствует как риторика вступления к Первому дню, так и вся творческая эволюция Джованни Боккаччо после концептуально программной «Комедии флорентийских нимф». Происшедшее во Флоренции «возрождение человека» создавало, с точки зрения Боккаччо, широкие возможности

для превращения флорентийского народного слова, слова Данте, в общетальянское, национальное слово повсеместно возрождаемой человечности. Возникающее на переходе от первой ко второй раме национальное самосознание существенно влияет на связи между автором и его читательницами, учитывать которые в «Декамероне» всегда не только полезно, но и необходимо.

Обращение «прелестные дамы» связывает первую раму со второй, но адресованный «прелестным дамам» авторский монолог о чуме вносит в их облик некоторые новые черты. Их трудно заподозрить у дам, с которыми автор беседовал о своей «чрез меру высокой благородной любви», казалось бы, вовсе не приличествующей его «низменному положению». По мере того как на переходе от первой ко второй раме «Декамерона» авторское «я» утрачивает лирическую субъективность и автор мало-помалу вырастает в ренессансного гуманиста, расширяется и та аудитория, к которой обращено его риторическое слово. Становясь в позу бесстрастного летописца, автор пользуется торжественно-приподнятой формулой «*dico adunque ...*» именно потому, что ему хочется, чтобы его слово прозвучало громко и было услышано далеко за пределами узкого круга куртуазных флорентийских дам.

В прошлом историков итальянской литературы нередко сильно смущала та часть первой фразы Первого дня, где сказано о печальных воспоминаниях, — «О прошлой чумной смертности, скорбной для всех, кто ее видел *или другим способом познал*» («*O altrimenti conobbe dapnosa*»). Вопреки прямым указаниям в тексте ученые связывали эти слова с самим Джованни Боккаччо и утверждали, что во время чумы 1348 года его во Флоренции не было. Так полагал Оветт и точно так же считал А. Н. Веселовский, писавший: «...чумы во Флоренции Боккаччо не видел»¹². Исследователям «Декамерона» казалось психологически невероятным, чтобы Боккаччо, оказавшись непосредственным свидетелем опустошительной чумы 1348 г., эпидемии, которая унесла его отца, его матеху Биче, а также таких его близких друзей, как Маттео Фрескобальди, Джованни Виллани, Вентура Монака, Бруно Казини, Франческо Альбици, Коппо ди Боргезе Доминики, Сепнуччо дель Бене, мог бы уже в 1351 или в край-

нем случае в 1353 г. изобразить «черную смерть» так отстраненно, спокойно, так объективно и так элегантно-риторически. Именно поэтому недвусмысленным авторским заявлениям в тексте «Декамерона», в которых говорится о личном опыте и о виденном собственными глазами, долгое время противопоставлялось одно ничем не примечательное место из лекций Боккаччо о «Божественной Комедии». В старых изданиях «Комментария» оно читалось так: «И если я то верно уразумел, ибо в те времена меня там не было, я слышал, что в названном городе (т. е. во Флоренции.—*P. X.*) многим случалось в чумной год МСССХ LVIII...» После чего следовали фантастические рассказы, весьма характерные для суеверных страхов состарившегося поэта. Последующие текстологические исследования, однако, доказали, что в наиболее надежных списках «лекций» указан не 1348, а 1340 г. и что, следовательно, чума, о которой в них говорится, к «Декамерону» не имеет никакого отношения¹³. Наиболее авторитетные современные биографы Джованни Боккаччо и исследователи его творчества (Бранка, Сапеньо, Билланович, Мушетта) нисколько не сомневаются в том, что в 1348 г. автор «Декамерона» находился во Флоренции и оказался непосредственным свидетелем тех бедствий, которые чума обрушила на его родной город¹⁴. В свете проведенных ими исследований слова о *all'imenti sonobbe* приобретают совсем особый смысл. Совершенно очевидно, что они имеют в виду не автора, а дам, *которые автору не непременно согражданки*. От замкнутого, элитарного кружка, на который ориентировались флорентийские стильновисты и который, казалось бы, намечался во Введении, в «Декамероне» окончательно не осталось следа. С первой фразы Первого дня становится ясным, что гуманно чувствующие читательницы, которым адресована книга Боккаччо, живут не только во Флоренции, но и во всей Италии. Аудитория у «Декамерона» — тоже полая, национальная, что, впрочем, нисколько не исключает ее идеальности и даже своего рода утопичности. В средневековой феодально раздробленной Италии XIV в. нация возникает не как экономическая или политическая реальность, а как национальное сознание, как идеал новых по сравнению с католической религией форм духовной общ-

ности между людьми, осознавшими необходимость для своего дальнейшего исторического существования суверенности человеческой личности, ее внутренней независимости и свободы. Идеал этот реализовался не в формах абсолютистского государства, а в формах гуманистической культуры — в литературе, в искусстве, в идеализирующем стиле ренессанс, в поэтическом языке, едином для всей итальянской нации.

После этого можно, видимо, перейти к более подробному рассмотрению некоторых из вопросов, издавна занимавших почти всех исследователей «Декамерона». Попробуем ответить, «почему эта веселая книга начинается рассказом о чуме?»¹⁵.

2

Боккаччо сознавал, что первые страницы «Декамерона» способны вызвать недоумение даже у знакомого с риториками читателя. Объявив, что повествование начинается со скорбных воспоминаний о всем памятной чумной смертности, опустошившей Флоренцию и пронесшейся по всей Италии, автор тут же считает нужным оправдаться перед своими чувствительными и от природы сострадательными читательницами:

«Я не хочу этим отвратить вас от дальнейшего чтения, как будто и далее вам предстоит идти среди стенаний и слез: ужасное начало будет вам тем же, чем для путников неприступная крутая гора, за которой лежит прекрасная чудная поляна, тем более нравящаяся им, чем более было труда при восхождении и спуске... Если бы я мог достойным образом повести вас к желаемой мною цели иным путем, а не столь крутою тропой, я охотно так бы сделал; но так как нельзя было, не касаясь того воспоминания, объяснить причину, почему именно приключились события, о которых вы прочтете далее, я принимаюсь писать, как бы побужденный необходимостью» (I, 33).

Автор приводит несколько причин, побудивших его пачать «Декамерон» с описания страшного бедствия 1348 г., но главная из них — и для декамероновской поэтики это очень характерно — необходимость следовать реальности исторического факта.

Для новейших исследователей «Декамерона» это, разумеется, не довод. Они не склонны верить автору на слово и, желая понять роль чумы в «Декамероне», исходят прежде всего из общего художественного замысла книги. «В воле Боккаччо,— писал А. Н. Веселовский,— было указать и другую причину, по которой приключились те события, то есть собралось для бесед общество Декамерона. Если даже допустить, что Боккаччо мог иметь в виду кружок людей, действительно бежавших от чумы и коротавших время в какой-нибудь вилле в окрестностях Флоренции, то и в таком случае художественный замысел автора остается в силе: он не удалил факта, а подчеркнул его, не заботясь о нравственной стороне дела и, очевидно, не предвидя упреков, которые и явились»¹⁶.

Тут, видимо, не со всем можно согласиться, но в основном А. Н. Веселовский прав. Необходимость, которой безоговорочно подчиняется Боккаччо,— необходимость эстетическая. На художественной функциональности мрачного пролога к веселой книге Боккаччо настаивал еще Уго Фосколо. «Достоинства описания чумы,— писал он в «Историческом рассуждении о тексте „Декамерона“»,— проистекают не столько из стиля — по сравнению со стилем Фукидида и Лукреция он до крайности холоден,— сколько из контрастов между больными, похоронами, отчаяниями в городе и безмятежной радостью, танцами, пирами, песенками и рассказами на загородной вилле. В этом Боккаччо, даже там, где в своем повествовании он подражает, оказывается самым настоящим новатором»¹⁷.

Но, как известно, именно художественное новаторство Боккаччо всегда вызывало наибольшие споры. Смысл резких контрастов в изображении зачумленной Флоренции и покинувшего ее общества «Декамерона» истолковывался и до сих пор истолковывается весьма по-разному. Начнем опять с А. Н. Веселовского. «При оценке Декамерона,— утверждал он,— нельзя не подчеркнуть особо художественной стороны его плана. Боккаччо схватил живую, психологически верную черту явлений чумы, страсть жизни у порога смерти. Его Декамерон— это «пир во время чумы», точно иллюстрация к известной фреске пизанского Camposanto: путники верхом отворачиваются от трупов, разлагающихся в гробах, тогда как на заднем

плане пейзажа, под сенью деревьев, общество молодых людей и дам пируют беззаботно, осененные незримым крылом ангела смерти»¹⁸.

Истолкование «Декамерона» как «пира во время чумы», казалось бы, напрашивается само собой и получило довольно широкое распространение в нашем литературоведении¹⁹. Однако развивать эту традицию вряд ли стоит. Такая интерпретация никак не способна объяснить именно то новаторство «Декамерона», о котором писал даже не всегда справедливый к Боккаччо Уго Фосколо. Сам этот образ («пир во время чумы»), обремененный комплексом идей, неизбежно вкладываемых в него литературно-эстетическим сознанием XIX—XX вв., когда, по словам М. М. Бахтина, «утрачивается объемлющее и смерть, и смех, и еду, и половой акт целое торжествующей жизни»²⁰, вынуждает исследователей связывать контрасты, среди которых рождается новеллистическая проза Италии, не с противоречиями ренессансной гуманистической идеологии, а с эсхатологическим мироощущением исторически предшествующей Возрождению эпохи. Та параллель с изобразительным искусством, которую провел А. Н. Веселовский, в данном случае демонстративно показательна. Созданный в 60-е годы XIV в. каким-то неизвестным мастером пизанский «Триумф Смерти» — действительно одно из ярчайших произведений живописи Треченто²¹, но это аллегорическое произведение средневекового, готического стиля, сменившего в середине века проторенессанс Джотто. Знаменитые фрески на пизанском кладбище никакого отношения к гуманистическим концепциям человека не имели, хотя, видимо, действительно были связаны с изображенным в «Декамероне» чумным поветрием. Их вызвала к жизни широкая волна религиозно-аскетических настроений, затронувшая глубинные слои итальянского народа и прокатившаяся во второй половине XIV столетия по всему Апеннинскому полуострову. На фресках пизанского Кампосанто, писал В. Н. Лазарев, «с необычайной яркостью и силой воплощен панический страх перед смертью того поколения людей, которое пережило страшную чуму 1348 года и на собственном опыте познало все ее ужасы»²². Пир во время чумы — это, как правило, оргия отчаяния и, как заметил В. Г. Белинский,

«оргия отчаяния, тем более ужасная, чем более веселая»²³.

Во вступлении к Первому дню пиры во время чумы описаны и даже изображены разные варианты. Однако настроения отчаяния для книги Боккаччо совсем не характерны. Приподнято-риторический слог, которым автор описывает ужасы эпидемии, меньше всего свидетельствует о паническом страхе перед смертью. Паника не коснулась и общества «Декамерона», что, кстати сказать, было отмечено А. Н. Веселовским, который писал, характеризуя рассказчиков и рассказчиц: «Они эгоистически-гуманны, полны симпатии ко всему хорошему, любят жизнь; по своему они даже героичны; их настроение — жизнерадостное ожидание смерти»²⁴.

Для того чтобы, идя вслед А. Н. Веселовскому, ввести такого рода жизнерадостный, оптимистический стоицизм в тлетворную атмосферу пира во время чумы и как-то увязать «черную смерть» не с вспышками средневекового аскетизма и готикой, а с зарождающимися в зачумленном городе идеалами Возрождения и ренессансным стилем, чуму пришлось кардинальным образом переосмыслить, изыскав в ней новые, поистине невиданные идеологические потенции. «„Чума“, — утверждает Виктор Шкловский, — это не разросшийся эпитаф, который предопределяет строй восприятия последующих новелл, — это объяснение строя мыслей людей»²⁵.

Из дальнейшего, впрочем, сразу же выясняется, что речь идет не обо всех людях и даже не о жителях Флоренции, а прежде всего о рассказчицах и рассказчиках «Декамерона». Но на объективно-историческую, своего рода культурно-созидательную роль чумы такого рода уточнение по сути дела никак не влияет. Характеризуя структурно-художественное и идеологическое новаторство «Декамерона», Виктор Шкловский пишет: «Сущность сюжетного противопоставления, так сказать, смыслового сдвига, определяющего построение „Декамерона“ в целом, — это чума, которая позволила быстрее кристаллизоваться новым отношениям. Все изменилось и обострилось от страха и желания жить. ... Чума сняла запреты, чума развязала остроумие, она позволила высказать в смехе новое отношение к старому»²⁶.

Получается, что, не пронесись по Европе страшное чумное поветрие 1348 г., и ренессансная проза в Италии, вероятно, сформировалась бы не в середине XIV столетия, а гораздо позже под воздействием какого-нибудь другого стихийного или общественного бедствия.

Принципиально по-иному вопрос о художественных и идеологических функциях контрастных образов декамероновской чумы решался в работах М. М. Бахтина. В изображенной Боккаччо чуме Бахтин видел не столько конкретный исторический факт, сколько систему устойчивых образов, определенный, строго организованный комплекс сюжетных мотивов. Эстетическая необходимость мрачного и печального пролога к по-ренессансному веселой книге связывалась им с внутренними художественными идеологическими императивами эпохи Возрождения, настойчиво искавшей принципиально нового, по-ренессансному революционного слова. «Эпоха,— писал М. М. Бахтин,— искала таких условий и таких форм, которые сделали бы возможной и оправданной *предельную свободу и откровенность мысли и слова*. При этом *внешнее* (так сказать, цензурное) и *внутреннее право* на эту свободу и откровенность не отделялись друг от друга. Откровенность в эту эпоху понималась, конечно, не в узкосубъективном смысле как «искренность», «правда души», «интимность» и т. п.; эпоха была гораздо серьезнее всего этого. Дело шло о совершенно объективной, всенародной, громкой, площадной откровенности, касавшейся всех и вся. Нужно было поставить мысль и слово в такие условия, чтобы мир повернулся бы к ним другою своей стороною, тою, которая была скрыта, о которой не говорили вовсе или говорили не по существу, которая не укладывалась в слова и формы господствующего мировоззрения<...>.

Одним из первых, поставивших эту проблему с полной сознательностью, был Боккаччо. Чума, обрамляющая «Декамерон», должна создать искомые условия для откровенности и неофициальности речи и образов»²⁷.

Речь, таким образом, идет не просто о внешних, формальных мотивировках для включения в «Декамерон» традиционной эротики и насмешек над нецеломудренным поведением монахов. Речь идет о вещах несравненно более важных.

Среди некоторых наших специалистов по литературе и культуре довольно прочно укоренилось мнение, согласно которому М. Бахтин переоценил народный карнавал и недооценил гуманистическую филологию. На это же настойчиво намекает Виктор Шкловский в статье «Франсуа Рабле и книга М. Бахтина». В ней говорится (со ссылкой на С. Артамонова), что Рабле читал Гомера и много цитировал древних авторов. «Карнавал,— пишет Виктор Шкловский,— союзник гуманиста, а не его хозяин. Не нужно думать, что шутки Рабле изображают только торжество плоти»²⁸.

Думать так в самом деле не надо, но, кажется, так давно никто уже и не думает. М. М. Бахтин знал, что Рабле был весьма начитанный прозаик, но Бахтина интересовали не только источники латинских и греческих цитат, которыми нередко переполнены произведения писателей Возрождения. М. М. Бахтин не недооценил гуманистическую культуру, а оценил ее глубже и историчнее, чем это делало большинство его предшественников и современников. Именно в его работах гуманистическое и ренессансное слово оказалось прочно связанным со средневековой и античной *народной традицией*. Ренессансный гуманизм в работах М. М. Бахтина последовательно выводится из этой традиции и объясняет ее. В своей книге о Рабле Бахтин специально подчеркивал, имея в виду новеллистическую книгу Боккаччо: «Мы говорим здесь об особых функциях образа чумы в „Декамероне“: она дает собеседникам и автору и внешнее и внутреннее право на особую откровенность и вольность. Но, кроме того, чума, как сгущенный образ смерти,— необходимый ингредиент всей системы образов «Декамерона», где обновляющий материально-телесный низ играет ведущую роль. «Декамерон» — итальянское завершение карнавального, гротескного реализма...»²⁹.

По-итальянски завершая реализм гротескный, карнавально-средневековый, книга Боккаччо — и в этом проявлялась историческая диалектика становления национального сознания — создавала качественно новые художественно-идеологические единства, характерные для гуманистической культуры Возрождения. Так же, как Рабле, и точно так же, как Шекспир и Сервантес, Боккач-

что пользовался потоком народных образов, прибегая к восстановлению «древних соседств вещей», и «для разрушения старой картины мира, созданной умирающей эпохой, и для создания новой картины, где в центре находится цельный телесно-духовный человек»³⁰.

Завершая «гротескный реализм» Средневековья, книга Боккаччо начинает новый этап в развитии реалистического освоения мира. Образная система чумы во вступлении к повеллям «Декамерона» создает, как говорил М. М. Бахтин, своего рода реалистическую эмблематику, возникающую на основе широкого использования фольклора и существенно отличающую стиль Боккаччо, с одной стороны, от «тварности» и реалистичности (зачастую глубокой) готики, а с другой — от того социального реализма, который в XVIII—XIX вв. станет создаваться в литературах Западной Европы сперва Дефо, Фильдингом и Дидро, а затем — Гёте, Бальзаком, Флобером. «И обрамляющая новелла, и весь «Декамерон» в целом, — писал М. М. Бахтин, — представляют родственный Петронию тип разработки фольклорного комплекса. Здесь нет ни символизма, ни сублимации, но нет здесь и ни грама натурализма. Торжество жизни над смертью, все радости жизни — еда, питье, совокупление — в непосредственном соседстве со смертью, у гробового входа, характер смеха, одинаково провожающего старую и встречающего новую эпоху, воскресения из мрака средневековой аскезы к новой жизни через приобщение к еде, питью, половой жизни, телу жизни — все это роднит «Декамерон» с петрониевым типом. Здесь то же перерастание социально-исторических ограничений без отрыва от них, та же реалистическая эмблематика (на фольклорной основе)»³¹.

Об эмблематике контрастов декамероновской чумы много говорят сейчас и современные итальянские литературоведы. Однако в отличие от М. М. Бахтина они возводят ее к эмблемам не глубинно-народного сознания, а господствующей религиозно-церковной идеологии и, указывая на связь структуры «Декамерона» со средневековой традицией, выделяют в этой традиции не ее карнавалло-оппозиционную, подпочвенную струю, а главным образом верхний, литературно-риторический пласт. По широко распространенному на современном Западе мнению, мрач-

ная увертюра появилась в «Декамероне» прежде всего потому, что Боккаччо добросовестно считался с риторической необходимостью строго следовать законам средневекового стиля и жанра, сформулированным в современных ему поэтиках, в частности в «Письме к Кан Гранде делла Скала», которое, даже, видимо, не зная о его принадлежности Данте, Боккаччо считал очень авторитетным литературно-теоретическим текстом. Комментируя «Божественную Комедию», Боккаччо все время держал его перед собой и писал, определяя жанр дантовской поэмы: «Комедии подобает иметь сумрачное начало, исполненное криками и раздорами, но в последней своей части она кончается миром и спокойствием»³².

«Декамерон», согласно наиболее распространенной в современном итальянском литературоведении точке зрения,— типичная средневековая «комедия». Именно поэтому, если мы обратимся к его содержанию, то увидим, что, говоря словами дантовского послания к Кан Гранде, «в начале оно ужасно и смрадно... а в конце—счастливо, желанно и благодатно»³³.

Наиболее широко и наиболее последовательно начало «Декамерона» с началом «Божественной Комедии» сближает Витторе Бранка, выделяя в таком сближении не только формально-риторическую, но также и идейно-содержательную, собственно идеологическую сторону. Он пишет: «Подобно тому как Данте, дабы еще яснее придать своей божественной комедии характер универсальный и непреложный, пожелал, чтобы она разворачивалась «на середине жизненной дороги» и как раз тогда, когда век обновлялся в Юбилее, точно так же и Боккаччо решительно ввел свою человеческую комедию во время и в перспективу не только исключительные, но и полностью эмблематические. Он тоже избрал в качестве субъективного момента вершину своего жизненного пути и он тоже слил этот момент с моментом объективным, с часом, застывшим между Небом и Землей, с непосредственным и беспримерным вторжением божественного Провидения в дела человеческие, с завершением и обновлением эпохи, уже исчерпавшей себя и осужденной за свою алчность и стяжательство, загнанной во мрак смерти волчицей, «чье худое тело, казалось, все алчбы в себе несет»»³⁴.

Витторе Бранка считает, что по стилевым принципам средневековой «комедии» построен не только новеллистический корпус, но и предпосланное ему вступление, которое именно потому и является своего рода «увертюрой» к «Декамерону», что в нем намечены как основные мотивы всей книги, так и их развитие³⁵.

Многие из приведенных в этой связи наблюдений видного итальянского литературоведа глубоки, интересны и убедительны, однако основной идейно-эстетический принцип, который кладется им в основу сближения начала «Божественной Комедии» с началом «Декамерона», вызывает серьезные возражения. Именно там, где, по мнению Витторе Бранки, Боккаччо сходится с Данте, существуют, как нам кажется, огромные разительные расхождения и не столько даже между двумя крупнейшими писателями Треченто, сколько между двумя различными эпохами, художественными стилями и идеологиями. В самом деле, если в «Божественной Комедии» в первых же строках точно указан возраст человека, вступившего на путь, ведущий к трансцендентному богу, а о том, что время этого вступления — 8 апреля 1300 г., можно догадаться лишь дойдя до двадцать первой песни «Ада» и произведя довольно сложные астрономические подсчеты³⁶, то в «Декамероне», наоборот, на возраст автора нет никаких прямых указаний, но зато время действия определено с предельной исторической конкретностью. Аллегорическому «темному лесу» и трансисторическому времени юбилея «Божественной Комедии» в «Декамероне» Боккаччо поэтически демонстративно противопоставлена исторически точная картина общественно очень важного события, еще не переставшего быть для первых читателей книги самой что ни на есть жгучей современностью. Не будем поэтому особенно углубляться в сложную и много раз разрабатывавшуюся проблему литературных источников, послуживших Боккаччо для риторического описания катастрофического чумного поветрия середины XIV столетия, а попытаемся посмотреть, как он его изобразил, и попробуем понять, для чего он это сделал. То, что, изображая чуму 1348 г., Боккаччо, видимо, действительно прибегал к помощи не только Тита Ливия, Сенеки, Овидия, Макробия, а, может быть, даже и самого Лукреция³⁷, но и — на

чем теперь особенно настаивает В. Бранка — «Истории лангобардов» Павла Диакона³⁸, никак не исключают для нас ни ренессансной природы художественного метода «Декамерона», ни принципиального своеобразия тех художественных функций, которые возложены в идейно-композиционной организации этой повеллистической книги на открывающую ее мрачную картину «черной смерти».

3

В античных риториках описание чумы было одним из неперменных экфрасисов³⁹. Но средневековые artes dictandi и artes sermocinandi традицию эту, видимо, не унаследовали⁴⁰. В «Генеалогии языческих богов», перечисляя обычные темы поэтов, Боккаччо чуму не упомянул («Генеалогия», XIV, 7, 17). Возможно, сделал он это вполне сознательно. Боккаччо хотелось, чтобы читатели увидели в изображенных им в начале «Декамерона» картинах чумного поветрия отражение реальной действительности 1348 г., а не многовековой литературной традиции. Древних заменила жизнь. Но вовсе обойтись без классиков Боккаччо все-таки не мог. Он был уже ренессансным гуманистом. По-цицероновски построенные периоды, отстраняя автора от изображаемой им страшной и хорошо еще памятной читателям «Декамерона» действительности охваченного чумой города, не только позволяли автору изображать эту действительность спокойно и ясно, но и создавали эффект остранения, выбивающий читателей из гладко пакатанной колеи привычных литературных формул и штампов и тем самым акцентирующий их внимание на таких сторонах действительности, которые автору надо было особенно подчеркнуть и выделить. Общие места, мотивы и стилистические приемы древних, будучи введенными в идеологический контекст новой, гуманистической прозы, приобретали в ней особые функции, активно содействуя формированию исторически нового художественного стиля и метода. Риторика «Декамерона» — риторика особая. Это ее ренессансная гуманистичность позволила Боккаччо не просто клинически точно запечатлеть разного рода физиологические проявления флорентийской чумы 1348 г., отличавшие ее от той же самой

эпидемии в других частях Средиземноморья, но и осуществить по-возрожденчески реалистический анализ общественной действительности современного автору средневекового города. Непосредственно предвещающая новеллы «Декамерона» картина чумного поветрия — не экфрасис, но также и не бытовая, натуралистическая зарисовка — это смкий художественный образ вполне определенного, исторического состояния мира. Чума для изображенного в «Декамероне» автора — явление социальное. «При таком удрученном и бедственном состоянии нашего города почтенный авторитет как божеских, так и человеческих законов почти упал и исчез, потому что их служители и исполнители, как и другие, либо умерли, либо хворали, либо у них осталось так мало служилого люда, что они не могли отправлять никакой обязанности; почему всякому позволено было делать все, что заблагорассудится» (I, 35).

Было бы очень неверно усматривать в последних словах этой фразы хотя бы отдаленный намек на утверждаемую ренессансным гуманизмом человеческую свободу. В данном случае речь идет вовсе не о свободе, а об анархии, возникшей в результате осуждаемого автором распада как естественных, человеческих, так и гражданских, общественных связей. Ни в коей мере не следует вкладывать жизнеутверждающее или народно-карнавальное содержание в те пиршественные образы, к которым действительно прибегает Боккаччо, изображая поведение верхнего, зажиточного слоя флорентийцев, пытающихся избежать нависшей над ними угрозы смерти (I, 35). Картину чумы в «Декамероне», по справедливому замечанию С. Батталья, продиктовало «оскорбленное социальное чувство»⁴¹. Широко используя темы, метафоры и отдельные приемы народной смеховой культуры, Боккаччо по-разному применял их, изображая идеальное общество рассказчиков «Декамерона» и общественную реальность современной ему средневековой Флоренции. Всякого рода пиры во время чумы, как умеренные, казалось бы столь напоминающие жизнедеятельность веселой декамероновской компании, так и бесшабашно разгульные, с точки зрения изображенного в «Декамероне» автора, в равной мере свидетельствовали об утрате естественной для нормально

организованного общества человечности. Если на повествовательном пространстве первой рамы формулировалась литературно-эстетическая программа «Декамерона», то на повествовательном пространстве второй рамы формулируется программа социально-культурная. Ренессансность гуманизма автора она характеризует, пожалуй, еще более определенно. Бедствия чумы, говорит автор, «порождали разные страхи и фантазии в тех, которые, оставшись в живых, почти все стремились к одной жестокой цели: избегать больных и удалиться от общения с ними...» (I, 34—35). Чуть ниже подобного рода стремление охарактеризовано автором как «скотское» (*questo propinimento bestiale* — I, *Introd.*, 22). Чума развязала звериный эгоизм и вывернула мир наизнанку. «Оттого, как бы по необходимости, развились среди горожан, оставшихся в живых, некоторые привычки, противоположные прежним...» (I, 36). Одним из очевидных признаков этого изнаночного, кромешного мира явилось установление в зачумленной Флоренции общности имущества: «...большая часть домов стала общим достоянием, и посторонний человек, если вступал в них, пользовался ими так же, как пользовался бы хозяин» (I, 35). Коммунистическая утопия, однако, программой «Декамерона» не предусмотрена. Пренебрежение собственностью для автора — ярчайшее проявление безоговорочно осуждаемых им анархии и беззакония. Типичный прием народной смеховой культуры используется Боккаччо не для карнавального, а сугубо гуманистического изображения действительности. На первом месте для него всегда стоит индивидуум, отдельная человеческая личность. Наиболее губительные последствия чумы во Флоренции вызваны, с точки зрения изображенного в «Декамероне» автора (и в своих описаниях моровой язвы он это все время настойчиво подчеркивает), катастрофическим разложением в городе не столько экономических, политических и гражданских отношений, сколько наиболее естественных для человека дружеских, семейных и родственных связей: «Не станем говорить о том, что один горожанин избегал другого, что сосед почти не заботился о соседе, родственники посещали друг друга редко, или никогда, или виделись издали: бедствие воспитало в сердцах мужчин и женщин такой ужас, что брат

покидал брата, дядя племянника, сестра брата и нередко жена мужа; более того и невероятнее: отцы и матери избегали навещать своих детей... как будто то были не их дети» (I, 36). Для понимания авторского отношения к чуме место это — центральное. Изображенный в самом начале «Декамерона» крошечный мир — не сатурналия и не карнавал, а страшная, но вполне реальная историческая действительность, отвергаемая гуманистически мыслящим автором именно потому, что она уничтожила то самое сострадание к ближнему, которое в первой же строке авторского «Введения» было объявлено непременным свойством человечности и человека, и которое, как мы видели, было положено в основу художественно-конструктивных взаимоотношений между автором и активно сочувствующей ему аудиторией.

Интерес автора к человеку, однако, не самодовлеющ. И это как раз потому, что индивидуализм его по-ренессансному гуманистичен. Так же как для Данте, человек для Боккаччо животное общественное. Автору важно не столько изобразить психопатологические эксцессы той или иной личности во время чумы, сколько проанализировать определенное историческое состояние мира, античеловечность которого обнажило неистовство «черной смерти». Вот почему, желая показать апокалиптический, всеобщий характер катастрофы, разрушившей современное ему общество, он не ограничивается описанием поведения различных групп «жирного народа», но распространяет свой художественный анализ также и на все остальные социальные слои средневековой Флоренции. Пиршества во время чумы — удел немногих. Низменный по своему положению, автор (Введ., 29) тесно связан с верхушкой средневекового общества, но узкосословный взгляд на мир ему совершенно чужд. Ренессансный гуманизм только потому и мог оказаться одной из форм национального сознания, что он не мыслим без историзма. Существование во Флоренции глубоких социальных и даже классовых различий для автора факт очевидный. «Мелкий люд, — говорит он, — а может быть, и большая часть среднего сословия представляли гораздо более плачевное зрелище: надежда либо нищета побуждали их чаще всего не покидать своих домов и соседства; заболевая

ежедневно тысячами, не получая ни ухода, ни помощи ни в чем, они умирали почти без изъятия» (I, 37).

Потом автор обращается к сельской округе, к контадо, и там, где отношения между людьми, казалось бы, ближе всего к природе, исторические извращения установленного природой порядка вещей оказываются наиболее очевидными: «Не передавая далее во всех подробностях бедствия, приключившиеся в городе, скажу, что, если для него година была тяжелая, она ни в чем не пощадила и пригородной области. Если оставить в стороне замки (тот же город в уменьшенном виде), то в разбросанных поместьях и на полях жалкие и бедные крестьяне и их семьи умирали без помощи медика и ухода прислуги по дорогам, на пашне и в домах, днем и ночью, безразлично, *не как люди, а как животные*. Вследствие этого и у них, как у горожан, нравы разнуздались, и они перестали заботиться о своем достоянии и делах; наоборот, будто каждый наступающий день они чаяли смерти, они старались не уготовлять себе будущие плоды от скота и земель и своих собственных трудов, а уничтожать всяким способом то, что уже было добыто. Оттого ослы, овцы и козы, свиньи и куры, даже преданнейшие человеку собаки, изгнанные из жилища, плутали без запрета по полям, на которых хлеб был заброшен, не только что не убран, но и не сжат. И многие из них, *словно разумные*, покормившись вдоволь в течение дня, на ночь возвращались сытые, без понукания пастуха, в свои жилища» (I, 38).

Мир окончательно и полностью выворачивается наизнанку. Если оскотинившиеся люди ведут себя и умирают, как животные, то животные поступают, как разумные существа. Катастрофа, обрушившаяся на средневековое общество,— тотальна, и картины чумы последовательно выстраиваются автором так, чтобы стала очевидна историческая безысходность сложившейся во Флоренции ситуации. Связь времен, казалось бы, безнадежно распалась. Тем не менее ни пессимизм, ни отчаянье автору абсолютно не свойственны. Он настроен не только спокойно, но даже оптимистически. Он убежден в возможности вправить вывихнувшийся век, ибо преисполнен нерушимой веры в естественную разумность только что «открытого» человека. Новая, гуманистическая риторика свидетель-

ствует о том, что изображенный в «Декамероне» автор смотрит на современный ему зачумленный, нравственно разлагающийся мир не просто со стороны, а как бы *из иного времени, из другой исторической эпохи*. Это-то и влечет за собой ту самую смену повествовательной, а, главное, идеологической перспективы, о которой отчасти уже говорилось. Именно историческая бесперспективность дальнейшего существования средневекового общества порождает в «Декамероне» сознание возможности и, более того, — исторической необходимости создания такого принципиально нового общества, которое смогло бы противопоставить свою внутреннюю гармонию, разумность и человечность социальному хаосу и анархии, порожденным в терроризированной чумою Флоренции распадом всех естественных для человека связей и полнейшей дискредитацией действовавших в городе гражданских и божественных законов.

Время и место, когда пачинает складываться такое новое общество, указано с характерной для реализма «Декамерона» точностью: «...в то время, как наш город при таких обстоятельствах почти опустел, случилось однажды (как я потом слышал от верного человека), что во вторник утром в досточтимом храме Санта Мария Новелла, когда там почти никого не было, семь молодых дам, одетых, как было прилично по времени, в печальные одежды, простояв божественную службу, сошлись вместе; все *они были связаны друг с другом дружбой или соседством, либо родством*; ни одна не перешла двадцативосьмилетнего возраста, и ни одной не было меньше восемнадцати лет; все *разумные и родовитые, красивые, добрых нравов и сдержанно-приветливые*» (I, 38—39).

Уже само это предварительное описание семи прекрасных, благонравных и благочестивых дам ставит их вне только что изображенной флорентийской действительности. Несмотря на то, что собравшиеся в Санта Мария Новелла дамы принадлежат к верхнему социальному слою пополанской Флоренции, нравственно они противостоят не только «жирному народу», но всему современному им зачумленному миру. Более того, *они ему противоречат*. Противоречие это автором не только не затушевывается, но, наоборот, старательно выделяется. Делается это созна-

тельно и очень последовательно. В данном случае мы имеем дело с тем же самым художественным приемом, с которым уже сталкивались при анализе титульного листа. Задача этого приема — акцентировать возникновение в «Декамероне» новой идеологической перспективы. За неустранимыми, сразу же бросающимися в глаза противоречиями внутри риторически и рационально организованного текста стоят исторические противоречия сменяющихся друг друга культур и эпох. Художественное раскрытие и диалектическое снятие этих противоречий в новом идейно-эстетическом синтезе порождает общество «Декамерона» с его новым литературным языком, новым типом мышления, с его новым, художественным стилем жизни.

4

Возникновение в «Декамероне» новой исторической перспективы акцентировано сменой повествователя. Приблизительно в середине вступления к рассказам Первого дня автор уступает место старшей из семи дам, собравшихся в Санта Мария Новелла.

Описывая свирепствующую во Флоренции «черную смерть», Пампиния как бы повторяет и резюмирует автора. При этом она преследует собственные цели. Таким образом ненужного повтора не получается. Поначалу может даже показаться, что выводы, к которым Пампиния подводит собравшихся в церкви дам, авторским выводам прямо противоположны. После того как изображенный в «Декамероне» автор убедительно доказал полную бессмысленность всякого бегства от чумы и нравственно осудил такое бегство как бесчеловечное, жестокое и эгоистическое, Пампиния побуждает своих подруг покинуть зачумленную Флоренцию, ссылаясь на «естественное право каждого рожденного — поддерживать, сохранять и защищать насколько возможно, свою жизнь» (I, 39). В ее речи настойчиво повторяется слово ragione, которое она употребляет не только в значении «право», но также «разум», «рассудительность», «благоразумие». Речь ее еще более рационалистически-риторична, нежели авторское описание чумы⁴²: «Что же мы здесь делаем? Чего дожи-

даемся? О чем грезим? Почему мы безучастнее и равнодушнее к нашему здоровью, чем остальные граждане? Считаем ли мы себя менее ценными, либо наша жизнь прикреплена к телу более крепкой цепью, чем у других, и нам нечего заботиться о чем бы то ни было, что бы могло повредить ей? Но мы заблуждаемся, мы обманываем себя; каково же наше неразумие, если мы именно так думаем!» (I, 40).

В оригинале последняя фраза звучит так: «*Che bestialità è nostra se così crediamo*» (I, Introd., 64). «Неразумие» (*bestialità*) приравнено Пампинеей к скотскому поведению терроризированных чумою «жирных» горожан и противопоставлено ею тому «естественному разуму», с апелляции к которому она начала свою риторически построенную речь. Противоречия между Пампинеей и автором оказываются не столь уж значительными. По сути они мнимы. Риторика обнаруживает внутреннее, идейное родство Пампинеей и автора. Оба они по-новому читали одних и тех же античных классиков. Внешние различия между ними обусловлены тем, что они смотрят на зачумленную Флоренцию 1348 г. с разных точек зрения. В отличие от автора Пампинеея осуществляет свой рационалистически-риторический анализ современного флорентийского общества не извне, а изнутри, оставаясь в пределах анализируемого общества. Смена повествователя понадобилась Боккаччо для того, чтобы мотивировать выход из, казалось бы, безвыходной ситуации, но также и для того, чтобы еще более полно историзировать изображаемую в «Декамероне» реальность. Именно потому, что Пампинеея анализирует современное ей общество, оставаясь внутри этого общества, в изображаемой ею зачумленной Флоренции с еще большей очевидностью, чем у автора, оказываются выделенными внутренние, социальные, сословные и в известном смысле даже классовые противоречия, обострившиеся в средневековом городе в результате развязанной чумою апархии. Не ограничиваясь указанием на нравственно осуждаемые ею тлетворные пиры во время чумы (см. I, 40), Пампинеея говорит, обращаясь к своим приятельницам: «Выйдя отсюда, мы... видим людей, когда-то осужденных властью общественных законов на изгнание за их проступки, неистово мечущихся по городу, точ-

но издеваясь над законами, ибо они знают, что их исполнители умерли, либо больны; видим, как подонки нашего города, под названием беккинов, упивающиеся нашей кровью, ездят и бродят повсюду на мучение нам, в бесстыдных песнях укоряя нас в нашей беде» (I, 39—40). Песни могильщиков-беккинов воспринимаются Пампинеей не как карнавальные, а как сатирические, подрывные и нагло анархические. Резкое обострение противоречий между городскими низами, которые именуются Пампинеей презрительно подонками (*la feccia della città*) и «жирным народом», крови которого жаждут обнаглевшие низы, оказывается одной из главных причин, побуждающих возглавляемых Пампинеей прекрасных и благородных дам оставить охваченную чумой Флоренцию. Черта примечательная, и реалистичность художественного метода Боккаччо она, несомненно, характеризует. Как уже отмечалось, политика интересовала Боккаччо гораздо больше, чем об этом приятно писать и думать. На остроту классового самосознания Пампиеси справедливо обратил внимание Джорджо Барбери Скваротти⁴³. Тем не менее чрезмерно преувеличивать значение этого социологического мотива и усматривать в «Декамероне» что-то вроде зеркала надвигающегося на Флоренцию восстания чомпи было бы, конечно, нелепо. И Пампинея, и все те юные прекрасные дамы, к которым обращена ее риторически построенная речь, подобно автору связаны с «жирным народом»; однако так же, как и у автора, их мироощущение имеет мало общего с миропониманием «жирных» флорентийских горожан. Тот «естественный разум», к которому апеллирует Пампинея, вовсе не тождествен развязанному чумой бесчеловечному эгоизму, столь характерному для раннебуржуазного сознания. Пампинея всячески подчеркивает, что ни она, ни другие дамы, покинув зачумленную Флоренцию, ни в чем не нарушат своих человеческих обязанностей по отношению к родным и близким: родных и близких у них не осталось (I, 40). Пампинея побуждает дам уехать из зачумленной Флоренции, где полновластно воцарилась *bestialità*, не потому, что она недостаточно гуманна, а оттого, что, подобно автору, мыслит последовательно гуманистически. Ею движет стремление во что бы то ни стало сохранить ту человек-

ность и то человеческое достоинство, которые уничтожили анархия и скотство различного рода пиров во время чумы. Обращаясь к подругам, она говорит: «И вот для того, чтобы, по малодушию или беспечности, нам не попасться в то, чего мы могли бы при желании избежать тем или другим способом, я считала бы за лучшее (не знаю, разделите ли вы мое мнение), чтобы мы, как есть, покинули город... и, избегая паче смерти *недостойных примеров*, отправились *честным образом* в загородные поместья, каких у каждой из нас множество, и там, не переходя ни одним поступком за черту благоразумия, предались тем развлечениям, утехе и веселию, какие можем себе доставить» (I, 40). Слова «достойно», «достоинство» повторяются Пампинеей с демонстративной настойчивостью. Речь ее завершается характерным выводом: «Вспомните, наконец, что нам не менее пристало удалиться отсюда *с достоинством*, чем многим другим оставаться здесь, *недостойным образом* проводя время» (I, 41). Одна из магистральных тем классического ренессансного гуманизма — тема человеческого достоинства — тоже восходит к «Декамерону».

Чем красноречивее говорит Пампинеея, тем явственнее обнаруживается ренессансность ее гуманистического сознания. Побуждая своих подруг отправиться в загородные поместья, она так описывает жизнь на лоне природы: «Там слышно пение птичек, виднеются зеленеющие холмы и долины, поля, на которых жатва волнуется, что море, тысячи пород деревьев и небо более открытое, которое, хотя и гневается на нас, тем не менее не скрывает от нас своей вечной красы» (I, 40). В «Декамероне» намечается идиллия. Нарисованная Пампинеей картина безмятежно прекрасной и вместе с тем возделанной человеком природы («...жатва волнуется, что море»), явно противоречит той реалистически четкой картине разоренной чумою деревни, которую незадолго до этого изобразил присутствующий в «Декамероне» автор. Речь Пампинееи вообще преисполнена противоречий⁴⁴. Исследователи указывали на них постоянно⁴⁵. Противоречия эти незрешные, а художественно-конструктивные. Противоречая автору, Пампинеея полностью переходит на его идейно-эстетические позиции. Возникающая в «Декамероне»

идиллия еще более определенно, чем спокойная объективность автора, указывает на радикальность смены исторической перспективы. Пампиней не просто побуждает прекрасных дам покинуть охваченную «черной смертью» Флоренцию — она приглашает их переступить порог времени и войти в ту самую новую историческую эпоху, из которой автор (а также и стоящий за ним Боккаччо) смотрит на современную и вместе с тем идеологически уже вовсе не современную ему общественную действительность. Выйдя за ворота зачумленной средневековой Флоренции, возглавляемые Пампинеей прекрасные дамы попадают не в средневековый контадо, а в эпоху европейского Возрождения. Вот почему всякие попытки установить топографию «Декамерона» — а такие попытки предпринимались неоднократно — заведомо обречены на неудачу. Описывая загородные поместья подруг Пампиней, Боккаччо пользовался деталями, бравшимися им как из современной поэзии⁴⁶, так и из реальной действительности⁴⁷, но то идиллическое пространство, на котором расположены эти поместья, программно идеально и даже идеологично.

Вместе с тем оно вполне реально. Реальность его не социально-экономическая эмпирия флорентийских загородных дач и вилл, как полагает Марко Бевилакуа, связывающий с ней пополанский консерватизм Боккаччо⁴⁸, а историческая реальность качественно нового, национального сознания. Именно такая реальность потребовала от Боккаччо замены изображенного в «Декамероне» автора принципиально иным повествователем. Подобно «Комедии» Данте повеллестическая книга Боккаччо стала в гораздо большей степени явлением жизни рождающейся нации, нежели собственно художественной литературы. Одобрив предложение Пампиней, ее подруги сразу же вносят в него одну существенную поправку. Одна из них, Филомена, о которой не зря сказано, что она была «женщина рассудительная», замечает, взывая к житейскому опыту дам: «Хотя все, что говорила Пампиней, очень хорошо, не следует так спешить, как вы, видимо, желаете. Вспомните, что все мы женщины, и нет между нами такой юной, которая не знала бы, каково одним женщинам жить своим умом и как они устраиваются без присмотра мужчины» (I, 41).

Поэзия стильновизма могла обойтись элитарным кружком идеальных донн, с которыми поэт обсуждал философские вопросы высокой, облагораживающей человека любви. Однако для создаваемой Боккаччо новеллистической книги такого рода аудитория оказалась уже слишком узкой. Об этом и говорит Филомена, намеренно подчеркивая, что ни она сама, ни ее эlegantные подружки вовсе не похожи на англазированные стильновистских мадонн (I, 41).

Филомена не антифеминистка; она просто говорит, что женщина есть женщина. Для создания «Декамерона» необходим не элитарно-литературный кружок, а повое человеческое общество. Такое общество немислимо без мужчин. Но все дело в том, что мужчины эти должны быть под стать собравшимся в церкви Санта Мария Новелла родовитым, разумным, красивым, добродетельным и сдержанно-приветливым дамам, сумевшим сохранить человеческое достоинство даже посреди плотно окружившего их скотства. В зачумленной Флоренции таких мужчин отыскать, казалось бы, невозможно, и об этом говорят меж собой собравшиеся в Санта Мария Новелла дамы. Тем не менее нужные мужчины все-таки находятся. «Пока дамы пребывали в таких беседах, в церковь вошли трое молодых людей, из которых самому юному было, однако, не менее двадцати пяти лет и в которых ни бедствия времени, ни утраты друзей и родных, ни боязнь за самих себя не только не погасили, но и не охладили любовного пламени. Из них одного звали Памфило, второго — Филострато, третьего — Дионео; все они были веселые и образованные люди, а теперь искали, как высшего утешения в такой общей смуте повидать своих дам, которые случайно нашлись в числе упомянутых семи, тогда как из остальных иные оказались в родстве с некоторыми из юпошей» (I, 41—42).

Молодые люди, таким образом, в такой же мере противостоят и противоречат общественной действительности терроризированной чумою средневекового города, как и прекрасные юные дамы. С этими дамами их объединяют те самые естественные человеческие связи, которые во Флоренции разорвала моровая язва: любовь как антитеза развязанного страхом смерти эгоизма и родство. В церк-

ви Санта Мария Новелла собирается не элитарное, но очень привилегированное общество. Привилегии его определяются не средневековой сословностью — не родовитостью юношей и прекрасных дам — и не их имущественным положением — не именами, которых у них множество, — а только гуманностью, благовоспитанностью и образованностью. О зашедших в Санта Мария Новелла молодых людях не зря сказано: «*assai piacevoli e consumato ciascuno*» (I, introd., 79). Вот это-то по-повому избранное общество и сменяет изображенного в «Декамероне» автора, чтобы, выйдя за пределы зачумленной Флоренции, создать новеллистическую книгу Боккаччо.

Посмотрим, как и для чего в «Декамероне» производится замена повествователя.

5

Представляя собравшихся в Санта Мария Новелла дам, автор говорит: «Я назвал бы их настоящими именами, если бы у меня не было достаточного повода воздержаться от этого... А для того, чтобы можно было понять, не смешивая, что каждая из них будет говорить впоследствии, я намерен назвать их именами, отвечающими всецело или отчасти их качествам. Из них первую и старшую по летам назовем Пампинеей, вторую — Фьямметтой, третью — Филоменой, четвертую Емилией, затем Лауреттой — пятую, шестую — Неифилой, последнюю, не без причины, — Елизою» (I, 39).

Потом, как мы видели, к этим дамам присоединятся Памфило, Филострато, Дионео. Литературная условность имен молодых людей не оговаривается, но она очевидна. Большинство имен собравшихся в Санта Мария Новелла кавалеров и дам, как и в ранних произведениях Боккаччо, эллинизировано. Это отвечало раннегуманистическим вкусам создателя «Декамерона» и нужно было ему, чтобы, подчеркнув литературное новаторство книги, вместе с тем связать ее с определенной культурной традицией.

Наделяя молодых людей и дам смысловыми именами, Боккаччо следовал одному из расхожих предписаний современных ему средневековых поэтик, восходящих, впрочем, еще к классической древности: «*nomina sunt conse-*

quentia rerum» («имена суть следствие вещей»). Но расшифровывать этимологию имен мы не станем. Это заняло бы слишком много места, а для наших непосредственных целей этимология имен сейчас не важна.

В прошлом историки литературы нередко пытались как-то индивидуализировать молодых людей и дам и пробовали разобрать их голоса в рассказываемых ими новеллах⁴⁹. У нас это делал А. Н. Веселовский. Выводы всякий раз оказывались неутешительными. И это неудивительно. В отличие от проторенессансного Чосера ренессансному Боккаччо важно было подчеркнуть не сословные различия между рассказчиками, а их внесословное, духовное родство, обусловленное единством их культуры, языка, мысли и стиля жизни. Рассказчиков невозможно различить по голосу, потому что все их голоса похожи на голос литератора и гуманиста Боккаччо. Памфило, Филострато, Дионео — наиболее автобиографические персонажи из его ранних, юношеских произведений. Это почти что его литературные псевдонимы. Фьямметта — тоже «псевдоним», только женский. Остальные дамы — молодым людям родственницы. Некоторые из них перешли в «Декамерон» из предыдущих книг Боккаччо. Филомене посвящен «Филострато», Эмилия — героиня «Тесеиды»; она упоминается также в «Амето», в поэме «Любовное видение» и в некоторых боккаччиевых стихотворениях. Пампинья фигурирует в «Амето». Другие дамы тоже характеризуют круг идей писателя Боккаччо, указывая на те литературные традиции, с которыми он себя в пору создания «Декамерона» связывал. Неифила («любящая новой любовью») напоминает о поэзии «нового сладостного стиля» и, как полагал К. Мушетта, навеяна Парголеттой, в которую якобы был влюблен Данте после смерти Беатриче. Лауретта намекает на вдохновительницу Петрарки, а Елиза (Элисса) воскрешает в памяти Дидону Вергилия. Живое, актуальное литературное предание для создателя «Декамерона» воплощали стильновисты, Данте и античные классики. Собственно средневековые авторы им, видимо, сознательно игнорировались. Во всяком случае, в круг рассказчиков новелл они не попали. Для раннего итальянского Возрождения такая позиция характерна.

Из всего этого, однако, вовсе не следует, будто собравшаяся в церкви Санта Мария Новелла молодая компания может быть отождествлена с творческим «я» реально-исторического Боккаччо и рассматриваться как чисто риторическая условность, как до крайности разросшееся эмфатическое, цитероновское «мы». Связи Боккаччо с рассказчицами и рассказчиками «Декамерона» композиционно интереснее, художественно сложнее и исторически гораздо значительнее.

Боккаччо, естественно, не мог не сознавать ярко выраженной индивидуальности своего языка и стиля. До «Декамерона» языка и стиля, которым написана эта книга, в итальянской художественной прозе просто не существовало. Подобно своему кумиру, Петрарке, Боккаччо высоко ценил личностное начало в поэзии и достаточно хорошо понимал, что он делает. Он был уже вполне сформировавшимся индивидуалистом. Но индивидуализм его — гуманистический. В ту пору, когда в Италии начиналась эпоха Возрождения, индивидуализм Петрарки и Боккаччо не имел ничего общего не только с утилитаризмом венецианских купцов и флорентийских банкиров, но и с пессимизмом нынешней буржуазной интеллигенции, полностью разочаровавшейся в народе и истории. Индивидуализм тогда не характеризовался ни субъективизмом, ни релятивизмом. Кроме того, он был оптимистическим. Боккаччо твердо верил, что защищаемые им нравственно-эстетические идеи и концепции обладают объективной и в какой-то мере даже абсолютной исторической ценностью, что гуманистическое мировоззрение — т. е. в исторических условиях середины XIV столетия мировоззрение только его самого и его друга Петрарки — и есть мировоззрение всякого нормального человека, каждого нормального человеческого общества и даже всего нормально живущего человечества. Это было иллюзией. Но создатель «Декамерона» этого еще не осознавал. Он не отделял гуманистические иллюзии от национальных, общественных идеалов и искренне считал гуманистические идеалы осуществимыми. Известные исторические основания для этого у него были. Вот почему Боккаччо не мог ограничиться образом автора, в котором были риторически объективированы его личные идеи, его индивидуальный язык и

стиль. Вот почему в середине вступления к новеллам Первого дня изображаемый в «Декамероне» автор уступает место обществу во многом похожих на него рассказчиков. Рассказчики «Декамерона» — не ипостаси Джованни Боккаччо, но и не просто веселая компания молодых флорентийцев — это именно *общество*, нормальное и естественное в своей морали, культуре и человечности. Оно создает ту *общественную, национальную форму*, в которую отливается в «Декамероне» по-гуманистически *индивидуалистическое сознание Боккаччо*.

Собравшаяся в церкви Санта Мария Новелла компания превращается в общество рассказчиков далеко не сразу. Нельзя сказать, чтобы больше всего на свете ее заботили чисто литературные проблемы. Предводительствуемые Пампинеей дамы и молодые люди покидают зачумленную Флоренцию не столько потому, что они, подобно прочим жителям города, боятся смерти, сколько для того, чтобы, возродив уничтоженные «черной смертью» социальные связи, построить новый мир. Это выясняется, как только молодые люди и дамы оказываются за городскими воротами. Когда самый «карнавальный» из юношей, Дионео, «отличавшийся перед всеми другими веселостью и остроумными выходками», говорит, обращаясь к дамам: «...приготовьтесь веселиться, хохотать и петь вместе со мной» (I, 43), то Пампинея, весело соглашаясь с таким предложением, вносит в него существенное уточнение, сводящее на нет его традиционную карнавальность. «Ты прекрасно сказал, Дионео, будем жить весело, не по другой же причине мы убежали от скорбей. Но, так как все, не знающее меры, длится недолго, я, начавшая беседы, приведшие к образованию столь милого общества, желаю, чтобы наше веселье было продолжительным, и потому полагаю необходимым нам всем согласиться, чтобы между нами был кто-нибудь главным, которого мы почитали бы и слушались как наибольшего и все мысли которого были бы направлены к тому, чтобы нам жилось весело» (I, 43).

Веселая жизнь, к которой стремятся молодые люди и дамы и в атмосфере которой рождаются новеллы «Декамерона», предполагает в основе своей не бушующий вне официального общества, не знающий мер и границ кар-

навал, а строго упорядоченную, размеренную общественную организацию, гармонически сочетающую свободу с законом и равенство с иерархией. Покинув зачумленную и ввергнутую в анархию Флоренцию, общество рассказчиков «Декамерона» не только сразу же восстанавливает все погрязшие террором «черной смерти» человеческие и социальные связи (в том числе и религиозные), но даже создает что-то вроде государственного устройства, вырабатывая для этого своего рода конституцию. По форме «государственное устройство» общества «Декамерона» является монархией. Правда, монархия эта совсем особая. Вопреки домостроевским заявлениям Филомены и присоединившейся к ней Елизы, женщины в обществе «Декамерона» обладают такими же правами на верховную власть, что и мужчины. Наличие короля не исключает в нем равенства всех его полноправных «граждан». Учреждая «государственный строй» декамероновского общества, Пампинея говорит: «...для того чтоб каждый мог испытать как бремя заботы, так и удовольствие почета и при выборе из тех и других никто, не испытав того и другого, не ощущал зависти, я полагаю, чтобы каждому из нас, по очереди, присваивались на день и бремя и честь: пусть первый будет избран всеми нами, последующие назначаемы, как приблизится время вечере, по усмотрению того или той, кто в тот день был старшим; этот назначенный пусть все устраивает и, на время своего начальства, располагает по своему произволу местом пребывания и распорядком нашей жизни» (I, 43).

Произвол ежедневно переизбираемых королей, однако, незамедлительно ограничивается. Ему кладет предел воля и согласие всего общества. После того как королевская власть переходит от Пампинеи к Филомене, та заявляет: «Дорогие подруги, хотя Пампинея, более по своей любезности чем за мое достоинство назначила меня вашей королевой, я тем не менее не расположена в устройении нашего образа жизни следовать только моему мнению, но вместе с моим — и вашему; а для того, чтобы вы знали, что, по моему, следует сделать, и могли бы впоследствии по вашему усмотрению прибавить что-либо или умалить, я намерена разъяснить вам это в нескольких словах» (I, 10, 82—83),

Точно так же поступают и все прочие декамероновские королевы и короли. Если бы речь шла о реально-историческом государственном устройстве, вероятно, правильнее было бы их называть «президентами». Но, повторяем, монархия «Декамерона» — особая. Примечательно, как в ней венчают на царство. После того как первой королевой единогласно была избрана Пампинея, «Филомена, часто слышавшая в разговорах, как почетны листья лавра и сколько чести они доставляют достойно увенчанным ими, быстро подбежала к лавровому дереву и, сорвав несколько веток, сделала прекрасный, красивый венок и возложила его на Пампинею. С тех пор, пока держалось их общество, венок был для всякого другого знаком королевской власти или старшинства» (I, 43).

За семь лет до того, как за стенами зачумленной Флоренции образовалось общество «Декамерона», в Италии произошло одно из тех знаменательных событий, которыми можно, видимо, датировать начало гуманистической революции в Европе⁵⁰. «В апреле 1341 г. *Петрарка был коронован на Капитолии в Риме как король всех образованных людей и поэтов; в присутствии большой толпы народа сенатор республики увенчал его лавровым венком*»⁵¹. Увенчав Пампинею на царство лаврами, Филомена повторила эпохальный жест римского сенатора. Общество «Декамерона» — не ограниченная, конституционная монархия и даже не просто республика — это республика поэтов, гуманистов и первых европейских интеллигентов. Основа ее — свобода, цель — радостное и вместе с тем разумно, гармонически упорядоченное наслаждение всей полнотой земного бытия. Общество рассказчиц и рассказчиков «Декамерона» предвосхищает Телем Рабле: в нем «каждый может доставить себе удовольствие, какое ему более по нраву» (I, 45).

В другом месте о рассказчиках сказано: «...всякий по заведенному порядку предался тому, что более ему нравилось» (V, 10, 359). Свобода предусмотрена обычаем и порядком общества «Декамерона» и как бы даже предписывается рассказчикам и рассказчицам. Она возникает из необходимости преодоления анархии.

На первый взгляд может показаться, что внутренний распорядок общества «Декамерона» полностью соответ-

ствуется жизнеповедению тех оставшихся в зачумленной Флоренции «жирных» горожан, которые «жили, отделившись от других, укрываясь и запираясь в домах, где не было больных», «еще дозволяя кому бы то ни было говорить с собой и не желая знать вестей извне — о смерти или больных, — они проводили время среди музыки и удовольствий, какие только могли себе доставить» (1, 35). Однако, как это вообще характерно для поэтики «Декамерона», внешнее сходство дано лишь для того, чтобы подчеркнуть существенность внутреннего различия. Общество «Декамерона» уходит из зачумленного города не потому, что оно хочет навсегда отгородиться от людей: оно на какое-то время отгораживается от гибнущего среди хаоса и анархии человечества, дабы спасти и возродить это самое человечество, приобщив его к радостям по-новому осмысленной жизни, к гуманистической культуре, к идеалам красоты и гармонии.

Не верно, будто в обществе «Декамерона» (так полагал когда-то Франческо Де Саккитис) «ставится только одна цель: приятно провести время»⁵². Идеологические, а точнее, нравственно-эстетические задачи, решаемые обществом «Декамерона», гораздо серьезнее. Посмотрим, например, как в нем обедают и ужинают. «Вступив в залу нижнего этажа, они увидели столы, накрытые белоснежными скатертями, чары блестели как серебро, и все было усеяно цветами терновника. После того как по распоряжению королевы подали воду для омовения рук, все пошло к местам, назначенным Пармено. Явились тонко приготовленные кушанья и изысканные вина, и, не теряя времени и слов, трое слуг принялись служить при столе; и так как все было хорошо и в порядке устроено, все пришли в отличное настроение и обедали среди приятных шуток и веселья. Когда убрали со стола, королева велела принести инструменты, так как все дамы, да и юноши умели плясать, а иные из них играть и петь; по приказанию королевы, Дионео взял лютню, Фьямметта — виолу, и оба стали играть прелестный танец, а королева, отослав прислугу обедать, составила вместе с другими дамами и двумя молодыми людьми круг и принялась тихо ходить в круговой пляске; когда она кончилась, начали петь хорошенькие, веселые песни»

(I, 44). «Они велели поставить столы у красивого фонтана и здесь, пропев наперед шесть песенок и исполнив несколько танцев, по благоусмотрению королевы, пошли к трапезе. Им подали в большом и прекрасном порядке тонкие и хорошо изготовленные кушанья; развеселившись, они встали и снова предались музыке, песням и танцам...» (III, 172—173). «Расставив столы у прекрасного фонтана, они поужинали вечером в величайшем веселии. Чтобы не изменять тому, чего держались бывшие до него королевы, Филострато, как только убрали со столов, велел Лауретте завести танец и пропеть песенку» (III, 236) и т. д.

Все эти описания монотонны и почти что клишированы. Но сама их монотонность идеологически значительна. В данном случае клишированы не *loci communi* давно существующей литературной традиции, а то, чему еще только предстоит стать не только общими, но и опорными местами гуманистической идеологии и ренессансной прозы классического итальянского Возрождения. Обеды и ужины рассказчиков «Декамерона» — один из важнейших ритуалов той их общественной жизни, веселая гармония которой последовательно противопоставляется мрачной разнузданности флорентийских пиров во время чумы. Вот почему в отличие от Рабле, писателя уже зрелого европейского Возрождения, раннеренессансный Боккаччо рассказывает не о том, что именно и в каких количествах ест изображенная им молодая компания, а то, как радостно, изящно, непринужденно и вместе с тем упорядоченно она это делает.

Устанавливается новый порядок жизни. Содержание жизни декамероновского общества даст не отправление физиологических потребностей, а гуманитарная культура. Поэтому песни и размеренные танцы описываются подробнее, чем процесс еды. Пиршества общества «Декамерона» отдаленно, но исторически непосредственно предвосхищают пиры Флорентийской Платоновской Академии. Развлечения рассказчиц и рассказчиков «Декамерона» интеллектуальны и характеризуют не только их благопристойность, но также и их интеллигентность. Рассказчики читают романы и играют в шахматы (III, 173; III, 10, 236). Примечательно, что в их интеллектуальных развлечениях присутствует литературный опыт молодого Бок-

каччо: «Дионео и Лауретта принялись петь о Троице и Кризеиде» (VI, 363); «Дионео и Фьямметта долго пели вместе об Арчите и Палэмоне» (VII, 10, 445). Связь свою с гуманистом Боккаччо рассказчики признают. Все они тоже поэты. Когда Филострато попросил Лауретту спеть в конце ужина песенку, она сказала: «Господин мой, чужих песен я не знаю, а из моих у меня нет такой, которая подходила бы к столь веселому обществу; если желаете из тех, что у меня есть, я спою охотно» (III, 10, 235). Остальные канцоны, которыми рассказчицы и рассказчики завершают веселые дни «Декамерона», тоже плод их собственного творчества. Во всяком случае, именно они выдают тайные мысли и настроения как прекрасных дам, так и их кавалеров.

Поэты — рассказчики неплохие. Исполняемые ими канцоны принадлежат к лучшим образцам раннеренессансной лирики. Но поэты они не профессиональные. Поэзия лишь одна из тех черт, которые придают внутреннее, идеологическое единство возрождающему мир обществу «Декамерона». В еще большей мере, чем канцоны, декамероновское общество характеризуют описания природы, в гармоническом согласии с которой оно живет. Природа эта прекрасна, рационально упорядочена и по-ренессансному идиллична. «Королева, в обществе и сопровождении своих дам и трех юношей, напутствуемая пением двадцати, пожалуй, соловьев и других птичек, ступая тихим шагом по тропинке, не слишком торной, но полной зеленой травы и цветов, начинавших раскрываться с появлением солнца, направилась к западу...» (III, 171); «Фьямметта, пробужденная сладким пением птичек, которые уже с первого часа дня весело распевали в кустах, поднялась и велела позвать других дам и трех юношей. Тихими шагами спустясь в поле, она пошла гулять по прекрасной равнине, разговаривая со своим обществом о том и о сем...» (V, 303); «...никогда еще, казалось им, соловьи и другие птички не пели так весело, как в то утро; сопровождаемые их песнями, они дошли до Долины Дам, где их встретило еще большее количество птичек, радовавшихся, казалось, их прибытию. Когда они обошли долину и снова осмотрели ее, она показалась им еще красивее, чем в прошлый день, потому что время дня

более соответствовало ее красоте. Разговевшись хорошим вином и печением, они принялись петь, дабы не отстать от птичек, и *долина пела вместе с ними, всегда вторя песням, которые они сказывали*; а все пташки, точно не желая быть побежденными, присоединили к ним новые сладкие звуки» (VII, 397).

Клишированность описаний прекрасной природы имеет на повествовательном пространстве второй рамы сходные идеологические и художественные функции с клишированностью описаний происходящих на лоне этой природы трапез. По-ренессансному идиллическая природа *социально* характеризует и в известной мере исторически индивидуализирует это общество, с одной стороны, противопоставляя его внутреннюю, *естественную* гармонию хаосу и анархии разрушаемого чумой средневекового города, а с другой — недвусмысленно указывая на его приобщенность к новым, гуманистическим идеалам, разрабатывавшимся в ту пору Петраркой и Боккаччо и мыслящимся ими как идеалы — в пределах истории — абсолютные, общечеловеческие и в этом смысле тоже естественные. Природа, в гармоническом единстве с которой живет общество рассказчиков «Декамерона», не просто природа культурная и очеловеченная — в ней как бы чувствуется рука художника, ориентирующегося на эстетические идеалы классической древности. В этом смысле особенно показательным описание Долины Дам. Примечательно, что оно дано не от лица изображенного в «Декамероне» автора, а со слов одной из рассказчиц. Этим как бы еще больше подчеркивается гуманистический характер апперцепции, свойственный всему декамероновскому обществу. Природа в «Декамероне» соизмерима и даже несколько рационалистически соизмеряется с человеком: она описывается так, как ее видят и осознают по-новому интеллигентные молодые люди и юные дамы. «Как рассказывала мне потом одна из них, поверхность долины была *такая круглая, точно она обведена циркулем*, хотя видно было, что это — создание природы, а не рук человека; она была в окружности немногим более полумили, окружена шестью не особенно высокими горами, а на вершине каждой из них виднелось по дворцу, построенному наподобие красивого

замка. Откосы этих пригорков спускались к долине уступами, какие мы видим в театрах, где ступени последовательно располагаются сверху вниз, постепенно суживая свой круг. Уступы эти, поскольку они обращены были к полуденной стороне, были все в виноградниках, оливковых, вишневых, фиговых и многих других плодоносных деревьях, так что и пяди не оставалось пустой. Те, что обращены были к Северной Колеснице, были все в рощах из дубов, ясеней и других ярко-зеленых, стройных, как только можно себе представить, деревьев, тогда как долина, без иного входа, кроме того, которым прошли дамы, была полна елей, кипарисов, лавров и нескольких сосен, так хорошо расположенных и распределенных, как будто их насадил лучший художник этого дела» (VI, 10, 392).

Можно было бы также процитировать описание «со всех сторон окруженного стеной» сада в начале Третьего дня. Но не станем умножать примеры. Отметим только характерную ассоциацию, порождаемую у рассказчиков и рассказчиц тем прекрасным, благоуханным садом, в котором рождаются новеллы «Декамерона»: «Они принялись утверждать, что если бы можно было устроить рай на земле, они не знают, какой бы иной образ ему дать, как не форму этого сада» (III, 172). В тот земной рай, о скалы которого разбился корабль дантовского Улисса, Боккаччо верил, кажется, не слишком твердо, но о рае на земле он все-таки мечтал. Без этого он не был бы ренессансным гуманистом. Декамероновская республика поэтов — первая утопия европейского Возрождения. Правда, и утопия эта совсем особая.

От всех прочих существовавших и до и после него утопий «Декамерон» отличает одна, по весьма немаловажная черта: утопия эта была исторически осуществлена. Нельзя сказать, чтобы покинувшие зачумленную Флоренцию молодые люди и их прекрасные дамы не обладали определенными общественными идеалами (в противном случае, как мы это и пытались показать, они бы ее не покинули), однако никто из них не был ни общественным деятелем, ни политиком. Учрежденная на повествовательном пространстве второй рамы республика поэтов ставила своей задачей не коренное преобразование

существовавших во времена Боккаччо социальных, экономических или государственных институтов, а построение новой, гуманистической культуры, прежде всего итальянской литературы с ее особым уже не просто народным, а национальным языком, с ее специфической, риторически окрашенной поэтикой, с ее по-ренессансному классическим стилем. Главным в двухнедельной жизнедеятельности общества «Декамерона» был процесс рассказывания новелл и обсуждения как их содержания, так и их формы. Говоря, что в садах той идеальной загородной виллы, на которой оказались молодые люди и дамы, каждый из них волен делать, что пожелает и «может себе доставить удовольствие, какое ему было по праву», учредительница декамероновской республики, Пампиней, вместе с тем замечает: «Но если бы вы захотели последовать моему мнению, мы провели бы жаркую часть дня не в игре, в которой по необходимости состояние духа одних портится без особого удовольствия других, либо смотрящих на нее, — а в рассказах, что может доставить удовольствие слушающим одного рассказчика» (I, 45). Рассказы таким образом духовно объединяют рассказчиков и служат дальнейшему укреплению идеологического единства общества, противопоставившего свою человечность зачумленной Флоренции и восстанавливающего разорванные с ней социальные связи. Вот почему, в отличие от, казалось бы, аналогичных светских кружков середины XVI в., общество рассказчиков «Декамерона» (и в этом оно повторяет изображенного в нем автора) не склонно считать свои рассказы просто забавой. В рассказывании новелл, утверждает Филомена, «заключается наибольшее удовольствие, а в то же время и польза» (I, 10, 83).

Польза, которую ищет общество рассказчиков, не имеет ничего общего ни с бюргерским утилитаризмом, ни с нравственно-религиозным дидактизмом. Новеллы «Декамерона» не моралистичны, но они по-ренессансному назидательны. Это одно из следствий их реалистичности. Они рассказываются ради них самих, потому что рассказчиков интересует реальная жизнь вне ее связей с потусторонней и якобы единственно истинной действительностью. Их рассказы, как правило, начинаются с

указания на «реальный факт» или на какое-нибудь распространённое мнение, подлежащее затем общественному рассмотрению и переосмыслению. Рассказчики «Декамерона» не просто подбирают произвольные аргументы для доказательства того или иного абстрактного тезиса и не вырывают жизненные факты из земного контекста жизни, но подвергают окружающую человека действительность объективному и в то же время планомерному эстетическому анализу. В их рассказах человека учит сама жизнь, и учит она его искусству жить, а не искусству умирать, как предписывала официальная религиозная идеология Средневековья и как того требовал от литературы даже Августин в петрарковском диалоге «О презрении к миру». В процессе реалистического анализа действительности рассказчиками «Декамерона» создавался новый мир и, условно говоря, новый человек Возрождения, т. е. человеческий идеал, обладающий огромным общественным содержанием⁵³. «Декамерон» не только ренессансная эстетическая утопия, но и своего рода воспитательный роман. В возможность воспитания и перевоспитания человека зрелый Боккаччо верил, пожалуй, еще тверже, чем в бога. В его книге перевоспитываются герои новелл и даже само общество их рассказчиков.

6

В отличие от «Гексамерона» св. Амвросия новый мир в «Декамероне» был создан не за шесть, а за десять рабочих дней. Но зато создавался он не господом богом, а молодым человеческим обществом. Это был мир ренессансной, гуманистической культуры. В повеллистической книге Боккаччо он строился по строгому, хорошо продуманному плану. В смене тематики дней «Декамерона» имеется своя последовательность и даже строгая закономерность. Однако и она выступает как проявление человеческой свободы и того разнообразия, которое было столь свойственно эстетике Возрождения.

Принцип ренессансной свободы в обществе «Декамерона» воплощает Дионео. Ему предоставлена привилегия рассказывать в конце каждого дня новеллу на любую

тому. Мотивировано это тем, что декамероновское общество знает его «за забавного и веселого человека» (I, 10, 83). Как уже отмечалось, из всех рассказчиков «Декамерона» Дионео самый «карнавальный». Его новеллы наиболее веселые и, пожалуй, наименее пристойные. В XVI в. законодатель светского этикета Дж. делла Каза с некоторым пренебрежением пазовет песенный репертуар Дионео «вульгарным и плебейским» («Галатео», XX). Однако приятельниц Дионео простонародность его вкусов особенно не шокирует. Отстранившись от мрачного разгула пиров во время чумы, общество «Декамерона» вовсе не отгораживается от современной ему народной смеховой культуры. Создаваемый рассказчиками новый мир ренессансной культуры с народной культурой связан. Боккаччо этой связи никогда не скрывал. Он счел нужным специально продемонстрировать ее, используя для этого повествовательное пространство второй рамы.

Идет шестой рабочий день «Декамерона». Рассказчики и рассказчицы «по обыкновению уселись около источника, и королева уже хотела было распорядиться начать первую новеллу, когда случилось, чего еще не бывало никогда, что королева и все услышали большой шум, который служанки и слуги производили на кухне» (VI, 363). В размеренную, гармоничную жизнь общества рассказчиков неожиданно врывается плебейская и вульгарная ссора между Личиской и Тиндаро. Причину ссоры объясняет Личиска, женщина «уже не первой молодости и скорее заносчивая, чем скромная» (VI, 363). Обращаясь к королеве, она говорит: «Мадонна, этот человек хочет познакомиться меня с женой Сикофанта, и, точно я с ней не водилась, желает ни более ни менее, как убедить меня, что мессер Таран вошел в Черногоры силой и с кровопролитием, а я говорю, что это неправда, напротив, он вошел мирно и к великому удовольствию жителей» (VI, 363).

Боккаччо пользуется эротическими метафорами средневековой комической литературы (Messer Mazza, Monte Nero), но в духе раннегуманистической эрудиции подновляет их «женой Сикофанта», которого он извлек из античной комической традиции, видимо, недостаточно поняв значение этого судейского термина. Впрочем, на учености Личиски Боккаччо не настаивает. Выстроенный ею

метафорический ряд тут же вводится в реальность повседневного быта. «Он такой дурачина,— говорит о Тиндаро Личиска,— что вполне уверен, будто девушки настолько глупы, что теряют попусту время, выжидая дозволения отца и братьев, из семи раз шесть затягивающих их свадьбу на три или четыре года дольше, чем бы следовало. Хороши бы они были, братец, если бы так долго медлили! Клянусь богом,— а я знаю, что говорю, коли клянусь,— у меня нет соседки, которая бы вышла замуж девушкой; да и о замужних знаю, сколько и какого рода шутки они проделывают с мужьями, а этот баран хочет толковать со мной о женщинах, точно я вчера только родилась!» (VI, 363—364).

Плебейская эскапада Личиски дам не возмущает, а приводит в самое веселое расположение духа. По-народному свободное слово входит в организацию общества «Декамерона» и поощряется его смехом постольку, поскольку слово народа не разрушает внутренней гармонии этого общества и не нарушает поддерживающую ее иерархию. Примечательно не только то, что дамы от души смеются, слушая, как препираются Личиска и Тиндаро,— несравненно более существенно то, что эротически окрашенная перепалка слуг вводится в проблематику декамероновских бесед и тем самым органически включается в идейно-эстетическую структуру того самого мира новой, гуманистической культуры Возрождения, который создается в «Декамероне» обществом его рассказчиков. Спор между Личиской и Тиндаро приравнивается к тем спорам о любви (*question d'amore*), которыми в романе Боккаччо «Филоколо» был занят собравшийся вокруг Фьямметты, так сказать, протодекамероновский кружок светских кавалеров и дам (см. «Филоколо», кн. 4). Когда Личиска кончила, «королева, обратившись к Дионео, сказала смеясь: «Дионео, этот спор тебе по вкусу (*questa è question da te*), поэтому постарайся, когда наши рассказы придут к концу, высказать по этому поводу окончательное решение». На это Дионео тотчас же ответил: «Мадонна, решение готово, и нет нужды выслушивать более: я говорю, что Личиска права, и думаю, что как она говорит, так и есть; а Тиндаро — дурак» (VI, 364).

Несомненно, спор Личиски и Тиндаро — question d'amore — пародийный. Однако вряд ли было бы правильно видеть в простонародном интермеццо, предвосхищающем рассказы Шестого дня, только фривольную шутку, призванную внести некоторую живость в строго размеренный жизнеразпорядок декамероновского общества. Подобно всякой подлинной пародии, введенная во вторую раму пародия на средневековые «суды любви» выходит за пределы бессодержательного осмеяния устаревшего ритуала. Несмотря на мгновенный приговор Дионео по делу Тиндаро и Личиски, адресованное ему предложение королевы высказаться по существу возникшего спора «когда наши рассказы придут к концу» остается в силе и получает характерную для «Декамерона» реализацию.

Сразу за народным интермеццо следуют повеллы, в которых с исчерпывающей художественной полнотой выясняется роль нового художественного слова в формировании человечности человека Возрождения, а также стиля его речи, культуры и жизни. Ко всему этому мы еще вернемся, анализируя новеллу о мадонне Оретте. Пока же хотелось бы отметить другое. Когда Шестой день заканчивается и королем декамероновского общества избирается Дионео, тот, указывая тематику рассказов следующего дня, немедленно вспоминает о плебейском споре между Личиской и Тиндаро. «Достойные дамы, здесь говорили на разные лады и о находчивости людей, и о разных случайностях, так что *если б недавно не пришла сюда Личиска, давшая мне своими речами содержание для рассказов, предстоящих завтра, я боюсь, что долго бы трудился, прежде чем отыскать предмет для беседы...* Потому я желаю, чтобы завтра рассуждали, так как донна Личиска дала нам к тому повод, о шутках, которые из-за любви либо в свое спасение жены проделывали над своими мужьями, было ли то им вдомок или нет» (VI, 10, 391). В разрешение пародийного question d'amore вовлекается таким образом все декамероновское общество. Стихия вольного народного слова не только как бы обрамляет центральный повествовательный день «Декамерона» — тот самый день, в рассказах которого формулируется идеал жизненного и культурного стиля нового, гуманистического общества, — но и дает содержа-

ние для его дальнейшей новеллистической деятельности. Роль народной культуры в формировании литературы раннего итальянского Возрождения оказывается очень значительной. Вот почему в главной книге Боккаччо она не только демонстрируется, но и теоретически обосновывается.

Прекрасные дамы декамероновского общества, которые весело хохотали, слушая Личиску, и без ложной скромности воспринимали даже такие новеллы Дионео, как рассказ об Алибек, сопровождаемый им довольно-таки смелым поучением, неожиданно бурно возмущаются, когда тот же Дионео предлагает им рассказывать на тему, порожденную вульгарной ссорой между Личиской и Тиндаро, ибо «рассуждать о таком предмете показалось кое-кому из дам мало для них пристойным» (VI, 10, 391).

Но дамы бунтуют, видимо, только для того, чтобы дать возможность Дионео подавить их бунт и высказать ряд очень важных для Боккаччо мыслей. «Мои дамы,— говорит Дионео,— я знаю, что предложил не менее, чем то знаете вы; а отвлечь меня от этого предложения не могло и то, что вы теперь пожелали высказать, ибо, полагаю, время у нас такое, что, если только мужчины и женщины будут сторониться от бесчестных деяний, всякие беседы им дозволены» (VI, 10, 391).

На первый взгляд может показаться, что, говоря: «время у нас такое», Дионео имеет в виду чуму с ее мрачными пирами и макаберными оргиями. На самом деле — и дочитав «Декамерон» до начала Седьмого дня, догадаться об этом совсем нетрудно — речь идет совсем о другом. Говоря об исключительности переживаемого рассказчиками времени, Дионео имеет в виду переломную эпоху, когда дотоле «низкая» и как бы неофициальная народная культура со всеми ее карнавальными вольностями начинает на равных правах с античной традицией питать только что рождающуюся национальную литературу итальянского Возрождения, органически входя в ее идейно-стилевые структуры и тем самым приобретая в них новую, гуманистическую «официальность». Дионео вовсе не противопоставляет эстетическую самоценность рассказываемых в обществе «Декамерона» новелл всяким нравственным принципам — он всего лишь настаивает на

необходимости освободить реалистическую поэзию этих новелл от обыденной, лицемерной морали, которую так легко разрушил террор «черной смерти», и по-ренессансному свободно соотнести их широкое народное содержание с той подлинной, естественной человечностью, которую рассказчицы и рассказчики сохранили в себе вопреки чуме и которую они развили в себе, противопоставив созданное ими гармонически организованное гуманистическое общество хаосу и анархии зачумленного средневекового города. Смех, который звучит в «Декамероне», веселый, жизнерадостный и, несмотря на свирепствующую вокруг чуму, очень оптимистический. Это смех, с которым новое, гуманистическое общество прощается с умирающим Средневековьем.

Покидая Флоренцию, рассказчики «Декамерона» еще говорили о чуме с некоторым страхом. Но в начале Девятого дня о них сказано, «что смерть их не победит либо сразит веселыми» (IX, 519). В процессе рассказов общество «Декамерона» становится подлинно новым обществом Возрождения. Именно поэтому, не ограничиваясь осмеянием прошлого, оно утверждает в конце «Декамерона» те новые идеалы, которые обеспечат, с его точки зрения, вечную жизнь как отдельному человеку, так и всему человечеству. Намечая тематику последнего, Десятого дня, Памфило говорит, что рассказы о высоких подвигах человечности будут предрасполагать людей «к доблестным поступкам, и наша жизнь, которая в смертном теле может быть лишь кратковременной, продлится в славной молве о нас, а этого должен не только желать, но всеми силами добиваться и оправдывать делом всякий, кто не служит лишь своей утробе, как то делают звери» (IX, 10, 557). Это уже та гуманистическая философия *virtù* и славы, которую итальянское Возрождение противопоставит христианским добродетелям смирения и самоотречения. В завершающих «Декамерон» новеллах об испанском короле, исправляющем ошибку судьбы, о щедрости Натана, о великодушии мессера Джентиле деи Каризенди и Саладина, о выдерживающей все испытания дружбе между Титом и Джизиппо, о несокрушимой супружеской любви Гризельды сооружалось величественное здание целиком светской социальной этики, основанной

на признании прав природы и поэтому подлинно гуманной и альтруистической. С его проектом новое общество интеллигентных рассказчиков бесстрашно вернулось во все еще зачумленный мир, неся в него свою человечность, свою культуру, свое слово и свой стиль.

¹ См.: *Branca V. Boccaccio medievale*. Firenze: Sansoni, 1975, passim.

² *Данте Алигьери*. Малые произведения / Изд. подгот. И. П. Голенищев-Кутузов. М.: Наука, 1968, с. 152 («Шир», II, X, 8).

³ *Boccaccio G. Esposizioni*, XVI, 53 (курсив наш.—Р. X.). Гражданственность для автора «Декамерона» тождественна культуре и стилю жизни нового общества. *Atti civili* — это также и цивилизованность. Ренессансная художественная проза, таким образом, с самого начала содержала в себе общественные идеалы «гражданского гуманизма».

О содержании понятия «гражданский гуманизм» см.: *Брагина Л. М.* Итальянский гуманизм: Этические учения XIV—XV вв. М.: Высшая школа, 1977; *Она же*. Итальянский гуманизм: Этапы развития.— В кн.: Типология и периодизация культуры Возрождения. М.: Наука, 1978; *Она же*. Гражданский гуманизм в творчестве Маттео Пальмиери.— В кн.: Средние века. М., 1981, вып. 44; *Baron H.* From Petrarch to Leonardo Bruni: Studies in Humanistic and Political Literature. Chicago; London, 1968; *Idem.* The Crisis of the early italian Renaissance: Civic humanism and republican liberty in the age of classicism and tyranny. Princeton, 1966.

⁴ *Цицерон*. Диалоги. О государстве. О законах. М.: Наука, 1966. с. 84.

⁵ О заголении как характерной черте средневековой русской литературы комического стиля см.: *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» древней Руси. Л.: Наука, 1976, с. 19—20.

⁶ См.: *Цицерон Марк Туллий*. Избр. соч. М.: Худож. лит., 1975, с. 241.

⁷ *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1965, с. 80—81.

⁸ Там же, с. 81.

⁹ Иной точки зрения придерживается сейчас Витторе Бранка (*Branca V. Boccaccio medievale*, p. 34; *Idem.* *Boccaccio: Profile biografico*. Milano: Sansoni, 1977, p. 77—78). Полностью и, как нам кажется, чрезмерно категорично отождествляя начало «Декамерона» с началом дантовской «Комедии», В. Бранка утверждает, что Боккаччо объяснял чуму 1348 г. только непосредственным вмешательством божественного провидения. В доказательство Бранка ссылается: 1) на сонет Боккаччо, адресованный Чекко ди Мелетто де'Росси («Rime», LXXIX), а также на аналогичные стихотворения Петрарки, Аптонио Беккари, Ланчелотто Ангуиссола; 2) на общественное мнение тречентистской Флоренции; 3) на фразу во вступлении к Первому дню «Дека-

мерона», которая, как ему представляется, полностью уничтожает гуманистическую позицию «или... или»: «...множество мужчин и женщин покинули родной город, свои дома и жилье, родственников и имущество и направились за город в чужие или свои поместья, как будто гнев божий, каравший неправедных людей этой чумой, не взыщет их, где бы они ни были...» (I, 35). Однако даже этот последний пример не столь убедителен, как это может показаться на первый взгляд. Дело в том, что в данном случае автор становится на точку зрения обычных граждан Флоренции, видящих в чуме бич божий, но все-таки пытающихся уклониться от этого бича. С точки зрения обыденного средневекового сознания бегство от чумы — нелепость, и автор здесь над обыденным средневековым сознанием чуть-чуть иронизирует именно потому, что и сам он, и вся «всеселая компания» стоят выше этого сознания. Отождествлять изображенного в «Декамероне» автора с Джованни Боккаччо, автором «Стихотворений», тоже принципиально не правомерно. Автор — и в этом-то главные резоны объективирования его в особый художественный образ — идеологически возвышается над всей современной ему средневековой литературой, в том числе и над относительно традиционной лирикой Джованни Боккаччо.

¹⁰ О чисто гуманистической природе полемики Петрарки с современными ему естественнонаучными концепциями природы и человека писал еще М. С. Корелин (См.: *Корелин М. С. Очерки по истории философской мысли в эпоху Возрождения: Мирозерцание Петрарки*. М., 1899.)

¹¹ *Russo L. Lecture critiche del Decameron*. Bari: Laterza, 1951, p. 40.

¹² *Веселовский А. Н. Собр. соч.* Пг., 1915, т. 5, с. 392.

¹³ *Guerri D. Il «Commento» del Boccaccio a Dante*. Bari, 1926, p. 137, 179, 427. То, что, рассказывая в «Комментарии» о людях, на смертном одре точно указывавших имена сограждан, которым в самом ближайшем будущем предстоит последовать за ними на тот свет, Боккаччо счел необходимым сослаться не на знаменитую эпидемию 1348 г., а на менее примечательную чуму 1340 г., которой он не видел (о ней упоминает также в своей «Хронике» Дж. Виллани), более чем естественно: такого рода рассказы слишком очевидно противоречили не только его жизненному опыту, но и нарисованной в «Декамероне» картине.

¹⁴ *Branca V. Giovanni Boccaccio: Profilo biografico*, p. 78.

¹⁵ *Шкловский В. Художественная проза: Размышления и разборы*. М.: Сов. писатель, 1959, с. 163.

¹⁶ *Веселовский А. Н. Собр. соч.*, т. 5, с. 456—457.

¹⁷ *Foscolo U. Opere edite e postume: Prose letterarie*. Firenze: Le Monnier, 1850, vol. 3, p. 57.

¹⁸ *Веселовский А. Н. Собр. соч.*, т. 5, с. 455.

¹⁹ См.: *Алексеев М. П., Жирмунский В. М.* и др. История западноевропейской литературы: Раннее Средневековье и Возрождение. М.: Учпедгиз, 1947, с. 312.

²⁰ *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. лит., 1975, с. 348.

«В «Триумфе Смерти», — писал В. Н. Лазарев, — аллегоризм Треченто перерастает в символику высокого стиля» (*Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения. М.: Изд-во АН СССР, 1959, т. 2, с. 82). См. глубокий анализ этой фрески в кн.: *Виннер Б. Р.* Итальянский Ренессанс XIII—XVI вв.: Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. М.: Искусство, 1977, т. 1, с. 84—85.

²² *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения, т. 2, с. 226 (курсив наш. — Р. Х.).

²³ *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 3-х т. М.: Гослитиздат, 1948, т. 3, с. 617.

Не касаясь, естественно, тех споров, которые ведутся сейчас вокруг пушкинского «Пира во время чумы», напомним все же, что в отличие от тех советских литературоведов, которые утверждают, будто гимн Вальсингама чуме, «исполненный неистовой веры в человека, славит имманентную ему способность и возможность быть сильнее враждебных обстоятельств», благодаря чему «пир во время чумы превращается в пиршество духа свободного человека, в торжество духовного начала, великий русский критик не усматривал в Вальсингаме ничего специфически гуманистического, а тем более ренессансного. «Песня председателя оргии в честь чумы, — писал В. Г. Белинский, — яркая картина гробового сладострастия, отчаянного веселья; в ней слышится даже вдохновение несчастья, и, может быть, преступления сильной натуры» (Там же).

²⁴ *Веселовский А. Н.* Собр. соч., т. 5, с. 457.

²⁵ *Шкловский В.* Художественная проза, с. 164.

²⁶ Там же, с. 165. В статье «Франсуа Рабле и книга М. Бахтина» Виктор Шкловский писал, что чума «очистила землю», по которой потом прошла «озорная книга» Боккаччо. (см. *Шкловский В.* Тетива: О несходстве сходного. М.: Сов. писатель, 1970, с. 276). Такое представление об исторической роли «черной смерти» в деле создания гуманистического и прямо ренессансного миропонимания в нашем литературоведении свойственно не одному лишь В. Б. Шкловскому. Сходные идеи высказывает Г. П. Макогоненко, анализируя Гимн Чуме в пушкинской трагедии. «Освобождение от страха перед неизбежной смертью, — утверждает Г. П. Макогоненко, — помогло обрести нравственную свободу. Оттого Чуме поется хвала! И это не парадокс — именно чума так обострила ситуацию, что вырвала человека из привычного существования по нормам традиционной морали, открывая возможность вступить в особый, дотоле неведомый, чудный мир» (*Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л.: Худож. лит., 1974, с. 239).

²⁷ *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле..., с. 295—296.

²⁸ *Шкловский В.* Тетива: О несходстве сходного, с. 276.

²⁹ *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле..., с. 296—297.

³⁰ *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики, с. 354 (курсив наш. — Р. Х.).

³¹ Там же, с. 372—373. О разработке Петронием древнего фольклорного комплекса см. там же, с. 370—372.

- ³² *Boccaccio G.* Esposizioni sopra la Comedia di Dante / A cura di Padoan G.— In: Tutte le opere di Giovanni Boccaccio / A cura di Branca V. Milano: Mondadori, 1965, vol. 6. Все параллели между комментарием Боккаччо и «Письмом к Кан Гранде делла Скала» отмечены в обстоятельных, едва ли не исчерпывающих предмет примечаниях к этому изданию, составленных Джорджо Падоаном.
- ³³ *Данте Алигьери.* Малые произведения, с. 388.
- ³⁴ *Branca V.* Op. cit., p. 34. Бранка цитирует «Божественную Комедию» («Ад», I, 50).
- ³⁵ *Ibid.*, p. 35—36.
- ³⁶ См.: *Андреев М. Л.* Время и вечность в «Божественной Комедии». — В кн.: Дантовские чтения 1979 / Под общ. ред. И. Балзы. М.; Наука, 1979, с. 161; Ср. комментарий И. Г. Голенищева-Кутузова в кн.: *Данте Алигьери.* Божественная Комедия. М.: Наука, 1967, с. 530.
- ³⁷ *Getto G.* La peste del «Decameron» e il problema della fonte lucreziana.— In: Getto G. Immagini e problemi di letteratura italiana. Milano: Mursia, 1966; *Gasparotto G.* Lucrezio fonte diretta del Boccaccio? — Memorie dell'Accademia Patavina. Classe Scienze Morali ecc., LXXXI, 1968—1969.
- ³⁸ *Branca V.* Un modello medievale per l'introduzione.— In: *Branca V.* Boccaccio medievale, p. 335—341.
- ³⁹ См.: *Петроний.* Сатирикон, гл. 1; *Корнелий Тацит.* Диалог об ораторах, XXV; *Квинтилиан* (Institut. orat., lib. II, cap. 10, 4—5; lib. III, cap. 6, 25—26; lib. VII, cap. 2, 3; Declamationes, CCCXXVI).
- ⁴⁰ См.: *Faral E.* Les arts poétiques du XII et du XIII siècles. Paris. 1923; *Schiaffini A.* Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio. Roma, 1943; *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948.
- ⁴¹ *Battaglia S.* La coscienza letteraria del Medioevo, p. 642.
- ⁴² О риторике речи Пампиней и, в частности, о широком использовании ею таких классических текстов, как «Риторика к Гесперию» и цинероновский трактат «О подборе материала», см.: *Muscetta C.* Giovanni Boccaccio. Bari: Laterza, 1972, p. 308.
- ⁴³ *Bàrberi Squarotti G.* La «cornice» del «Decameron» o il mito di Robinson.— In: Da Dante al Novecento: Studi critici offerti dagli scolari a Giovanni Getto nel suo ventesimo anno di insegnamento universitario. Milano: Mursia, 1970, p. 123; ср. *Muscetta C.* Op. cit.
- ⁴⁴ Одно из наиболее очевидных: сперва Пампиней говорит, что ни у нее, ни у ее подруг не осталось во Флоренции родственников, а потом родственниками Пампиней и некоторым другим дамам оказываются молодые люди, зашедшие в Санта Марии Новелла.
- ⁴⁵ *Bàrberi Squarotti G.* Op. cit., passim.
- ⁴⁶ См.: *Folgore da Gimignano.* Sonetti / A cura di Neri F. Città di Castello. 1914. Особенно примечателен его сонет, посвященный июню. Вообще можно установить любопытные параллели между куртуазной компанией, описанной в сонетном цикле Фольгоре, и обществом рассказчиков «Декамерона».

- ⁴⁷ См. описание загородной виллы в кн.: *Morelli G.* / A cura di Branca V. Firenze, 1956, p. 91.
- ⁴⁸ *Bevilacqua M.* Il «giardino» come struttura ideologico-formale del «Decameron». — *Rassegna della letteratura italiana*, 1976, N 1/2.
- ⁴⁹ *Albertazzi A.* Parvenze e sembianze. Bologna, 1892; *Rossi V.* Dalla mente e dal cuore di G. Boccaccio. Bologna, 1900; *Bosco U.* Il Decameron. Rieti, 1929; *Billanovich G.* Restauri boccacceschi. Roma, 1945; *Romhild L. P.* Osservazioni sul concetto e sul significato della cornice nel Decameron. Copenhagen, 1974.
- ⁵⁰ См.: *Хлодовский Р. И.* Франческо Петрарка: Поэзия гуманизма. М.: Наука, 1974, с. 14—29.
- ⁵¹ *Маркс К.* Хронологические выписки. — Цит. по кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: В 2-х т. / Сост. М. Лифшиц. М.: Искусство, 1967, т. 1, с. 316.
- ⁵² *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. М.: Изд-во иностр. лит., т. 1, с. 388—389.
- ⁵³ См.: *Хлодовский Р. И.* Новый человек и зарождение новой литературы в эпоху Возрождения. — В кн.: Литература и новый человек. М.: Изд-во АН СССР, 1963.





ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ



ФАБУЛА, РЕАЛЬНОСТЬ ИСТОРИИ И СЮЖЕТ. ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА

(Новелла о сере Чаппеллетто
и ренессансное «открытие человека»)

1

Большая эстетическая, идеологическая, а также собственно стилевая нагрузка, лежащая на первых, вступительных новеллах «Декамерона», отмечалась многими исследователями. Наибольшее внимание исследователей всегда привлекала новелла о сере Чаппеллетто¹.

Итальянские литературоведы спорят о загадке нотариуса из Прато почти с таким же азартом, как о проблеме принца датского. Известные основания для этого у них есть. Первая повелла в «Декамероне» едва ли не лучшая. В ней дан образец новой, ренессансной прозы.

Новелла как бы дает художественную меру всей книге, намечая ее художественный метод и стиль. Но дело не только в этом. Новелла о сере Чаппеллетто действительно глубоко проблемна. Проблематика ее имеет прямое отношение к идейно-эстетическому содержанию не только главной книги Боккаччо, но и всей культуры европейского Возрождения².

В русском литературоведении идеологическое значение вступительных новелл Первого дня отмечено Виктором Шкловским. Одна из глав его эссе о «Декамероне» так и озаглавлена: «О трех новеллах». В ней Виктор Шкловский писал: «Только сняв тремя новеллами обычные религиозные представления, Боккаччо начинаст рассказывать о жизни итальянцев, об истинных основах их нравственности, о преступлениях духовенства... Первые три, так сказать, религиозные новеллы сознательно поставлены впереди всей книги, опровергая религию как порчу, дающую людям определенные нравственные устои и правила поведения.

Старая вера сжигается, как сжигали во время чумы тряпки в целях дезинфекции»³.

Сказано это эффектно, но в главном правильно, хотя эссеистическая риторика, столь свойственная парадоксальному стилю Виктора Шкловского, провоцирует возражения и способна внушить читателю мысль, будто на пороге «Декамерона» Боккаччо спалил всю христианскую религию и отрекся от Иисуса Христа. На самом деле это, конечно, не так, и в главе «О трех новеллах» говорится совсем о другом. Представления о какой-то особой антирелигиозности «Декамерона» давным-давно устарели. Теперь их не встретишь ни в антикатолическом памфлете, ни даже в учебных пособиях по научному атеизму. Несомненной заслугой Виктора Шкловского стало то, что в своем эссеистическом исследовании о «Декамероне» он не только интересно проанализировал идейно-художественные сцепления, соединяющие три первые новеллы Боккаччо и превращающие их в некую целостную художественную структуру, но также достаточно убедительно показал, что по своему содержанию все эти новеллы могут быть названы религиозными лишь очень приблизительно и весьма условно. Несмотря на то, что в двух пер-

вых новеллах «Декамерона» рассказчики пространно и, по выражению Филомены, «довольно хорошо» говорят «о боге и об истинах нашей веры» (I, 3), как содержание, так и общий стиль их разговоров сразу с очевидностью обнаруживают, что тот, казалось бы, непоколебимый мир духовных абсолютов и ценностей, с которым постоянно соотносил себя Данте, утратил для общества «Декамерона» почти всякий реальный смысл. На «истины нашей веры» рассказчики «Декамерона» не покушаются, но первые три новеллы строятся и рассказываются ими так, чтобы выявить принципиально новое отношение к трансцендентному богу, переставшему вдруг быть главной идеологической и стилеобразующей проблемой времени. Рассказы «Декамерона» начинаются с ренессансного и по сути своей эпохально революционного «открытия человека». Это было подмечено еще Франческо Де Санктисом, историческую диалектику которого пока еще рано объявлять полностью устаревшей⁴. Именно ренессансное, гуманистическое «открытие человека» составляет главное содержание трех первых новелл Джованни Боккаччо и очерчивается в них как *тема* его новеллистической книги. Оно же сразу дает мощный толчок развитию сюжета «Декамерона» и предопределяет весь его дальнейший характер.

Эстетическое и идеологическое новаторство в «Декамероне» риторически не подчеркнуто, а замаскировано. Для идеологического и художественного самоопределения раннего итальянского гуманизма это типично. На своем разрыве с предшествующей литературной традицией зрелый Боккаччо настаивал еще меньше, чем Петрарка, который, впрочем, тоже решительно отгораживался от современных ему «модернистов»⁵. На первый взгляд может даже показаться, что рассказчики «Декамерона» не только строго соблюдают предписания церкви в своем быту, почитая «справедливым», а главное «приличным» заниматься по пятницам и субботам «во славу божию скорее молитвами, чем рассказами» (II, 10, 166), но и художественно мыслят гораздо более традиционно, нежели духовно родственный им Автор, который, как мы видели, на отведенном ему повествовательном пространстве охотно и темпераментно защищал принципы новой поэтики. Если первым

словом Автора было: «Uma cosa è...», то рассказчики в полном соответствии с повествовательными нормами Средневековья начинают с традиционного обращения к богу. Памфило говорит:

«Милые дамы! За какое бы дело ни принимался человек, ему достоин начинать его во чудесное и святое имя того, кто был создателем всего сущего. Потому и я, на которого первого выпала очередь открыть наши беседы, хочу рассказать об одном из чудных его начинаний, дабы, услышав о нем, наша надежда на него утвердилась, как на незыблемой почве, и его имя восхвалено было нами во все дни» (I, 1, 46).

Слушателям таким образом обещан «пример» (exemplum), жанр для религиозно-назидательной литературы средних веков более чем традиционный. Содержание у «примера» агиографическое, правда, не совсем обычное: «Сер Чаппеллетто обманывает лживой исповедью благочестивого монаха и умирает; негодяй при жизни, по смерти признан святым и назван San Ciappelletto» (I, 1, 46).

Виктор Шкловский верит Памфило на слово и анализирует первую новеллу «Декамерона» именно как «пример», хотя и пародийный. Он полагает, что смысл «примера» полемически противопоставлен его традиционно-религиозной форме и потому в конце концов взрывает стоящие за ней и освященные средневековой агиографией идеологические структуры и институты. Шкловский пишет: «То, что рассказ о негодяе дается в форме жития святого, обновляет ощущение различия, вводит сомнение в самую возможность достоверности и других «житий», а через это сопоставление рассказа о негодяе и «жития святых» опровергается, несмотря на благочестивый разговор, сама идея заступничества святого за грешников»⁶.

Не думаем, что в данном случае Виктор Шкловский прав. Он накладывает на «Декамерон» идеологическую сетку иной эпохи. Реально-исторический Боккаччо не только почитал святых, но даже собирал мощи. Несомненно, неправильно идеологически отождествлять Джованни Боккаччо с Автором, а тем более с обществом «Декамерона», однако и обособлять их друг от друга нет никаких оснований. Боккаччо и рассказчики «Декамерона» жили в самой середине XIV столетия. До Реформации в то вре-

мя было еще далеко. Даже для самых благочестивых итальянцев Треченто необычность предложенного в начале «Декамерона» сюжета сама по себе религиозной полемики отнюдь не предполагала. Конфессиональные ошибки в ту пору веру еще не компрометировали. В «Житии св. Мартина», написанном Сульпицием Севером, рассказывается, например, о том, как близ Тура благоговейно почиталась могила какого-то вора, ошибочно принятого за святого, но никакого повода для скандала автор жития в этом не усматривает⁷. Возможность для раскаявшегося разбойника оказаться в раю подле Христа была специально оговорена в Евангелиях. Рассказчики «Декамерона», как мы убедимся дальше, склонны скептически относиться к чудесам святых, особенно новоявленных, и здесь в своем вольномыслии они зачастую заходят значительно дальше Боккаччо, однако ни на Евангелия, ни на основные догмы католической церкви их скептицизм не распространяется. Памфило, начиная рассказы «Декамерона», обращается к трудному и в чем-то парадоксальному примеру не для того, чтобы высмеять средневековый институт святых, а потому, что именно на таком трудном примере ему легче обосновать очень важную для него идею, содержащую возможность принципиально нового, не собственно религиозного, а эстетического отношения к реальной действительности. Стилистические различия между идеологической рамкой, в которую Памфило вставляет свой рассказ о сере Чаппеллетто, и самим этим рассказом действительно существуют, и они сразу бросаются в глаза, но различия эти не поднимаются до уровня религиозного противоборства двух идеологий, исторически исключаящих друг друга. Рассказ об ошибке, в результате которой негодяй и богохульник оказывается приобщенным к лику святых, ни в чем не противоречит идеологической рамке, в которую помещена фабула новеллы, и отнюдь эту фабулу не пародирует. Более того, анализ текста новеллы без труда обнаруживает, что при всех очевидных стилистических различиях и идеологическая рамка, и обрамляемый ею рассказ повествовательно строятся если не аналогично, то во всяком случае сходно. В рамке тоже имеется что-то вроде новеллистического поворота сюжета, выполняющего те же самые идейные

функции, которые в новелле о сере Чаппеллетто отведены главному комическому повороту ее парадоксальной фабулы.

Памфило начинает строго и торжественно, без той улыбки, с которой потом станут приступать к своим повествованиям рассказчики и особенно рассказчицы «Декамерона». Идеологическая серьезность вступительных рассуждений Памфило подчеркнута форсированной литературностью их риторики. Риторика ассоциативно связывает «Декамерон» с предшествующими ему произведениями Боккаччо, но в данном случае она не столько демонстрирует новую филологическую эрудицию автора, сколько имитирует логические построения средневековой схоластики. Такого рода имитации отведена важная роль. В дальнейшем, когда сюжет «Декамерона» вполне определится, а его общество достаточно сформируется, рассказчики будут использовать приемы средневековой «диалектики» в целях создания комического эффекта (VII, 3), но, приступая к первой новелле, Памфило пользуется распространёнными в его время формами философского рассуждения прежде всего для того, чтобы определенным образом настроить своих слушателей на восприятие идейного содержания его рассказа. В отличие от подавляющего большинства новейших исследователей «Декамерона», он вовсе не считает, будто осуществляемый в начале новеллистической книги Боккаччо художественный переворот не имеет никакого отношения к коренным изменениям в общей идеологической системе мира. Тем не менее сам Памфило схоластом не является. Он прибегает к схоластике не из-за того, что, как утверждал Л. Руссо, в Боккаччо «жили два человека: ветхий человек и человек новый»⁸, а только потому, что в его время схоластика считалась наиболее серьезной формой научного мышления. Как это обычно для «Декамерона», новое и даже революционно-новаторское в философски содержательных рассуждениях Памфило дано на фоне привычного и традиционного.

Риторика логически связанных между собой схоластических силлогизмов оформляет у Памфило подчеркнутую аскетические мысли. Во всяком случае на первых порах. «Все существующее во времени,— утверждает Памфи-

ло,— преходяще и смертно, исполнено в самом себе и вокруг скорби и печали и труда» (I, 1, 46). Человек — часть окружающего его не только скорбного, но также губительного для него мира. Противостоять тленному, преходящему миру и избежать грозящих ему со всех сторон опасностей сам по себе человек не в состоянии, потому что он тоже преходящ и смертен. То, что человек не может полагаться на свою земную, телесную природу, предполагается установленным и в особых доказательствах не нуждающимся. Человек слаб и по необходимости пассивен. Мы, утверждает Памфило, никогда не смогли бы выжить в этом мире, не угодив в повсюду подстерегающие нас сети и ловушки, «если бы особая милость божья не давала нам на то силы и предусмотрительность» (I, 1, 46). Потом в обществе «Декамерона» много и подробно будут обсуждаться различные проявления человеческой силы и предусмотрительности (*avvedimento*), но пока что Памфило устанавливает их онтологические истоки. «Особая милость божья» — это благодать. Только она дает возможность человеку действовать и как-то ориентироваться во враждебном ему земном мире. Никакого отношения к приобретению ее человек иметь не может. Мы оказываемся предметом благодати, во-первых, по милости самого бога, а, во-вторых, по горячим просьбам тех, «кто, подобно нам, были смертными людьми, но, следуя при жизни его велениям, теперь стали вместе с ним вечными и блаженными» (I, 1, 46).

Между земным, преходящим миром и горшим, трансцендентным миром вечности существует, таким образом, промежуточное, посредующее звено, и человек получает возможность определенным образом воздействовать на бога, используя в качестве посредников тех из своих собратьев, которые, сохраняя опыт конечной, земной жизни, пребывают в вечности и, видимо, приобщились к ее божественным тайнам. Посредники эти — святые праведники, но земному и грешному человеку они все-таки ближе, чем бог, и потому «к ним, как к заступникам, знающим по опыту нашу слабость, мы и обращаемся, моля их о наших нуждах, *может быть* (курсив паш.—Р. Х.), не осмеливаясь возносить наши молитвы к такому судии, как он» (I, 1, 46).

Теологическое построение как будто успешно завершено. Оно не слишком оригинально, но не надо забывать, что рассказчик обращается к не искушенным в философии юным дамам. Будь Боккаччо действительно типично средневековым автором, каким он нередко предстает сейчас во многих итальянских работах, Памфило мог бы на этом кончить. Однако идеологическое вступление в первую новеллу продолжается. Как раз в том самом месте, где теологические рассуждения Памфило, казалось бы, благополучно завершаются, во вступлении в первую новеллу намечается резкий поворот. С точки зрения человека, пекущегося о непоколебимости идеологических догм, его можно было бы назвать опасным. В тексте он обозначен одним, вроде бы малоприметным словом «может быть». Слово это сразу же надламывает ход строгих, по видимости, традиционно-теологических рассуждений Памфило и придает им совсем неожиданное направление.

Рассуждения Памфило продолжают оставаться серьезными и строгими. Оформляющая их риторика не меняется. Однако сами рассуждения приобретают вдруг не только по своей риторической форме, но и по своему философскому содержанию довольно четко выраженный гуманистический характер. Со словом «может быть» в программно безличную, догматическую диалектику средневековому составленным силлогизмов врывается личная, чисто человеческая интонация, за которой стоит сугубо человеческая, принципиально не догматическая и уж совсем не похожая на схоластику логика. Появление ее влечет за собой важные последствия. В результате многие из вроде бы только что торжественно провозглашенных истин оказываются вдруг в высшей мере проблематичными. Не пытаясь ответить на вопрос, почему люди не обращаются со своими молитвами прямо к богу, памфилово «может быть» ставит под большое сомнение не столько сам по себе институт святых, как можно было бы подумать, прочитав тему обещанного «примера», сколько принципиальную возможность двусторонних связей между миром земным и миром потусторонним. Слушательницы новеллы последовательно подводятся к мысли о том, что миры эти абсолютно не соизмеримы. После по-человечески релятивистского «может быть» торжественная

риторика рассуждений Памфило получает антисхоластическую и даже антитеологическую направленность.

Абсолютная несоизмеримость земного мира, «всего существующего во времени» с миром горним, трансцендентным и вечным демонстрируется во вступлении к первой повелле на примере различия гипсологических, познавательных способностей «божественного ума» и человеческого рассудка. С одной стороны, утверждает Памфило, горний мир для земного человека абсолютно не познаваем; для человека в нем *все — тайна*; вот почему «при невозможности проникнуть смертным оком в тайны божественных промыслов» (I, 1, 46)⁹ упрямое желание верующих делать какие-либо выводы об порядках, установленных в вечности, может привести их лишь к тому, что, будучи введены в обман своими в высшей степени «сомнительными умозаключениями» (*da opinione inganpati*)¹⁰, они изберут в качестве посредника между собой и богом не святого праведника, а величайшего грешника, «который навеки им осужден» (I, 1, 46—47). С другой стороны, для бога ни в земном мире, ни в самых сокровенных помыслах земного человека *нет никакой тайны* и потому с чисто человеческой точки зрения, на которую переходит во второй части своих рассуждений Памфило, бог ни в какого рода посредниках просто не нуждается: даже в тех случаях, когда верующие по ошибке избирают своим ходатаем перед богом не святого праведника, а самого что ни на есть отъявленного мерзавца и негодяя, — бог, «для которого нет тайны, обращая более внимания на чистосердечие молящегося, чем на его невежество или осуждение призываемого, внимает молящим, как будто призываемый ими удостоился перед его лицом спасения» (I, 1, 47). Именно в этой готовности бога пренебречь ради искренне верующего человека решением собственного суда и отпестись к осужденному на вечные муки как к блаженному Памфило видит высшее проявление божественного «милосердия к нам», или, как сказано в оригинале, «*verso noi di pietosa liberalità*» (I, 1, 5) — букв.: «милосердная щедрость».

Лексика у Памфило не философски-схоластическая, а куртуазная. Но и куртуазность Памфило тоже совсем не средневековая. Наделяя бога лексически одним из тех

качеств, которыми в «Декамероне» будут характеризоваться самые благородные персонажи, Памфило вовсе не полагает, будто бог также и онтологически может быть поставлен если не в один ряд, то хотя бы на ту же самую лестницу, на которой стоят императоры, короли, рыцари и горожане. Иерархия средневекового общества в «Декамероне» принимается как объективная данность, по подниматься по ней до бога рассказчики не пытаются. Средневековая убежденность в возможности для человека еще при жизни заглянуть за ту черту, которая отделяет жизнь от смерти, объявляется ими суеверием и простонародным предрассудком, над которым следует лишь посмеяться. Важнейший вывод из философских рассуждений Памфило состоит в том, что, поскольку проникнуть в помыслы бога человеку все равно не дано, человек должен судить об окружающем его мире, основываясь на опыте земной жизни и руководствуясь своим собственным, человеческим разумом. Правильность такого очень важного идеологического вывода и должен проиллюстрировать его «пример». «Все это ясно будет из новеллы,— говорит Памфило,— которую я хочу рассказать вам: я говорю «ясно» с точки зрения человеческого понимания, не божественного промысла» (I, 1, 47).

В оригинале идеологическое и методологическое повествование Боккаччо выступает еще очевиднее. Начатые стилистически стертой, безличной формулой: «*Manifesta cose è*», («Известно, что...») как бы подчеркивающей традиционность следующего за этим аскетического положения («...все существующее во времени — преходяще...»), рассуждения Памфило завершаются утверждением, в котором дважды повторенное и включенное в подчеркнутую личную конструкцию наречие *manifestamente* («ясно») не только заполняется новым смыслом, но и явно полемизирует со смыслом старым, общепринятым, отвергая его метафизическую безусловность и теологическую ясность: («*Il che manifestamente potrà apparire nella novella la quale di raccontare intendo: manifestamente dico, non il giudizio di Dio ma quel degli uomini seguitando*» (I, 1, 6)). Памфило, таким образом, обещает не только рассказ на необычную тему, но и принципиально новый метод художественного повествования. Основной упор им делается

именно на методе. Идеологическое и эстетическое новаторство в «Декамероне» все время маскируется, но его создателем оно создается достаточно хорошо. Вряд ли правомерно (хотя в истории литературы и философии это стало своего рода традицией) обособлять главную книгу Боккаччо от собственно философской проблематики рождающегося гуманизма. Первые новеллы в «Декамероне» в известном смысле новеллы философские.

Боккаччо искренне верил в бога и всегда старался держаться в стороне от тех философских и теологических споров, в которые охотно ввязывался Петрарка. Но философия его интересовала. Новое в философских установках прозы «Декамерона», определившихся уже во вступительных рассуждениях Памфило, было не отрицание возможности познания бога, а игнорирование иерархической связи между «суждением бога» (*il giudizio Dio*) и «суждением людей» (*il giudizio degli uomini*), признание известной автономности человеческого разума и вытекающая из такого признания последовательная ориентация «здорового интеллекта» не на проникновение за завесу аллегорий в тайны трансцендентного мира, а на эстетическое восприятие и познание земного мира в той его феноменологической реальности, в какой он предстает перед человеком и в присущих этому миру закономерностях, отражаемых логикой человеческих и, следовательно, в конечном итоге общественных отношений. Новый метод художественного повествования предполагал в «Декамероне» новый философский взгляд на жизнь, ее смысл и ценность. Раскрытие и обоснование новой жизненной философии как раз и составляет основное внутреннее содержание фабульно пестрой, но сюжетно достаточно организованной повеллистической книги Боккаччо.

2

Памфило превосходно выполняет взятое им на себя обязательство. Новый способ повествования — «с точки зрения человеческого понимания, не божественного промысла» — проведен в первой новелле «Декамерона» с поразительной и чуть ли даже не ошеломляющей исследователя последовательностью. В новейшей литературе перед-

ко цитируются (но чаще всего недостаточно критично) слова Бенедетто Кроче: «Новелла эта, целиком конкретная и от начала до конца живая и динамичная, ничего не утверждает и ничего не отрицает»¹¹. Получается, будто уже в первой новелле «Декамерона» утвердился не просто реализм, а что-то вроде реализма флоберовского толка. Это, конечно, не так. К имперсонализму прозы Боккаччо не стремился, а сознательно его преодолевал. В первой новелле голос рассказчика не только слышен, но и играет важную конструктивную роль. Другое дело, что нравственное отношение рассказчика к рассказываемым им событиям не выступает здесь с такой риторической очевидностью, как в некоторых других, чаще всего антиклерикальных, рассказах «Декамерона». Памфило — и это полностью соответствует новаторству его художественного замысла — хочет не проиллюстрировать «примером из жизни» определенное религиозное, философское или нравственное положение, в истинности которого он абсолютно убежден, а, так сказать, заставить говорить саму земную жизнь свойственными ей голосами и вывести из ее объективной логики существенную жизненную истину, которая придает всей новелле проблемность и даже некоторую загадочность именно потому, что она выводится из жизни, а не навязывается ей извне. При всей своей реалистической объективности новелла о сере Чаппеллетто и отрицает и утверждает, но делает это совсем не так, как было принято в современной Боккаччо средневековой литературе. Метод, которым пользуется Памфило, не дедуктивный, а индуктивный. Использован он, однако, не в философии, а в художественной прозе. Но это-то как раз и интересно. Философия и поэтика в трех первых новеллах «Декамерона» тесно переплетаются и обуславливают друг друга. Новелла о сере Чаппеллетто заслуживает пристального прочтения не только ради тех принципиально важных для складывающейся культуры Возрождения идеологических выводов, которые в ней содержатся, но и потому, что в ней впервые широко и необычайно обстоятельно демонстрируется то новое отношение искусства к действительности, без которого не оказались бы возможными ни ренессансный реализм «Декамерона», ни его ренессансный стиль.

В отличие от подавляющего большинства новелл «Декамерона» фабула первой новеллы Первого дня не взята из литературной или фольклорной традиции, а целиком придумана самим Боккаччо. Однако придумана она им так, чтобы максимально имитировать реальность, с одной стороны, жизненного случая, а с другой, — устного предания, которому якобы следует Памфило. Подобно всем рассказчикам и рассказчицам «Декамерона» Памфило делает вид, будто сам он ничего не придумывает, а только с удовольствием пересказывает то, о чем ему доводилось слышать:

«Рассказывают о Мушьятто Францези, что, когда из богатого и именитого купца он стал кавалером и собрался поехать в Тоскану вместе с Карлом Безземельным, братом французского короля, вызванным и побужденным к тому папой Бонифацием, он увидел, что дела его там и здесь сильно запутаны, как то нередко у купцов, и что распутать их не легко и не скоро, и потому он решился поручить ведение их нескольким лицам» (I, 1, 47).

Исторические события, давшие первый толчок фабульному развитию первой новеллы Первого дня, в «Божественной Комедии» упомянуты, но они получили в ней настолько иное художественное освещение, что даже самые скрупулезные комментаторы книги Боккаччо, обычно фиксирующие мельчайшую фразеологическую переключку между двумя великими тречентистами, в данном случае не заметили никакой сюжетной соотнесенности «Декамерона» с бессмертной поэмой Данте¹². Между тем соотнесенность здесь существует¹³. Более того, идеологически она — существенна. Правда, соотнесенность эта носит, так сказать, негативный характер. Но это не делает ее менее содержательной.

Прибытию Карла Валуа в Италию и последующему за ним вторжению во Флоренцию в «Комедии» придано огромное значение. В четвертом кругу чистилища Данте встречает Гуго Капета, и тот пророчески рассказывает ему о роковом для поэта государственном перевороте в «белой» Флоренции:

Я вижу время, близок срок ему.—

И повый Карл его поход повторит,

Для вещей славы роду своему.
Один без войска, многих он поборет
Копьем Иуды; им он так разит,
Что брюхо у Флоренции распорет.
Не землю он, а только грех и стыд
Приобретет...

(«Чистилище», XX, 70—77)

Данте намекает на прозвище Карла Валуа — «Безземельный» — и объясняет его происхождение. Однако главное в приведенных терцинах — сравнение «миротворца Тосканы» с Иудой.

Процитированное место из «Комедии» Боккаччо, конечно, знал и, приступая к первой новелле, несомненно, рассчитывал на то, что читатели его вспомнят. То, что в первой же фразе рассказа Памфило Мушьятто Франчези предстает в окружении главных врагов Данте и главных злодеев его поэмы (Филипп IV Красивый, папа Бонифаций VIII, Карл Валуа Безземельный), — не случайность, а сознательный и точный расчет. Читатель сразу преду-прежден, с кем ему предстоит иметь дело и, так сказать, настроен на восприятие «злодейской истории». После этого Памфило может нравственно Мушьятто Франчези прямо не характеризовать и сосредоточить все свое внимание и все свое искусство рассказчика на выявлении объективной человеческой логики, определяемой не религией, не политикой и не моралью, а сугубо частными, вполне земными и очень материальными интересами. Более того, на фоне широко известной, зафиксированной в народной молве и во всех флорентийских летописях аморальности Мушьятто Франчези¹⁴ отказ от его прямой нравственной характеристики сразу же приобретает поэтическую демонстративность и маркируется как новый повествовательный, стилевой и методологический принцип. Не любя и не считая нужным подчеркивать свое новаторство, Боккаччо в случае надобности делал это искусно и толко. В первой новелле «Декамерона» поэтика насквозь идеологична. Новый способ повествования не только формирует в ней фабулу, но и, как мы увидим дальше, порождает нового героя, а тем самым и новый эстетический идеал.

Ту же поэтическую функцию в завязке первой новеллы выполняет «отказ от политики». Очерчивая исходную фабульную ситуацию, Памфило демонстративно игнорирует те политические результаты, которые имела для Флоренции итальянская экспедиция Карла Безземельного, а также ту зловещую роль, которую сыграл в ней Мушьятто Франчези. Подобно всем рассказчикам «Декамерона» Памфило хорошо помнит историю своей родины, но говорит о реальной флорентийской политике так же редко, как о свирепствующей во Флоренции чуме. Это — позиция, и было бы неправильно объяснять ее тем, что после «Амето» и «Фьезоланских нимф» отношение Боккаччо к истории Флоренции и к ее общественно-политическому строю вдруг резко, кардинальным образом изменилось. Несомненно, связанный в молодости с банкирским домом Барди, Боккаччо не склонен был придавать падению «белого» правительства такое же значение, какое придавал ему Данте¹⁵, но к завязке первой новеллы «Декамерона» прямого отношения это не имело. Позиция Памфило — позиция по преимуществу эстетическая и идеологическая. О том, что Данте отождествил Карла Безземельного с Иудой, Боккаччо помнит и рассчитывает, что его читатели этого тоже не забыли. На фоне исторической памяти флорентийского читателя середины XIV в. эстетическая и идеологическая переориентировка «Декамерона» выступала особенно наглядно. Боккаччо извлекает Мушьятто Франчези из того не только политического, но и совсем особого состояния времени, в которое поместил участников похода Карла Валуа создатель «Божественной Комедии», и переносит его во время обычное, реально-бытовое и прямо «купеческое»¹⁶. Очерчивая исходную ситуацию новеллы, Памфило акцентирует внимание на поступках Мушьятто, характеризующих его не столько как вельможу, причастного к важнейшим политическим событиям своего времени, сколько как типичного итальянского купца, и, отмечая купеческую типичность этой ситуации, апеллирует не к историческим или политическим воспоминаниям своих флорентийских слушательниц и слушателей (в памяти которых Мушьятто, дважды «герой» Ананьи, несомненно, присутствует), а к их повседневному, житейскому опыту, включающему в себя

близкое знакомство с обычной практикой торгово-финансовых операций: «...он увидал, что дела его там и тут сильно запутаны, *как то нередко у купцов*, и что распутать их не легко и не скоро, и потому он решился...» (I, 1, 47).

Фабула первой новеллы «Декамерона» сразу и резко ориентирована на земную действительность, взятую в ее реально-бытовых, повседневных аспектах и проявлениях.

3

Быт занимает в «Декамероне» много места и играет важную роль в его художественной системе. Это — черта времени. «Известно, — писал Б. Л. Сучков, — что реализм первоначально стал прокладывать себе дорогу на территории быта. Изображение соседствующей с человеком действительности в ее бытовом облике лежит в основе и фацеций, и жартов, и фэбльо, и шванков, а позже — и плутовского романа, рожденного в бродиле народных восстаний, крестьянских мятежей, кровавых религиозных войн XVI—XVII веков. Но, — тут же уточняет Б. Л. Сучков, — *это еще не реализм в собственном смысле слова, а лишь ближайшие подступы к нему*»¹⁷.

Последнее уточнение существенно. К тому времени, когда в Италии началась эпоха Возрождения, «территории быта» были искусством давно открыты и неплохо обработаны. Быт играл важную роль уже в политической комедии Аристофана. На его пространствах разместились новая аттическая комедия, Плавт, Теренций, мимы Герода и «милетские сказки» Апулея. Очень мощно быт был представлен в так называемом романе Петрония, который, по словам Эриха Ауэрбаха, «достиг крайних пределов того, что было возможно для античного реализма»¹⁸. Тем не менее говорить о реалистическом методе «Менехмов», «Формиона», апулеевых «Метаморфоз» и даже «Сатирикона» вряд ли возможно. Во всяком случае, без принципиальных методологических оговорок и уточнений. В античной литературе быт был оторван от народного бытия, выключен из истории и не предполагал идеологически серьезного к себе отношения. На его территории почти безраздельно господствовал раб. Возможности

реалистического изображения действительности в произведениях великих комедиографов и сатириков Эллады и Рима ограничивались жанром, законом стиля и, главное, историческим уровнем господствующей идеологии. Об этом хорошо писал тот же Эрих Ауэрбах, с именем которого нередко (но совершенно напрасно) связываются представления о беспрельдно широком толковании термина «реализм». «Если античная литература,— утверждал он,— не была способна изображать повседневную жизнь совершенно серьезно, со всей глубиной ее проблематики и с ее историческим фоном, но представляла ее лишь в низком стиле, в комическом или в крайнем случае в идиллическом жанре, вне истории, статично, то это означает не только границу реализма, но и границу исторического сознания. И это прежде всего. Ибо именно в духовных и экономических отношениях повседневной жизни открываются силы, лежащие в основе исторических движений; эти последние, будь то война, дипломатия или внутреннее развитие государственного устройства,— лишь итог, конечный результат изменений, происходящих в глубинах повседневного»¹⁹.

Победа христианства, уравнившего рабовладельца и раба перед лицом искупления первородного греха всего человечества и оперировавшего евангельскими текстами, в которых страсти господни разыгрывались как трагедия земного человека, стоящего на одной из самых низких ступеней социальной лестницы, казалось бы, должна была открыть широкие возможности для введения в литературу народа и жизнесозидательных сил, поднимающихся в историю из того прозаического, повседневного быта мытарей, блудниц и рыбаков, с которыми чаще всего общался Христос и к которым прежде всего было обращено его слово. Однако ничего подобного, как мы хорошо знаем, не произошло. Идеология, порождаемая общественными отношениями, непосредственно сменившими рабовладение в Европе, не достигла необходимого для этого уровня. Заложённые в евангелиях возможности риторической и стилевой революции сразу оказались существенно ограничены феодальной иерархичностью, аскетизмом и трансцендентностью средневековой идеологии. Разделение стилей и жанров в литературе Средних веков сохранилось, хотя и полу-

чило в ней иное религиозно-нравственное обоснование, нежели в художественной теории и практике европейской античности. Повседневный быт, тесно связанный с народным, материально-производственным миром, получил место на идеологической вертикали, но — и это особенно хорошо заметно в комической поэзии итальянского Предвозрождения, а также и в «Комедии» Данте — он разместился на ней много ниже реальной действительности. Так же как в комедиях Плавта, так же как в «Метаморфозах» Апулея и в «Сатириконе» Петрония, в стихотворениях Рустико ди Филиппо и Чекко Анжольери, в «Романе о Розе», в поэме «Цветок», в фэбльо и в «Завещаниях» Франсуа Вийона идеологизированный быт оказался выключенным из времени и из истории. Более того, в проторенессансной поэзии низменный, прозаический быт не только противостоял бытию, но и комически отрицал историческую реальность земной жизни, конденсируя в себе и гротесково гиперболизируя ее материальные, с точки зрения средневекового аскетизма, нравственно отрицательно заряженные моменты, аспекты и проявления²⁰. Прежде чем «территории быта» могли стать объектом реалистического искусства и дать этому искусству материал для своего изображения, поэтам и философам предстояло подключить быт ко времени, ввести его в историческую действительность земной жизни и идеологически реабилитировать. (Новые темы и новые способы повествования настойчиво требовали нового мирозерцания — новой философии и прежде всего нового понимания смысла жизни. Однако все это могло возникнуть только на известном уровне общественных отношений и соответствующего им общественного сознания.)

«Сущность реалистического метода, — писал Б. Л. Сучков, — его душу, его сердцевину составляет *социальный анализ*, исследование и изображение социального опыта человека, изучение и изображение как общественных взаимоотношений людей, так и структуры самого общества»²¹.

Такое самое общее определение сути метода реализма получило довольно широкое признание в современном советском литературоведении, и из него, видимо, можно исходить, выявляя и анализируя историческое своеобра-

зие ренессансного реализма и ренессансной реалистичности «Декамерона», а также устанавливая их художественные пределы и прочерчивая их связи с типологически сходными явлениями в европейских литературах XVII—XIX вв. Однако Б. Л. Сучков полагал, что в эпоху Возрождения формируется лишь аналитичность «как одна из неотъемлемых черт реалистического метода»²², но что как таковой этот метод проявляет себя только в XVIII веке, «в канун Великой французской буржуазной революции», когда «реалистическое искусство развивается с удивительной мощью, поднимаясь от позора быта к изображению общественного бытия»²³.

Такая историческая концепция реализма имеет много сторонников и подкреплена солидным историко-литературным материалом²⁴. Однако у нее имеются и свои противники. Одним из наиболее авторитетных из них продолжает оставаться академик М. Б. Храпченко. В отличие от тех современных советских теоретиков и историков литературы, которые склонны говорить о реализме Возрождения главным образом применительно к Шекспиру и Сервантесу, видя в их реалистическом методе не только своего рода итог трехвекового развития гуманистической культуры, но также и результат крушения ренессансных иллюзий и идеалов, М. Б. Храпченко считает возможным относить зарождение реализма и как метода, и как художественной системы к самому началу эпохи Возрождения, рассматривая таким образом *исторически своеобразный ренессансный реализм* как одну из важнейших эстетических, идеологических и методологических предпосылок для формирования и дальнейшего развития литературы и искусства как раннего, так и в особенности зрелого, классического западноевропейского Ренессанса. Указывая, что историческое своеобразие «реализма эпохи Возрождения заключается прежде всего в том, что он очень рельефно отразил процессы освобождения от власти принципов и установлений средневекового общества, религиозно-аскетических канонов», а также что «победа земного, чувственного над аскетической моралью и лицемерием, реального над иррациональным, интеллектуальной свободой над мертвящей схоластикой составляет основное содержание повелл Боккаччо и некоторых других повеллистов перιο-

да Ренессанса»²⁵, академик М. Б. Храпченко вместе с тем отмечает: «Боккаччо не оставляет в стороне социальные начала жизни людей»²⁶.

С этим трудно не согласиться. Разумеется, *социальный анализ* не проводится в «Декамероне» с такой широтой и последовательностью, какая будет характеризовать произведения просветительского и прежде всего классического русского и западноевропейского критического реализма XIX в. Однако ориентация не просто на внеисторический быт, а на общественные *аспекты* действительности у зрелого Боккаччо не только присутствует, но и определенным образом входит в художественный метод, позволяя говорить о его реалистичности. В «Декамероне», по словам М. Б. Храпченко, «изображение человеческих страстей переплетается с воссозданием некоторых специфических „примет“ отдельных социальных групп, с осмеянием сословных привилегий»²⁷.

В новеллах Первого дня социальные привилегии осмеянию еще не подвергаются. Магистральный сюжет Дня составляет нравственная критика «сильных мира сего», сознательно игнорирующая различие мест, занимаемых ими на иерархической лестнице средневекового общества. Однако новелла о сере Чаппеллетто и в этом смысле представляет знаменательное исключение. Как уже говорилось, именно она дает меру реалистичности всей книге. «Купеческое время», в которое сразу же оказывается погруженным читатель «Декамерона», — не просто время повседневного купеческого быта, с которым мы так часто будем сталкиваться в новеллах Франко Саккетти и в стихотворениях Антонио Пуччи, — это время новой истории, а также принципиально новое историческое и повествовательное измерение²⁸. Мушьятто Францези — не обычный торговец, — это тот, непосредственно связанный как с банковскими, так и с производственными операциями «mercator», финансово-промышленная деятельность которого в XIII—XIV вв. не только тесно переплеталась с политикой, но и существенно изменяла *социальное лицо* феодального, средневекового мира. То, что первый толчок движению сюжета «Декамерона» дает именно такой персонаж, в высшей степени симптоматично и недооценивать историко-литературное и эстетическое значение

этого факта при всей его кричащей «социологичности» было бы неверно. Художественное повествование прозы «Декамерона» состояло, в частности, и в том, что проза эта была ориентирована на земную действительность в ее социально-исторической конкретности. На фоне предусмотренных автором и для читателя XIV в. совершенно неизбежных сопоставлений с «Божественной Комедией» идеологическая, стиливая, а также и социологическая переориентировка повествовательной литературы, начатая в «Декамероне», выступает особенно наглядно.

4

Соотнеся начало своей повеллистической книги с политическими пророчествами Гуго Капета в «Чистилище» и тем самым сразу приподняв первый рассказ над внеисторическим повседневым бытом, Боккаччо тут же связывает его *историчность* не столько с Карлом Валуа и теми сугубо политическими последствиями, которые имела для Флоренции поездка брата Филиппа Красивого в Италию, сколько с характерными и — разумеется, в известных пределах — по-реалистически типическими приметами флорентийского купца — mercator'a, вовлекавшего в свои финансовые операции самые отдаленные уголки Европы. О партийных распрях между «белыми» и «черными» гвельфами Мушьятто Францези не думает — и тут его образ в «Декамероне» не вполне совпадает с образом, запечатленным в средневековых летописях Дино Кампаньи и Джованни Виллани, — декамероновского Мушьятто заботит совсем другое:

«Все дела он устроил; только одно у него осталось сомнение: где ему отыскать человека, способного взыскать его долги с некоторых бургундцев» (I, 1, 47).

Понимание исторической действительности у Боккаччо — новое. В «Декамероне» с первых же строк историзируется не политика, как это было у Данте, а текущий, повседневный быт и тесно связанная с ним сфера частной жизни. Поэтому частная жизнь оказывается с политикой соизмеримой. В повеллистической книге Боккаччо начинает складываться тот своеобразный, ренессансный историзм, который наложит явственный отпечаток на

художественный метод и стиль литературы и искусства классического Ренессанса и, связав (впрочем, отнюдь не прямо и не непосредственно) гуманизм Возрождения с идеологией Нового времени, в то же время резко обособит его от господствующей идеологии не только Средних веков, но и «эпохи Данте и Джотто» (термин М. В. Алпатова), т. е. Предвозрождения.

В дантовской «Комедии» для влиятельного советника и всемогущего банкира Филиппа IV Красивого не нашлось и не могло найтись места. Не зная о злодейской роли Мушьятто Францези в судьбах Флоренции создатель «Комедии», конечно, не мог. Он его сознательно игнорировал.

Не то — у Джованни Боккаччо. Из политического окружения Карла Валуа в тот момент, когда он отправлялся из Парижа в Тоскану, Боккаччо вырывает именно игнорируемого Данте банкира Мушьятто. Но, конечно, вовсе не потому, что испытывает к нему хотя бы малейшую симпатию. Появление Мушьятто Францези в самом начале рассказов «Декамерона» объясняется не столько индивидуальными различиями в нравственном отношении двух великих тречентистов к «новым людям», сколько изменением эстетического отношения литературы к современности, взятой в ее наиболее существенных исторических аспектах. Для Джованни Боккаччо торгово-финансовая практика «новых людей» (т. е. по преимуществу факт социальный) становится неотъемлемой частью исторической действительности, обладающей не меньшей реальностью и не меньшей идеологической значительностью (а следовательно, и не меньшим правом на художественное воспроизведение), чем круги ада, уступы чистилища или небесные сферы. Независимо как от субъективного, личного, так и объективного, гуманистического, отношения Боккаччо к деятелям типа Мушьятто Францези, именно «новые люди» дают ему необходимый жизненный материал для создания того, что Витторе Брацца назвал мифом и концепцией героя «Декамерона»²⁹. Новый герой был не просто одной из художественных находок, без которых не обходится ни один сколько-нибудь значительный писатель, — это было *открытие*, обусловленное новым художественным методом и свидетельствующее об огромной познавательной эффективности этого метода.

Неожиданно появившийся в начале первой повеллы mercator немедленно перестраивает традиционные формы повествования, и обещанная Памфило притча превращается в развернутый рассказ, ориентированный не на литературную или фольклорную традицию «бродячих фавул», а на якобы действительный случай из современной жизни.

В средневековом «примере» содержание с историческим персонажем, к которому оно приурочивалось, чаще всего внутренне связано не было. Это вытекало из самой художественной структуры «примера». Исторический персонаж в нем гарантировал достоверность анекдотической фавулы, в которую облакалось содержание, однако гарантия эта была сугубо формальная. Структура средневекового «примера» предполагала непреодолимость противоречия между вечностью и историей. В «примере» исторический персонаж, так сказать, привязывал к преходящей, сиюминутной исторической реальности вневременное, вечное нравственное содержание, обладающее абсолютной, всеобщей и *внеисторической* значимостью. Вот почему для одних и тех же «примеров» годились герои не только из различных сословий, но и из разных эпох, а их фавульный материал мог переключиваться из страны в страну, не претерпевая при этом сколько-нибудь существенных изменений. Быт в «примерах» присутствовал, но говорить о каком-либо средневековом реализме «примеров» вряд ли возможно³⁰.

«Декамерон», как известно, тоже населен людьми из разных времен и народов. Прошлое в нем чаще всего выступает в современных, средневековых одеждах, хотя попытки передать античный колорит у Боккаччо присутствуют и выступают как сознательный поэтический прием, в чем-то уже предвосхищающий искусство классического Ренессанса (X, 8). Однако попытки эти единичны, и ренессансный историзм художественного метода книги Боккаччо связан не с лимп. Средневековая симультантность уничтожена в «Декамероне» единством конструирующей повествование точки зрения на разновременный фавульный материал, воплощенный в обществе рассказчиков, смотрящих на рассказываемые ими события не только из флорентийского 1348 года, но также и из некоего идеального, гуманистического будущего. Историзм Боккаччо распро-

страняется не на прошлое, а на современность, и это черта, несомненно, новая. Первая новелла «Декамерона» начинается с того, что взаимоотношения между временем и вечностью в ней кардинальным образом перестраиваются, и эта перестройка в значительной мере формирует фабулу новеллы, создавая предпосылки для ее центрального комического конфликта. Столь характерное для средневекового «примера» противоречие между временем и вечностью в первой новелле оказывается сразу снятым. Его вытесняет противоречие между патриархальностью Средних веков и «временем купцов». Для трансцендентной вечности в этом противоречии места уже не остается. Вечность как сфера, на которую распространяется только «божественный промысел», из временных отношений рассказа исключается, а нравственное содержание рассказа по-ренессансному историзируется. Ставя задачей пересказать случай из действительной жизни «*non il giudizio di Dio ma quel degli uomini seguitando*», Памфило придает чисто человеческой, земной логике действий и поступков, образующих жизненный материал его парадоксально теологического «примера», настолько очевидно выраженный современный и *социальный* характер, что Витторе Бранка (а вслед за ним и Джованни Джетто и другие литературоведы) считает даже возможным утверждать, будто в фабульных ходах первой новеллы «Декамерона» «полностью господствует закон „*ragion di mercatura*“, такого же железного и безжалостного коммерческого интереса, каким два века спустя станет „*ragion di Stato*“»³¹. Именно „высшие интересы торговли“, по мнению Бранки, дают ключ к решению «проблемы Чаппеллетто» и создают возможность для нового прочтения новеллистического эпоса Боккаччо³².

Позиция Витторе Бранки в данном случае несколько противоречива. Логика человеческих поступков в «Декамероне» никогда, даже в его самых «антибуржуазных новеллах», полностью не совпадает, а тем более не исчерпывается законами коммерческих операций. Однако то, что в первой новелле Первого дня внешнее фабульное действие густо окрашено признаками той самой социальной среды, к которой принадлежит Мушьятто Франдизи, и свойственной этой среде купеческой рационалистично-

стью, вряд ли может быть поставлено под сомнение. На первый взгляд может действительно показаться, что чисто купеческая расчетливость выступает в новелле Боккаччо как отражение объективных закономерностей если не всего земного бытия, то, во всяком случае, общественной жизни. Говоря о затруднениях, с которыми столкнулся Мушьятто Францези, сомневающийся, кому бы он мог поручить взыскать долги с бургундцев, Памфило объясняет: «Причина сомнений была та, что он знал бургундцев за людей охочих до ссоры, негодных и не держащих слова, и он не в состоянии был представить себе человека настолько коварного, что он мог бы с уверенностью противопоставить его коварству бургундцев» (I, 1, 47).

Мушьятто Францези мыслит, как самый настоящий купец, и Боккаччо настолько освобождает движущие пружины завязки от всего, что отклонялось бы от логики бухгалтерских расчетов, что в риторически расцвеченной прозе «Декамерона» начинает вдруг ощущаться обнаженность ослепляющего рационализма первых глав «Государя». Для того, чтобы справиться со злодеями и обманщиками бургундцами, Мушьятто надобен не честный, порядочный человек, а еще больший злодей и обманщик. Вместе с тем это должен быть такой великий обманщик, которому можно было бы доверять. Возникает, казалось бы, порочный круг. В новелле очерчивается сложная, логически неразрешимая ситуация. Ею создается исходное фабульное напряжение. Завязывается первый событийный узел.

Развязывает этот узел вторгающаяся в «Декамерон» реально-историческая жизнь. Логика общественных отношений ломает или, вернее, подчиняет себе логику абстрактно рационалистических силлогизмов. Мушьятто Францези обращается к собственному жизненному опыту и извлекает оттуда не только нужного ему злодея, но и главного героя первой повеллы. То обстоятельство, что мысль Мушьятто Францези, ищущего нужного человека, в конце концов наталкивается на сера Чаппеллетто, вполне закономерно и вполне соответствует логике чисто земных интересов, которой следует Памфило. Нотариус из Прато был злодей того же исторического времени, что и вельможный купец Мушьятто, такого же правственного

масштаба и вдобавок мессеру Мушьятто многим обязанный.

Злодейства Чаппеллетто выписаны в повелле с особой тщательностью. Обычно Боккаччо не дает детального портрета героя. О величайшем и грязном мерзавце в первой повелле сказано, что он «был небольшого роста» и «одевался чистенько» (I, 1, 47). Это — жизненно-реальная деталь и вместе с тем — иронический анатифразис, усиленный нагнетением уменьшительных: *Sepparello... Ciappello... Ciappelletto... Ciappelletto, Ciapparello* (I, 1, 9). Однако одной этой риторической фигурой Боккаччо не ограничивается. Сразу же вслед за ней Боккаччо очерчивает то, что Джузеппе Петронио называет «развернутым аналитическим портретом сера Чаппеллетто»³³. Антифразис в этом портрете тоже играет большую, хотя и далеко не однозначную роль. Пороки Чаппеллетто перечисляются подробно, обстоятельно и в определенной комической последовательности. Сер Чаппеллетто не только потариус, промышляющий изготовлением фальшивых документов и лжесвидетельств, он еще и склочник, скандалист, убийца, богохульник, пьяница, содомит, вор, грабитель, шулер и злостный игрок в кости. «Но к чему тратить слова? Худшего человека, чем он, может быть, и не родилось» (I, 1, 48). В оригинале последняя фраза звучит так: «*Perché mi distendo io in tante parole? Egli era il peggiore uomo, forse, che mai nascesse*» (I, 1, 15). Если до этого Памфило излагал события объективно, отстраненно, выявляя человеческую логику поступков и размышлений Мушьятто Франчески как бы с точки зрения самого Мушьятто, без какого-либо отношения к ним и безо всякого морализаторства, то в нравственном портрете сера Чаппеллетто начинают отчетливо звучать личные интонации, еще более подчеркиваемые заключительным риторическим клише, соединяющим рассказчика не только с автором, но и с самим Боккаччо³⁴. Рассказчик как бы выходит на авансцену. Развитие фабулы на какое-то время приостанавливается, и внимание читателя фиксируется, с одной стороны, на тех нравственных чертах сера Чаппеллетто, которые будут обыгрываться в центральной сцене кощунственной пьесоведки, а с другой — на стилистических приемах, с помощью которых Памфило

обрисовывает характер и личность героя. В конечном итоге в своем, так сказать, материальном содержании портрет Чаппеллетто оказывается сложенным из черт, которыми Джованни Виллани наделил в своей хронике Мушьятто Францези и его брата Биччо³⁵. Происходит, так сказать, социальная идентификация главного героя повеллы, а тем самым и его историзация, объясняющая, почему, зная сера Чаппеллетто за величайшего негодяя и обманщика, мессер Мушьятто считает возможным положить на него, как на самого себя, и поручить ему те свои дела, которые сам он сделать уже не может.

После этого Памфило покидает авансцену, и в его рассказе снова на первый план выступают логика и динамика земных интересов и трезвый купеческий расчет. Мушьятто вызывает к себе негодяя нотариуса и говорит ему: «Ты знаешь, сер Чаппеллетто, что я отсюда уезжаю совсем; между прочим, есть у меня дела с бургундцами, обманщиками, и я не нахожу человека более тебя подходящего, которому я мог бы поручить взыскать с них мое. Теперь тебе делать нечего, и, если ты возьмешься за это, я обещаю снискать тебе расположение суда (*il favore della corte*) и дать тебе приличную часть суммы, которую ты взыщешь» (I, 1, 48).

Боккаччо экономен. Многие важные детали им опускаются или загоняются в подтекст. На поверхности остаются только логически очевидные связи событий, которые последовательно и планомерно выявляет Памфило, «следуя суждениям людей, а не промыслу бога». Мушьятто считает возможным довериться обманщику Чаппеллетто вовсе не потому, что он полагается на его признательность за оказанные в прошлом благодеяния. Чисто человеческие мотивы в рассуждениях Мушьятто полностью отсутствуют. Прежде чем послать за сером Чаппеллетто, он навел все необходимые ему справки и выяснил, что из-за своих всегдашних мошенничеств в парижских судах сер Чаппеллетто в конце концов оказался не только без работы, но и без надежды ее когда-либо получить. Мушьятто рассчитывает не на дружбу Чаппеллетто, а на безвыходность его положения. Вот почему он предлагает нотариусу за верную службу в хлопотном, трудном и даже опасном деле не только хороший процент

с недоимок, которые тот взыщет со «зловредных бургундцев», но также и «расположение суда» или даже, как полагает Витторе Бранка, «благосклонность королевского двора»³⁶. Для Чаппеллетто это — единственный и вполне реальный шанс. Выбора у него нет. Он «немедля согласился, почти *побуждаемый необходимостью* и объявил, что готов с полной охотой» (I, 1, 48).

После этого фабула, работающая, как хорошо отлаженный механизм, переносит действие в Бургундию. Фабулой опять движет необходимость подчеркнуто земных, социальных и даже непосредственно экономических интересов. Никаких реально-топографических черт Бургундии в повелле не дается (в других новеллах «Декамерона» местный колорит присутствовать будет), зато сразу сообщается, что, приехав на место, сер Чаппеллетто поселился или, вернее, укрылся (*riparandosi*) «в доме двух братьев флорентийцев, занимавшихся ростовщицеством и чествовавших его ради мессера Мушьятто» (I, 1, 48).

Как звали братьев не сказано. Все частное и индивидуальное в повелле опускается, как не существенное и для развития ее фабулы не важное. Важна только социальная функция братьев. Важно то, что они — ростовщики и что они еще более прочно, чем сер Чаппеллетто, связаны с Мушьятто Францези. В отличие от нотариуса ростовщики — подчиненные Мушьятто; они — его торговые и финансовые агенты. Вот почему братья не только укрывают в своем доме сера Чаппеллетто, но и оказывают ему необходимые знаки внимания: «... *per amor di messer Musciatto onoravano molto*» (I, 1, 20) (букв.: «... из любви к мессеру Мушьятто очень его чествовавшими»).

О «любви» ростовщиков к мессеру Мушьятто Памфило говорит с легкой, но все-таки ощутимой иронией. Внутренняя логика, согласно которой события и люди в повелле связываются между собой и воздействуют друг на друга, — не собственно человеческая, а социально-экономическая. Ростовщики превосходно знают, что за человек сер Чаппеллетто, но до его человеческих качеств им нет никакого дела. Он для них — нужный человек. Вот почему, когда сер Чаппеллетто заболел, «братья тот час же послали за врачами и людьми, которые бы за ним ходили, и сделали все необходимое для его здоровья» (I, 1, 48).

Такая забота ростовщиков о заболевшем старике вызвана не их любовью к ближнему, а все той же «любовью к мессеру Мушьятто» и еще больше сугубо эгоистическими соображениями. Это выясняется сразу же после того, как оказывается, что болезнь сера Чаппеллетто не излечима. Ирония, которая до этого едва угадывалась в преднамеренно безличном повествовании Памфило, становится очевидной, хотя спокойная объективность рассказа в новелле по-прежнему сохраняется:

«Ma ogni aiuto era nullo per ciò che *il buon uomo*, il quale già era vecchio e disordinamente vivuto, secondo che i medici dicevano, andava di giorno in giorno di male in peggio, come colui che avea *il male della morte; di che li due fratelli si dolevan forte...*»³⁷

Ростовщики глубоко опечалены не тем, что их гость, которого они окружили заботой и всячески чествовали «ради мессера Мушьятто», в скором времени умрет, а только тем, что он умрет в их доме и что они не могут вышвырнуть смертельно больного старика на улицу. Ирония возникает как раз в том самом месте рассказа, где хорошо рассчитанную человеком цепь событий обрывает судьба или, если угодно, случай. Ситуация — и для комической техники первой повеллы это характерно — как бы выворачивается наизнапку. Нотариус, который до этого считался ростовщиками «нужным человеком», оказывается вдруг для них не только ненужным, но прямо-таки опасным. Тем не менее об изменении эстетического отношения к действительности ирония эта не сигнализирует. Какое-либо нравственное негодование в тоне Памфило по-прежнему отсутствует. Появившаяся в новелле ирония проводит четкую границу между рассказчиком и теми персонажами, о которых он рассказывает, однако ироническая отстраненность только помогает Памфило (и, разумеется, стоящему за ним Боккаччо) решить одну из главных задач всей новеллы, т. е. обнажить объективную логику человеческих поступков, показав стоящие за ними пружины земных, корыстных и, чаще всего, эгоистических интересов. Ростовщики печалются по поводу смерти величайшего злодея и негодяя Чаппеллетто, потому что смерть эта — и именно потому, что сер Чаппеллетто великий грешник, человек, «хуже которого, может быть,

никого и не родилось» — угрожает всему их предприятию и, возможно, даже самой их жизни.

Положение, в которое попадают ростовщики, в самом деле трудное. Для того, чтобы обрисовать объективную сложность создавшейся ситуации, Боккаччо показывает ее глазами самих ростовщиков. Место рассказчика в повествовании при этом, естественно, меняется. Если для создания развернутого портрета Чаппеллетто Памфило, как мы видели, выходил на авансцену и непосредственно беседовал со слушателями и читателями «Декамерона», то теперь он на некоторое время уходит за кулисы. На сцене остаются одни ростовщики. В повелле приводится их разговор, подаваемый, однако, в подчеркнута монологической форме. Поэтические резоны для этого имеются. Несмотря на то, что братьев двое, сложившаяся ситуация оценивается ими сугубо однозначно и, так сказать, единогласно, с точки зрения трезво-практического, «купеческого» разума, носителем которого в повелле выступал Мушьятто Францези и логику которого до этого момента старательно воспроизводил Памфило. На какое-то время у читателя должно создаться впечатление, что точка зрения братьев-ростовщиков на возникшую в повелле трудную жизненную ситуацию не только правильная, но и вообще единственно возможная:

«Что мы с ним станем делать? — говорил один другому. — Плохо нам с ним: выгнать его, больного, из дома было бы страшным зазором и знаком неразумия: все видели, как мы его раньше приняли, потом доставили ему тщательный уход и врачебную помощь, — и вдруг увидят, что мы выгоняем его, больного, при смерти (*infermo a morte*)³⁸, внезапно из дому, когда он и не в состоянии был сделать нам что-либо неприятное. С другой стороны, он был таким негодяем, что не захочет исповедоваться и приобщиться святых тайн, и, если умрет без исповеди, ни одна церковь не примет его тела, которое бросят в яму, как собаку. Но если он и исповедуется, то у него столько грехов и столь ужасных, что выйдет то же, ибо не найдется такого монаха или священника, который согласился бы отпустить их ему; так, не получив отпущения, он все же угодит в яму. Коли это случится, то жители этого города, которые беспрестанно поносят нас

за наше ремесло, представляющееся им несправедливым, и которые непрочь нас пограбить, увидев это, поднимутся на нас с криком: „нечего щадить этих псов ломбардцев, их и церковь не принимает!“ И бросятся они на наши дома и, быть может, не только разграбят наше достояние, но к тому же лишат и жизни. Так или иначе, а нам плохо придется, если он умрет» (I, 1, 48).

Не дав топографических примет Бургундии, Боккаччо очень точно воспроизводит историческую типичность тех социальных обстоятельств, в которых вызревает центральный конфликт первой новеллы Первого дня. В новелле сталкиваются и противоборствуют две исторически разные точки зрения на жизнь, а в конечном итоге — две различные идеологии.

Оставив на сцене только ростовщиков, Боккаччо тем не менее дает возможность ясно представить, что происходит за стенами комнаты, в которой братья обсуждают создавшуюся ситуацию. «Ломбардцы первой новеллы „Декамерона“, — как верно подметил Виктор Шкловский, — жили в окружении ненависти». Отделение банкирского дома мессера Мушьятто Францези в Бургундии было фортом на завоеванной, но вовсе не покоренной территории. Конторы итальянских банкиров громились в Бургундии сплошь и рядом. Особенно крупные антиломбардские погромы были отмечены в 1277, 1299, 1308, 1311, 1329 гг. Память о них сохранилась в тексте. В чужом слове, введенном Боккаччо в монологический диалог ростовщиков, можно услышать бурление и рокот народного недовольства.

Из всего этого, однако, вовсе не следует, будто Боккаччо сознательно изображал острейшие социальные и классовые конфликты своего времени, да вдобавок с позиций угнетенного народа. О возможности народного восстания в Бургундии он, конечно, не помышлял и вряд ли стал бы ему сочувствовать. Ростовщики о восстании тоже не думают. Для них злокозненные бургундцы всего лишь темные, неразвитые, погрязшие в предрассудках погромщики, которых они презирают, но боятся.

Субъективно отношение братьев-ростовщиков к смертельно заболевшему серу Чаппеллетто никак не меняется. Его нравственные качества для них по-прежнему

безразличны. Именно это субъективное безразличие ростовщиков к человеческой индивидуальности маленького нотариуса позволяет им резко изменить его объективную, общественную оценку, сохранив при этом единство своей собственной социальной роли. Боккаччо не дал ростовщикам имени совсем не случайно. Сознание их механизировано. Освободившись от некоторых средневековых предрассудков, оно тем не менее не стало свободным, ибо полностью исчерпывается автоматическими реакциями на требования внешней по отношению к ростовщикам среды. Если прежде братья-ростовщики чувствовали сера Чаппеллетто «из любви к мессеру Мушьятто» и видели в нем почтенного участника дела, которому они ревностно служат, то теперь та же самая «любовь к мессеру Мушьятто» побуждает их говорить о своем госте и доверенном лице патрона: «...Он был таким негодяем...» («...egli è stato sì malvagio uomo...») (I, 1, 24) и выражать твердую уверенность в том, что после смерти «его бросят в яму, как собаку» («sarà gittato a' fossi a guisa d'un cane») (I, 1, 24). Это — отнюдь не изменение личного отношения ростовщиков к серу Чаппеллетто, а всего лишь результат переориентировки его оценки по отношению к тому социальному фактору, который Витторе Бранка остроумно назвал *ragion di mercatura* («высшие интересы торговли»): это, с одной стороны, опять-таки чужое слово, а с другой — простая, эмоционально почти никак не окрашенная констатация того, что, как хорошо знают братья-ростовщики, постоянно случается в жизни и что, видимо, ожидает не только сера Чаппеллетто, но и их самих. В средневековой Бургундии, Франции, да и во всей Западной Европе, за исключением, разве, передовой Италии, во рвы, окружающие городские стены (a fossi), сваливались трупы самоубийц, еретиков, грешников, отлученных от церкви, и ростовщиков. Историзация повествования в первой новелле «Декамерона» проявляется не столько во введении в фабулу исторически реальных персонажей и отдельных подробностей исторического быта, сколько в рационально точных и вместе с тем социально обусловленных реакциях целиком выдуманных персонажей на объективную, исторически конкретную ситуацию. Зависимость свою от окружающей их исторической действитель-

ности персонажи Боккаччо ощущают достаточно остро. Внутренний диалог между братьями-ростовщиками и окружающей их Бургундией возникает именно потому, что ростовщики при всей механизированности их сознания считают необходимым взглянуть на сложившуюся в связи со смертельной болезнью сэра Чаппеллетто сложную ситуацию не только со своей точки зрения, с точки зрения *ragion di mercatura*, но и с точки зрения враждебного им окружения.

Ростовщики — и это очень характерно для ренессансной историчности их мышления — не очень верят в какие-либо идеальные, в том числе религиозные, побуждения повседневных человеческих поступков и действий. Они считают, что смерть сэра Чаппеллетто неизбежно подведет их под погром не потому, что бургундцев нравственно возмутит греховность одной из «ломбардских собак», а оттого, что нравственное разоблачение доверенного лица Мушьятто Францези неминуемо высвободит их в общем-то естественную «волю к грабежу», даст этой воле нужный социально и идеологически вполне благовидный предлог и направит ее по привычному, хорошо обкатанному руслу³⁹. Именно потому, что ростовщики мыслят разумно, трезво, расчетливо, ситуация, в которую поставил их смертельно заболевший сер Чаппеллетто, представляется им трагически неразрешимой. Ростовщики рассматривают, казалось бы, все вероятные действия умирающего сэра Чаппеллетто и анализируют, как отреагирует на каждое из этих действий та реально-историческая среда, с которой им приходится иметь дело. Но всякий раз они оказываются в тупике; любой расклад не сулит им ничего хорошего.

Боккаччо — в данном случае речь идет именно о нем, о писателе начавшегося Возрождения, а не только о Памфило, рассказчике новеллы, — с нескрываемым удовольствием воспроизводит ясность и четкость рассуждений трезво мыслящих братьев-ростовщиков. Их рационализм явно импонирует Боккаччо. Он видит в нем еще не использованные возможности для нового, не философского, а прежде всего художественного, поэтического слова. Вот почему в его воспроизведении осуществленного ростовщиками рационалистического анализа сложной жизненной ситуа-

ции все время ощущается — как это верно подметил Джованни Джетто — «наслаждение, в чем-то уже предвосхищающее Макъявелли, умным расчетом событий и соответствующим им поведением, вкус к тонкой дипломатии и как бы поэзия разумности и предусмотрительности»⁴⁰.

Новый художественный метод «Декамерона» выростал на конкретной исторической почве, усваивая жизненные представления, идеи и мысленные навыки передовой части флорентийских пополапов, начинающих осознавать себя господствующим сословием. От гуманизма Петрарки и Боккаччо шла мощная традиция, в конце концов воплотившаяся в рациональной ренессансной прозе внутренне трагического «Государя».

Однако все это, конечно, не означает, будто реализм и гуманизм «Декамерона» могут быть выведены — во всяком случае прямо и непосредственно — *только* из форм прозаического, практического мышления так называемой ранней итальянской буржуазии. То, что Боккаччо сразу же заводит своих рационалистически рассуждающих ростовщиков в своего рода идеологический тупик, в высшей степени примечательно, и игнорировать эстетическое содержание этого обстоятельства было бы совсем неправильно. Диалогический монолог ростовщиков введен в первую повеллу Первого дня не только ради демонстрации ясности, трезвости и последовательности купеческого рассудка — он существует в новелле также и для того, чтобы обнаружить логическую недостаточность этого рассудка, его, как бы мы сказали теперь, конкретно-историческую ограниченность.

Проблема, которую поставила перед братьями-ростовщиками неизбежность смерти сэра Чанселлетто, оказывается для них принципиально неразрешимой прежде всего потому, что они не могут подняться над окружающей их наличной средневековой реальностью и не в состоянии противопоставить ей какой-либо новый исторический идеал. *Практически* отвергая средневековые, религиозно-аскетические идеалы как несовместимые с их «неправеднейшим» ремеслом⁴¹, братья-ростовщики — и это вполне соответствует реально-историческому уровню раннебуржуазной, бюргерской идеологии флорентийского пополапства XIV в. — *теоретически* приписывают враждебное им сред-

невское религиозно-аскетическое миропонимание и, при всем своем прагматизме и рационализме, оцепивают и рассматривают скружающую их действительность, в которую они интегрированы, исключительно с точки зрения средневековой идеологии, так или иначе соотнося каждое анализируемое явление с трансцендентным богом. Именно поэтому, считая, что люди во всех своих действиях руководствуются лишь сугубо земными, материальными интересами, братья вместе с тем видят для смертельно заболевшего сера Чаппеллетто лишь две возможности, ведущие, впрочем, к одному и тому же плачевному результату: либо сер Чаппеллетто «не захочет исповедоваться и приобщиться святых тайн» и тогда «ни одна церковь не примет его тела, которое бросят в яму, как собаку»; либо сер Чаппеллетто захочет исповедоваться и тогда на исповеди неминуемо откроются столь страшные его грехи, что «не пайдется такого монаха или священника, который согласился бы отпустить их ему». Таким образом, даже исповедовавшись, «он все же угодит в яму». И в том и в другом случае братьям-ростовщикам надо ждать погрома.

От, казалось бы, неотвратимого погрома ростовщиков спасает сер Чаппеллетто, который, лежа в соседней комнате, случайно подслушал разговор братьев: «Велев их позвать к себе, он сказал: „Я не желаю, чтобы вы беспокоились по моему поводу и боялись потерпеть из-за меня. Я слышал, что вы обо мне говорили, и вполне уверен, что так бы все и случилось, как вы рассчитали, если бы дело пошло так, как предполагаете. Но оно выйдет иначе“» (I, 1, 49).

Сер Чаппеллетто признает таким образом правильность рассуждений ростовщиков. В той системе логических и идеологических координат, которой они придерживаются, их расчеты абсолютно точны. Тем не менее сер Чаппеллетто чувствует себя в состоянии встать на пути необходимого хода событий и направить его по иному, вовсе непредвиденному направлению.

Сер Чаппеллетто принадлежит к тому же самому социальному кругу, что братья-ростовщики и мессер Мушьятто Францези. Но мыслит он совсем по-другому. В чем-то он уже очень отличен и от анонимных ростовщиков, и от их

именитого патрона. Сюжет первой новеллы и всего «Декамерона» состоит в выявлении идеологической и историко-культурной существенности различия между сером Чаппеллетто и флорентийскими ростовщиками.

5

Появление в «Декамероне» сера Чаппеллетто знаменует начало того важного историко-литературного процесса, который академик Д. С. Лихачев обозначает как переход «от исторического имени литературного героя к имени вымышленному»⁴². В изменении эстетического отношения к исторической действительности и в формировании нового художественного метода творческой фантазии принадлежала огромная роль. В литературах Западной Европы точно так же, как и в литературе Древней Руси, хотя не всегда столь же очевидно, «процесс развития идет от абстрагирующего «историзма» к более реалистическому вымыслу»⁴³. Это — общая художественная закономерность.

Переход от исторического имени к вымышленному литературному герою осуществляется в первой новелле Первого дня на фоне глубокой культурной традиции, которая его хорошо маскирует. До недавнего времени исследователи «Декамерона», говоря о сере Чеппарелло, выделяли в его имени не ренессансный вымысел, а средневековую «историчность». Он стоял для них в том же поэтическом ряду, что мессер Мушьятто Францези и Карл Валуа Безземельный⁴⁴.

Чеппарелло, или, точнее, Чепперелло, действительно реально существовал. Он носил фамилию Диотайути и в самом деле был родом из Прато. В конце XIII — начале XIV в. Чепперелло Диотайути подолгу жил во Франции и был связан как с мессером Мушьятто Францези, так и с его братом Биччо, занимаясь какими-то их делами в Бургундии. Все это, как мы знаем, вошло в фабульные ходы завязки первой новеллы Первого дня. Новелла строится на материале современной торгово-ростовщической хроники, придавшей историческую достоверность ее полностью вымышленному сюжету. Методологическое новаторство Боккаччо состояло не только в сознательном использовании реально-исторических прототипов, но также и в умении

четко отделить прототип от созданного из реального жизненного материала литературного типа и характера. Переход от реально-исторического прототипа к художественному типу и новому человеческому характеру обозначен в новелле титулом «сер». Реально-исторический Чепперелло этим титулом не обладал. Он был купцом, а не нотариусом. Одно из важных, принципиальных отличий сера Чаппеллетто не только от безымянных братьев-ростовщиков, но и от именитого, вельможного купца мессера Мушьятто Францези состоит в том, что он принадлежит к светской средневековой интеллигенции. Именно это обеспечивает ему известную независимость как от мессера Мушьятто, так и, что еще более существенно, от материально-экономической необходимости *ragion di mercatura*, которая всецело определяет все жизненные реакции, действия и даже помыслы братьев-ростовщиков. В отличие от них сер Чаппеллетто обладает некоторой духовной свободой, которая — на уровне сюжета — реализуется в непредсказуемой неожиданности его поступков. Говоря о приезде сера Чаппеллетто в Бургундию, «где его почти никто не знал», Памфило продолжает: «Здесь, *наперекор своей природе*, он начал взыскивать долги мягко и дружелюбно» (I, 1, 48). Именно эта способность сера Чаппеллетто подниматься над требованиями даже собственной человеческой натуры мотивирует в новелле возможность ее центрального сюжетного и идеологического конфликта.

Исследователи, считающие сера Чаппеллетто героем только сугубо негативным, глубоко не правы. Отношение Боккаччо к нему далеко не однозначно. Ренессансный историзм первой новеллы Первого дня проявился, в частности, в том, что в ней достаточно реалистически показано не только все то, что принципиально отличало национальные, гуманистические идеалы раннего итальянского Возрождения от пополапской идеологии ранней флорентийской буржуазии, но также и то, что ренессансный гуманизм с этой идеологией связывало. В первой новелле Первого дня содержалось уже не пророчество о грядущем Возрождении, а демонстрация того, в чем это Возрождение состояло. Памфило выходит на авансцену и, нарушая повествовательные принципы «Декамерона», дает развернутый апалитический портрет сера Чаппеллетто прежде

всего для того, чтобы остановить внимание своих слушателей на необычности и идеологической повизне человеческого характера маленького нотариуса. В лице сера Чапеллетто в литературу входит повый герой, становящийся главным героем новой культурной эпохи.

6

Аналитический портрет сера Чапеллетто часто привлекал внимание историков литературы. В последние десятилетия литературоведы — тут надо указать прежде всего на исследования М. Марти, Дж. Падоана и конечно же В. Бранки — были заняты выявлением в портрете Чапеллетто главным образом черт средневекового комического стиля. Нельзя сказать, что исследования эти оказались безрезультатными. Они многое прояснили в генезисе повествовательных форм «Декамерона». С темами и приемами средневековой комической литературы декамероновская проза, несомненно, связана. Богохульство, сквернословие, пьянство, обжорство, пристрастие к азартным играм и самые противоестественные пороки — все это как раз те самые качества, которые в средневековой поэзии и прозе были непременными, этикетными признаками низменного, комического персонажа⁴⁵. Памфило отнюдь не случайно говорит, что сер Чапеллетто «до женщин был охоч, как собака до палки, зато в противоположном пороке находил большее удовольствие, чем иной развратник» (I, 1, 47—48). Выражение «*così vago come sono i cani de' bastioni*» — провербиально и, как то отмечает М. Марти, применительно к содомитам «часто использовалось в предшествовавшей потешной поэзии, некоторые основные черты которой воспроизведены на этой странице «Декамерона»»⁴⁶.

Только что процитированная фраза Памфило воспроизводит не просто часто встречающийся в средневековой комической литературе фразеологический оборот — она воссоздает также и чрезвычайно типичный для этой литературы художественный прием. В конце фразы начинающее ее высказывание как бы выворачивается наизнанку и оборачивается собственной противоположностью. Портрет сера Чапеллетто состоит почти целиком из такого

рода фраз. Вот один более чем характерный пример. Памфило говорит о Чаппеллетто:

«В церковь никогда не ходил и глумился неприличными словами над ее таинствами, как ничего не стоящими; наоборот охотно ходил в таверны и посещал другие непристойные места» (I, 1, 47).

Оппозиция церковь — кабак в средневековой комической литературе — одна из главных. Она характеризует всю ее идеологическую структуру, пародируя литературу серьезную, официальную. Мир средневековой «смеховой культуры», пишет академик Д. С. Лихачев, — «это идеальный мир, но вывернутый наизнанку, и прежде всего вывернутое благочестие, все церковные добродетели. Вывернутая наизнанку церковь — это кабак, своеобразный «антирай», где «все наоборот», где целовальники соответствуют ангелам, где райское житье — без одежд, без забот и где всех чинов люди делают все шиворот-навыворот, где «мудрые философы мудрость свою на глупость пременяют», служилые люди «хребтом своим на печи служат», где люди «говорят быстро, плюют далече» и т. д. (Очерки, с. 90). «Служба кабаку» изображает кабака, как церковь, в то время как «Калязинская челобитная» изображает церковь, как кабака. Оба эти произведения отнюдь не антицерковные, в них нет издевательства над церковью как таковой»⁴⁷.

Средневековая комическая литература не сатирична и далеко не всегда весела⁴⁸. Более того, будучи обратной стороной официальной церковно-аскетической и феодальной культуры, «смеховая культура» Средневековья не только обладала, так сказать, отрицательно заряженной аскетической идеологичностью, но и в тех случаях, когда она обслуживала высокую, официальную политику, церковь и государство, могла приобретать уродливые, устрашающе гротескно-изуверские формы⁴⁹.

Однако из того несомненного факта, что серьезная, официальная государственная средневековая культура использовала приемы и даже темы внеофициальной народной смеховой культуры, никак не следует, будто культуры эти по своему идеологическому содержанию и по своим художественным функциям хоть в чем-то совпадали. Иван Васильевич Грозный и Франсуа Рабле обраща-

лись к стихии народного смеха, решая разные задачи и преследуя цели едва не прямо противоположные. Как ни странно, как раз этого-то и не хотят замечать современные «медиевизаторы» творчества Джованни Боккаччо. Отмечая черты средневековой комической техники в развернутом аналитическом портрете сэра Чаппеллетто и вообще во всей первой повелле Первого дня⁵⁰, они стараются не столько связать «Декамерон» с народной «смеховой культурой» и выявить народные истоки неофициального смеха Боккаччо, сколько ввести «Декамерон» в идеологические пределы официальной средневековой литературы и тем самым сразу снять вопрос как об антифеодальной и антибюргерской оппозиционности главной книги Боккаччо, так и об ее антицерковности, об ее гуманистическом антиклерикализме.

Особенно примечательна тут позиция Витторе Бранки. Она наиболее продуманна и последовательна. Видя, вслед за Дж. Падоаном, не только в аналитическом портрете сэра Чаппеллетто, но и в комическом разрешении центрального конфликта первой новеллы Первого дня художественную реализацию средневекового топа «мир навыворот» (*mondo alla rovescia*)⁵¹ и сопоставляя комические приемы Памфило с техникой средневекового комического стиля, использованной Данте при изображении грешников, заполнивших Злые щели⁵², В. Бранка усматривает во внутренней динамике развернутого портрета мерзопакостного нотариуса то же самое религиозно-нравственное *движение вниз*, которое было столь характерно для дантовского «Ада». «Все эти необычные структуры,— пишет Бранка,— и весь этот вывернутый язык (смысл высказывания противоположен обычному и ожидаемому), язык, столь подобающий и суггестивный в портрете лицемера, последовательно готовят безжалостную резкость заключительного приговора: безмерная порочность Чаппеллетто с помощью содержащего в себе недвусмысленный намек выражения сливается с порочностью человека, коварство, лицемерие и предательство которого вошли в поговорку, ибо они дошли в нем до такой степени, что он поцелуем своим продал самого Иисуса Христа: «Egli era peggiore uomo forse che mai *nascesse*» — «Худшего человека чем он, может быть, не роди-

лось» (I, 1, 15): «Bonum erat ei si non esset natus homo ille» (Marco, XIV, 21; Matteo, XXVI, 24)⁵³. Витторе Бранка таким образом устанавливает почти полное языковое соответствие между фразой, которой Памфило завершает свой аналитический портрет Чаппеллетто, и пророческими словами, сказанными Христом на последней, тайной вечери с учениками: «... горе тому человеку, которым Сын Человеческий предается: лучше было бы тому человеку не родиться» (Марк, 14, 21; Матфей, 26, 24).

Из этого делаются важные и широкие теоретические выводы. Языковое соответствие двух фраз позволяет Бранке сперва внутренне, идеологически и функционально отождествить сера Чаппеллетто с Иудой Искарриотом⁵⁴, а затем, исходя из их тождества, прочертить ту магистральную линию, по которой, по мнению исследователя, разворачивается основной сюжет «Декамерона». Как уже говорилось, такой линией для Бранки является готическая вертикаль. Согласно его концепции, основной сюжет «Декамерона» движется *снизу вверх*: «от стиля комического и низкого к стилю высокому и трагическому, от торжества порока к торжеству добродетели, от „мира навыворот“ и „искусству хорошо жить“, от Иуды к деве Марии»⁵⁵.

Если бы это было действительно так, если бы нотариус сер Чаппеллетто действительно оказался тождественным Иуде, концепция средневековости «Декамерона» получила бы веский аргумент в свою пользу и, возможно, могла бы считаться доказанной. Однако все дело в том, что как раз в данном случае согласиться с Витторе Бранка особенно трудно. Ни лексика, ни стиль, ни фабульное содержание первой повеллы Первого дня для отождествления сера Чаппеллетто с Иудой достаточных оснований не дают. Фраза «Egli era il piggioe uomo, forse, che mai nascesse» была переведена А. Н. Веселовским правильно. Она значит: «Худшего человека, чем он, может быть, не родилось».

Показательна также *стилевая функция* этой фразы в аналитическом и перечислительном портрете нотариуса. Накопление греховности в портрете идет *не по нисходящей*, как в дантовом аде, *а по восходящей*. Рисуя порт-

рет сера Чаппеллетто, Памфило не приближается к Иуде, а как бы последовательно удаляется от него:

«Удовольствием и заботой для него было посеять раздоры, вражду и скандалы между друзьями, родственниками и кем бы то ни было...» (девятый ров восьмого круга); «Концупствовал он на бога и святых страшно из-за всякой безделицы...» (третий пояс седьмого круга); «Украсть и ограбить он мог бы с столь же спокойной совестью, с какой благочестивый человек подал бы милостыню» (первый пояс седьмого круга); «обжора и пьяница был он великий» (третий круг).

Только после того, как сер Чаппеллетто почти достигает лимба, следует заключительная и, с точки средневековой иерархии грехов, ничем не подготовленная фраза: «Но к чему тратить слова? Худшего человека, чем он, может быть, не родилось».

Вместо того, чтобы вывести сера Чаппеллетто из ада, фраза эта неожиданно комически отбрасывает его назад, в девятый круг. Аналитический портрет Чаппеллетто тоже как бы выворачивается наизнанку. Однако объектом пародии при этом оказывается не погрязший в грехах человек, а способ его изображения. Прием «мир навыворот» в «Декамероне» обнажается и деидеологизируется. В первой новелле Первого дня средневековый комический стиль сбрасывает с себя религиозно-аскетическую нагрузку, и портрет «худшего, может быть⁵⁶, человека» порождает не тот смешанный с отвращением ужас, какой вызывал у героя «Комедии» и ее читателей пережевываемый и обдираемый Люцифером Иуда («Ад», XXXIV, 58—63), а улыбку и веселое недоумение. Это очень примечательная черта, и на нее уже обращали внимание отдельные исследователи книги Боккаччо. Полемизируя с Аттилио Момильяно, назвавшим портрет Чаппеллетто «мрачной страницей», Луиджи Руссо справедливо отметил, что эпитет «мрачный», «зловещий» может быть отнесен в портрете нотариуса лишь «к его содержанию, но никак не к форме: в форме нет ничего мрачного, напротив, в ней присутствует комическое изумление, необычная странность поступков и слов, наполняющая сердце радостным и лукавым восхищением»⁵⁷.

Новая форма в портрете Чаппеллетто сигнализировала о новом содержании. Обнажение и деидеологизация средневекового комического приема не привели в «Декамероне» к его формализации. Прием «мир навыворот» становится у Боккаччо объектом стилевой игры, но он еще не низводится до уровня чистого каламбура типа «в магазине Кноппа...», окончательно забывшего о своих связях с народной культурой. Освободившись от религиозно-аскетического содержания, традиционный комический прием в первой повелле Первого дня тут же наполняется новым содержанием и приобретает новые, теперь уже гуманистические функции. Это становится очевидным с первой же фразы, которой начинается портрет сэра Чаппеллетто и в которой комически выворачиваются наизнанку не столько его нравственные качества, взятые сами по себе, вне их связи с конкретной исторической действительностью, сколько его профессионально-общественные действия, его социальное поведение: «Жизнь этого Чаппеллетто была такова: был он нотариусом, и для него было бы величайшим стыдом, если бы какой-нибудь из его актов (хотя их было у него немного) оказывался не фальшивым; таковые он готов был составлять по востребованию и охотнее даром, чем другой за хорошее вознаграждение» (I, 1, 47).

Луиджи Руссо был лишь отчасти прав, когда утверждал, будто автора «Декамерона» «не интересовала внутренняя жизнь и познание глубоко скрытого в человеке»⁵⁸. Конечно, психологический анализ и проникновение в тайны внутреннего мира человека — дело далекого будущего. «Декамерон» стоит у самых истоков гуманистической культуры Европы, и Боккаччо еще не подозревает, что наступит время, когда, вообразив, будто красота — это поприще, где «дьявол с богом борется», Дмитрий Карамазов скажет: «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил»⁵⁹. Тем не менее о широте человека автор «Декамерона» уже догадывается. Не углубляясь в психологию и ограничиваясь изображением внешних проявлений душевных движений своих героев, Боккаччо в своем реализме отнюдь не поверхностен. Средневековый комический прием используется им именно для того, чтобы, вывернув наизнанку официальную или житейскую

норму, продемонстрировать широту и противоречивость человеческого характера, не укладывающегося в те жесткие рамки и ограничения, которые предписывала личности как религиозно-аскетическая, так и бюргерская идеология. Внутренняя свобода, отличающая средневекового интеллигента Чаппеллетто и от вельможного купца Мушьятто Франчези, и от безымянных флорентийских ростовщиков, проявляется не только в незапрограммированности и непредсказуемости его поступков, но также и в той *бескорыстной незаинтересованности*, с которой маленький нотариус нарушает общепринятые религиозно-нравственные и социальные нормы. Принадлежа по самой своей природе к столь презираемым ранними гуманистами стяжателям, сер Чаппеллетто, как это на первый взгляд ни парадоксально, стяжателем не является. В новелле, видимо, не случайно отмечено, что, несмотря на все свои виртуозные злодейства, он не приобрел ни пышного титула, ни сколько-нибудь прочного положения в обществе и вообще был «не особенно богат благами мира сего» (I, 1, 48). Сер Чаппеллетто грешит не ради материальной выгоды, не ради наживы, и не потому, что он грешник по определению или по божественному предопределению, а только оттого, что это доставляет ему своеобразную и по сюжету «Декамерона» идеологически очень густо окрашенную радость. Нарушение общепринятых норм для него не просто грех или проступок, но форма свободного выявления собственной человеческой индивидуальности. Вот почему, рисуя аналитический портрет сера Чаппеллетто, Памфило не устает повторять: «Лжесвидетельствовал он с великим удовольствием (*con sommo diletto*)...» «Удовольствием («*Aveva oltre modo piacere*») было для него посеять раздор, вражду и скандалы... Если его приглашали принять участие в убийстве или каком другом дурном деле, он шел на то с *радостью* (*volonterosamente v'andava*)... (I, 1, 47). Сер Чаппеллетто своего рода дилетант зла в первоначальном и лучшем значении этого слова. Портрет, нарисованный Памфило, отмечен чертами артистизма. Это в нем предвещает Возрождение.

Несомненно, артистизм сера Чаппеллетто идет прежде всего от самого Памфило — от мироощущения и идеоло-

гии общества рассказчиков «Декамерона». Однако все-таки не только от него. Нарисованный Памфило портрет не реалистичен, но он исторически объективен.

Разумеется, Памфило никак не оправдывает пакостей, учиняемых маленьким нотариусом. Он ему нисколько не симпатизирует. В сюжетной системе «Декамерона» сер Чаппеллетто функционирует как персонаж по преимуществу отрицательный. Он теснейшим образом связан с «злодейским миром» Мушьятто Францези, и в глазах общества рассказчиков «Декамерона» эти связи нотариуса сильно компрометируют. Тем не менее в отличие от Данте оно нотариуса не игнорирует. Мы очень ошиблись бы, предположив, будто сер Чаппеллетто не вызывает в обществе «Декамерона» ничего, кроме брезгливого презрения. Как уже говорилось, действия Чаппеллетто не определяются целиком и полностью законами и сугубо материальными интересами мира ростовщиков. В его поступках есть нечто свое, индивидуальное, что в этот мир не только не укладывается, но и прямо ему противоречит. Сер Чаппеллетто рассказывающему о нем Памфило не только интересен, но и в чем-то внутренне близок. Это чувствуется в манере рассказа. В том артистизме и свободном, веселом юморе, с которым Памфило нарисовал портрет маленького нотариуса из Прато, отразились некоторые черты, объективно этому нотариусу присущие, — его свобода и его артистизм.

Портрет у Памфило, как это часто бывает, оказался похожим не только на оригинал, но и на портретиста. В наибольшей мере близость Памфило к изображаемому им серу Чаппеллетто обнаруживается в сцене концунтвенной исповеди. Сцена специально строится Памфило так, чтобы сосредоточить внимание слушательниц и слушателей на артистизме сера Чаппеллетто, а также на его внутренней свободе.

7

Меньше всего оснований для отождествления сера Чаппеллетто с Иудой дает сюжет. На протяжении отведенного ему рассказчиком времени сер Чаппеллетто никого не предает. Напротив. В новелле изображено не предатель-

ство сера Чаппеллетто, а его необычная, исключительная, в чем-то прямо-таки героическая верность. Попытки объяснить ее предпринимались неоднократно. Это естественно. В объяснении причин надежности сера Чаппеллетто — ключ не только к несколько загадочной натуре маленького нотариуса, но и в значительной мере ко всей главной книге Джованни Боккаччо.

Наибольшее распространение в современной зарубежной боккаччистике получило объяснение, предложенное Витторе Бранкой. Объяснение это привлекает своей социологичностью, а также тем, что оно имеет в виду общую реалистическую концепцию всей книги Боккаччо как своего рода «купеческой эпопеи». Бранка утверждает, что на сюжетном пространстве повеллы сер Чаппеллетто действует как типичный и по-своему даже идеальный проторенессансный купец, для которого превыше всего — «высшие интересы торговли» (*ragion di mercatura*). Объясняя желание сера Чаппеллетто спасти ростовщиков, Витторе Бранка пишет: «Он готов скорее утратить жизнь вечную, прекрасно сознавая, что будет осужден, чем подвергнуть опасности господство итальянских банкиров в Бургундии и восстать против «высших интересов торговли». Именно эти «интересы» приводят его, человека верующего (а не скептика, как утверждалось когда-то), к святотатственной исповеди на пороге смерти»⁶⁰.

Полностью игнорируя тот факт, что подобного рода превращение сера Чаппеллетто в своего рода героя и мученика так называемого раннего капитализма явно противоречит представлениям, обычно связываемым с образом величайшего предателя, с образом Иуды, Бранка даже сопоставляет «сверхчеловечного или, вернее, бесчеловечного» в своей богохульности маленького нотариуса с такими по-своему величественными дантовскими персонажами, как Капапей и Ванни Фуччи, который, как известно, «был любитель жить по-скотски, а по-людски не мог» («Ад», XXIV, 123—124) и по окончании своих мрачных для Данте пророчеств,

... вскинув обе руки

И выпятив два кукиша, злодей

Воскликнул так: «на, боже, обе штуки!»

(«Ад», XXV, 1—3)

Несмотря на то, что такая точка зрения на сера Чаппеллетто получила сейчас большое распространение⁶¹, нам все-таки кажется, что в данном случае Витторе Бранка не прав. Сер Чаппеллетто не кажет богу кукиш и спасает он братьев-ростовщиков вовсе не ради «интересов торговли», выше которых для него якобы ничего не существует. Как мы видели, полностью приравнять сера Чаппеллетто к кушцам и ростовщикам вряд ли возможно. Высшие интересы понимаются им и флорентийскими ростовщиками совсем по-разному. Только поэтому ему и удается найти выход из принципиально безвыходного для ростовщиков положения.

Обещая братьям-ростовщикам предотвратить, казалось бы, неотвратимо надвигающийся на них погром и направить события не по тому пути, который они очень точно рассчитали, сер Чаппеллетто говорит: «При жизни я так много оскорблял господ, что если накануне смерти я сделаю то же в течение какого-нибудь часа, вины от того будет ни больше ни меньше. Поэтому распорядитесь позвать ко мне святого, хорошего монаха, какого лучше найдете, если таковой есть, и предоставьте мне действовать: я наверно устрою *и ваши и мои дела* так хорошо, что вы останетесь довольны» (I, 1, 49).

Сер Чаппеллетто, таким образом, озабочен не только делами ростовщиков, но и своими собственными. Дела эти он не отождествляет. Об этом сразу заявляется в тексте. Деталь важная и многообещающая. Тем не менее исследователи «Декамерона» должного внимания на нее до сих пор не обращали. Объясняется это, видимо, прежде всего тем, что им во что бы то ни стало хотелось ввести сера Чаппеллетто в Средние века, идеологически уравнив его со средневековым, предвозрожденческим бюргерством, с той так пазываемой ранней итальянской буржуазией, к которой принадлежат братья-ростовщики и их патрон Мушьятто Франчези. Некоторые из исследователей первой повеллы даже в самом решении сера Чаппеллетто перед смертью еще раз надругаться над религией, ибо, как говорит он, «вины от того будет ни больше ни меньше» (I, 1, 49), усматривали одно из характернейших проявлений его типично купеческой деловитости и расчетливости⁶².

Между тем как раз в данном случае сер Чаппеллетто поступает совсем не по-купчески и в высшей степени не расчетливо. Во всяком случае, с точки зрения того традиционного религиозного сознания, на почве которого прочно стоят братья-ростовщики. Оба они не только средневековому верят в бога, но и твердо убеждены в том, что сер Чаппеллетто предстанет перед божьим судом «через какой-нибудь час» (I, 1, 53). Для того, чтобы спасти свою душу от вечного осуждения и смерти, у сера Чаппеллетто — и братья-ростовщики отдают себе в этом полный отчет — остался всего лишь один-единственный шанс. Правда, шанс этот очень надежный. Он заключается в искреннем покаянии, которое не поздно совершить даже в последние мгновения земного существования. Именно поэтому современные Боккаччо купцы и ростовщики при всем их стихийном материализме и приверженности «интересам торговли» обычно старались не упустить ту последнюю возможность, которую предоставляли им церковь и, как правило, вовсе не расположенные к ним проповедники. В средневековой литературе об этом рассказывается постоянно.

Вот почему дерзкое предложение сера Чаппеллетто вызывает у ростовщиков большое недоверие. На его «купческую солидарность» они явно не рассчитывают. Они не верят, что нотариус упустит свой последний шанс на спасение, и подозревают, что он затеял обмануть не бога, а их. Ростовщики из первой новеллы «Декамерона» мыслят и действуют именно так, как на их месте стали бы мыслить и действовать обычные средневековые ростовщики. Отправляясь в ближайший монастырь за исповедником, они «не питали большой надежды» на то, что сер Чаппеллетто сдержит слово и выручит их из беды, а, вернувшись назад со «святым братом», сделали все, чтобы подслушать его исповедь: «Оба брата, сомневавшиеся, как бы не провел их сер Чаппеллетто, поместились за перегородкой, отделявшей их от комнаты, где лежал сер Чаппеллетто, и, прислушиваясь, легко могли слышать и уразуметь все, что сер Чаппеллетто говорил монаху» (I, 1, 53).

Художественно необходимое для новеллы присутствие ростовщиков при тайной исповеди сера Чаппеллетто по-

лучает таким образом вполне реалистическую мотивировку. Его мотивируют и социальная психология и быт. То, что слышимость в доме ростовщиков хорошая, в «Декамероне» специально отмечено. Реализмом деталей Боккаччо пользовался широко и весьма успешно⁶³. Это входило в метод, придавая ему художественную надежность.

В сцене исповеди нарисованный Памфило портрет оживает. Он превращается в характер, тоже новый и в своей человечности еще более экстраординарный и неожиданный. Тем не менее о типичности этого характера говорить можно. Типичность характера сера Чаппеллетто не бытовая, а идеологическая. В характере маленького нотариуса воплощаются некоторые существенные черты, присущие гуманистической идеологии рождающегося Возрождения.

Памфило опять отходит за кулисы и помещается где-то на уровне подслушивающих исповедь ростовщиков. Однако от повествования он не устраняется. Меняется способ повествования. Повествование становится более объективным и наглядным. Если до этого Памфило только рассказывал о сере Чаппеллетто, деидеологизируя и по-новому используя старые приемы средневекового комического стиля, то теперь он показывает сера Чаппеллетто, пользуясь для этого формой диалога. Слушатели получают возможность увидеть сера Чаппеллетто в действии и вместе с ростовщиками присутствуют при самораскрытии его необычного характера.

Диалог — и это большое методологическое и стилевое повествование «Декамерона» — сильно драматизирован. В беседе между сером Чаппеллетто и исповедующим его монахом не просто соприкасаются два человека — в ней сталкиваются два исторически различных и противоположных миропонимания. Именно это превращает сцену исповеди в комедию — и даже в своего рода высокую комедию⁶⁴.

Не верно, будто исповедующий сера Чаппеллетто монах наивен и глуповат, хотя именно так думал когда-то даже Франческо Де Санктис⁶⁵. Как мы видели, сер Чаппеллетто попросил братьев-ростовщиков привести к нему не какого ни на есть исповедника, а «святого, хорошего монаха, какого лучше пайдете». Ростовщики добросовест-

но выполнили его просьбу. Прийдя в монастырь, они «потребовали какого-нибудь *святого, разумного монаха*» и «им дали старика *святой, примерной жизни, великого знатока св. писания, человека очень почтенного, к которому все горожане питали особое, великое уважение*» (I, 1, 49).

Эпитет «святой» применительно к исповеднику повторяется в тексте настойчиво. Тут ощущается внутренняя полемика с современной Боккаччо агиографической литературой. Окажись исповедующий сера Чаппеллетто монах одним из тех подлинных, настоящих святых, о которых рассказывалось в средневековых житиях или книгах «примеров», и первая новелла «Декамерона» либо не была бы вовсе написана, либо свелась к банальной нравоучительной притче на тему о том, что для человека, причастного к трансцендентному миру, ни в земном мире, ни в грешных людях нет никаких тайн. Настоящий святой немедленно разоблачил бы сера Чаппеллетто и, вероятно, по ходу своего разоблачения сотворил бы какое-нибудь чудо, вроде того, о котором повествуется в четырнадцатом «примере» «Графа Луканора».

Однако все дело в том — и это очень характерно, — что подлинных святых общество «Декамерона» уже не знает. В первой новелле Первого дня чудо совершает не исповедник, а исповедующийся у него грешник. Пришедший к умирающему серу Чаппеллетто монах — не святой, а самый обычный человек, ведущий святой образ жизни и потому почитаемый своими согражданами за святого. Он по-средневековому добродетелен, умен, даже мудр и вдобавок хорошо начитан в богословской литературе. Это, так сказать, типичный представитель средневековой, религиозно-аскетической идеологии, не карикатурный, а вполне положительный, но в не меньшей мере, чем все остальные персонажи, вовлеченный в тот реальный мир быта и истории, на пространствах которого развивается сюжет «Декамерона». Однако как раз такой исповедник и нужен серу Чаппеллетто, а также стоящему за Памфило Боккаччо. Только такому исповеднику могут поверить настроенные против ломбардцев бургундцы и только такой исповедник может поверить грандиозной лжи сера Чаппеллетто. Боккаччо не психолог, но в «Декамеро-

не» внутренние мотивировки нередко отличаются большой психологической глубиной и тонкостью.

Задача, решаемая сером Чаппеллетто в сцене исповеди, намного превосходит ту конкретную, практическую цель, которая, казалось бы, перед ним стоит,— добиться церковного погребения и тем самым спасти ростовщиков от погрома. Уверив монаха в том, что обычно он исповедуется раз в неделю, а то и чаще, сер Чаппеллетто настаивает, однако, не на обычном отпущении грехов, а на более рискованной для него генеральной исповеди. Он становится в позу воинствующего аскета и заявляет, искусно пользуясь привычной для исповедника лексикой:

«... Сколько бы раз и как ни часто я исповедовался, я всякий раз имел в виду принести покаяние во всех грехах, о каких только помнил со дня моего рождения до времени исповеди; поэтому прошу вас, честнейший отец, спрашивать меня обо всем так подробно, как будто я никогда не исповедовался. Не смотрите на то, что я болен: я предпочитаю сделать неприятное моей плоти, чем, потакая ей, совершить что-либо к гибели моей души, которую мой спаситель искупил своей драгоценной кровью» (I, 1, 49—50).

Вступая в комическое противоборство с исповедующим его средневековым монахом, сер Чаппеллетто переходит на идейные и мировоззренческие позиции своего антагониста. Однако гротескность такой ситуации ясна лишь слушателям Памфило, знакомым с аналитическим портретом нотариуса, для исповедника же она вполне жизненна и реальна. Фразеология сера Чаппеллетто (*padre mio buono, di dispiacere a queste mie carne, perdizione dell'anima mia*) не ханжески пародийна, а только благочестива. В начале XIV в. даже преувеличенное благочестие среди мирян редкостью не было. Терциарий для этого времени фигура характерная и социально типичная. Поэтому заподозрить сера Чаппеллетто во лжи у монаха нет никаких оснований. Будучи человеком святой жизни, он не может не быть твердо убежден не только в желательности, но и в осуществимости того религиозно-аскетического идеала, который он искренне исповедует и к которому сам он настойчиво стремится. Исповедник верит мнимому аскетизму сера Чаппеллетто не потому, что он глуп или черес-

чур паивен, а потому, что он не может ему не верить, потому что аскетизм для него естественное для человека состояние и потому что, не будучи сам святым, он, надо полагать, очень желал бы встретить наконец одного из тех подлинных святых, о которых он так много читал и так часто слышал. Именно на этом желании монаха и играет сер Чаппеллетто, осуществляя свой виртуозный обман. Он спекулирует на своего рода комплексе неполноценности, который неминуемо должен был образоваться у человека, в течение долгих лет ведущего святой образ жизни, но святости так и не достигшего. Вот почему переход сера Чаппеллетто на позиции аскетизма драматического конфликта между ним и исповедующим его монахом не только не устраняет, но, напротив, придает ему особую комическую остроту. В ходе изображаемой Памфило исповеди исповедник и исповедующий постепенно меняются местами.

Первый вопрос исповедника, как всегда, касается грехов плотских. Исповедник спрашивает у Чаппеллетто, не согрешил ли он когда-либо с какой-нибудь женщиной. Тот, с некоторым смущением заявляет, что он — девственник. «Да благославит тебя господь! — сказал монах. — Хорошо ты сделал и, поступая таким образом, ты тем более заслужил, что, если бы захотел, ты мог бы совершить противоположное с большей свободой, чем мы, и все те, кто связан каким-нибудь обетом» (I, 1, 50). Создавшись в добровольной, а не вынужденной обетом девственности, сер Чаппеллетто сразу ставит себя неизмеримо выше монаха. Это признает сам исповедник. Он сразу же оказывается втянутым в магический круг лжи, выбраться из которого уже не в состоянии. После этого ему остается лишь завороченно внимать серу Чаппеллетто и покорно сносить от него попреки в отсутствие у клира должного благочестия. В сцене исповеди очерчивается своего рода комический конфликт между примерным монахом святой жизни и мнимым аскетом, мирянином, который на глазах у подслушивающих исповедь ростовщиков из человека, хуже которого «может быть, и не родилось», превращается в самого настоящего святого.

Сер Чаппеллетто лжет виртуозно и вдохновенно. Чтобы понять, почему и ради чего он обманывает в послед-

ней, предсмертной исповеди исповедующего его монаха, надо прежде всего присмотреться к тому, как он это делает. В данном случае форма и сам стиль лжи ясно свидетельствуют о содержании не только человеческого характера, но и новой идеологии, которая в нем воплощается. В сере Чаппеллетто как бы пробуждается поэт. Это определенным образом роднит его с Памфило и всем обществом «Декамерона». Эстетическая позиция у них во многом аналогична. Создаваемый сером Чаппеллетто вымышленный характер типизируется им с оглядкой на хорошо знакомые исповеднику литературные образцы. В исповеди маленького нотариуса появляются черты традиционного средневекового жития, в котором даже торговые махинации оборачиваются богоугодным делом.

«Знайте, что отец оставил мне хорошее состояние, большую часть которого я подал, по его смерти, на милостыню; затем, чтобы самому существовать и помогать пищей братии во Христе, я стал понемногу торговать, желая тем заработать, всегда разделяя свои прибыли с божьими людьми, одну половину обращая на свои нужды, другую отдавая им. И так помог мне в том мой создатель, что мои дела устраивались от хорошего к лучшему» (I, 1, 50—51).

На протяжении исповеди житийная схема наполняется традиционным содержанием. Упоминаются ревностные посты и паломничества к святым местам. Даже пребывание сера Чаппеллетто в доме ростовщиков приводится в соответствие с агиографическим образом, получая благочестивую и в условиях религиозного подъема XIV столетия вполне правдоподобную мотивировку: «Я не желал бы, отец мой, чтобы вы заключили обо мне по тому, что я в доме у этих ростовщиков; у меня нет с ними ничего общего, я даже приехал сюда, чтобы их усовестить, убедить и отвратить от этого мерзкого промысла, может быть, успел бы в этом, если бы господь не взыскал меня» (I, 1, 50).

Исповедуясь, сер Чаппеллетто искусно воспроизводит не только лексику и манеру речи, свойственные благочестивым мирянам XIII—XIV вв., но и специфическую религиозную фразеологию. Он ни на минуту не забывает о том, что разыгрывает свою роль перед монахом, кото-

рый был «великим знатоком св. писания». В каждом его жесте («отвечал вздыхая»), в каждой его реплике чувствуется артист и мастер слова, превосходно знакомый с современной ему риторикой и стилистикой. Наряду с темами, персонажами и словесными оборотами современной ему средневековой литературы сер Чаппеллетто использует также и ее комические приемы. В этом он опять-таки похож на Памфило. Однако прием «мир навыворот» проводится им шире, многообразнее, артистичнее и с большим идеологическим эффектом. Сцена исповеди еще очевиднее, чем нарисованный Памфило аналитический портрет, структурно перекликается с «Комедией», но, так же, как и портрет, пародирует она не божественную поэму, а лежащую за ней средневековую мировоззренческую систему.

Схема исповеди естественно совпадает с композиционной структурой первой каптики. По принятому в церкви обычаю, прежде чем получить отпущение грехов, исповедуемый должен пройти по всем девяти кругам ада и спуститься до самого его дна, где, как учил Данте, Люцифер терзает Брута, Кассия и Иуду. Вот почему исповедующий сера Чаппеллетто монах последовательно спрашивает у него, не согрешил ли он, поддавшись соблазнам сладострастия (второй круг), чревоугодия (третий круг), любостыжания (четвертый круг), гневу (пятый круг), не совершал ли он убийств (седьмой круг) и «не лжесвидетельствовал ли против кого-нибудь, не злословил ли, не отбирал ли чужое против желания владельца» (восьмой круг).

Сер Чаппеллетто отвечает умно и умело. Он то с хорошо разыгранным возмущением отвергает вопрос исповедника, то горько кается. Возражения и покаяния ритмически чередуются. Однако и в том и в другом случае смертный грех выворачивается наизнанку и оборачивается христианской добродетелью. Делается это на активно действующем фоне уже известного слушателям (и читателям) аналитического портрета нотариуса, который исповедующимся сером Чаппеллетто комически опровергается и тоже выворачивается наизнанку.

Приведем лишь один пример. Монах спрашивает у сера Чаппеллетто, не предавался ли он гневу. «Увы,—

сказал сер Чаппеллетто, — этому, скажу вам, я предавался часто. И кто бы воздержался, видя ежедневно, как люди безобразничают, не соблюдая божьих заповедей, не боясь божьего суда? Несколько раз в день являлось у меня желание — лучше умереть, чем жить, когда видел я молодых людей, госящихся за соблазнами, клянушихся и нарушающих клятву, бродящих по тавернам и не посещающих церкви, более следующих путям мира, чем путям господа». — «Сын мой, — сказал монах, — это святой гнев, и за это я не наложу на тебя эпитимии. Но, быть может, гнев побудил тебя совершить убийство, нанести кому-нибудь оскорбление или другую обиду?» — «Боже мой, — возразил сер Чаппеллетто, — вы, кажется, святой человек, а говорите такие вещи! Да если бы у меня зародилась малейшая мысль совершить одно из тех дел, которое вы назвали, неужели, думаете вы, господь так долго поддержал бы меня? На такие вещи способны лишь разбойники и злодеи; я же всякий раз, как мне случалось видеть кого-нибудь из таковых, всегда говорил: «Стунай, да обратит тебя господь!» (I, 1, 51).

В процессе беседы между монахом и сером Чаппеллетто ход исповеди комически извращается. Исповедь движется в направлении, прямо противоположном тому, по которому ей следовало бы развиваться. С каждым вопросом исповедника грешник не спускается вниз, в глубины ада, а вздымается вверх, к райским высотам праведности и святости. Неудивительно, что исповедующий сера Чаппеллетто монах, который уже обошел вопрос об ереси, как явно излишний, прерывает исповедь, остановившись как раз перед тем кругом ада, где, по мнению В. Бранки, должен был бы находиться сер Чаппеллетто. Обещание, данное сером Чаппеллетто братьям-ростовщикам, оказывается досрочно выполненным. «Монах хотел уже отпустить его, как сер Чаппеллетто сказал: «Мессер, за мной есть еще один грех, о котором я не сказал вам» (I, 1, 51).

Задача, представлявшаяся ростовщикам трагически неразрешимой, решена. Тем не менее сер Чаппеллетто настаивает на продолжении исповеди. Не учесть этого обстоятельства было бы вряд ли правильно. Оно подтверждает недостаточность объяснения поведения сера Чаппел-

летто, получившего наиболее широкое распространение в современном зарубежном литературоведении, и без него рассказ Памфило теряет весь свой смысл. В первой повелле «Декамерона» маленький потариус выступает творцом судьбы не приютивших его ростовщиков, но прежде всего своей собственной. Он уже *faber fortunae suae*. Его противоречащая всем христианским добродетелям ложь оказывается своеобразным проявлением ренессансной доблести *virtù*. Сер Чаппеллетто не просто артист — это артист, обладающий большой и, как правило, вовсе не свойственной средневековому человеку, внутренней независимостью. Высшей и конечной целью его виртуозной лжи является не внешняя необходимость или материальное благо, а он сам. В процессе кощунственной исповеди — и именно в этом весь ее внутренний смысл для сера Чаппеллетто — он как бы заново создает самого себя, используя для этого форму пародийной, комической самоканонизации. Вот для чего ему понадобилась генеральная исповедь и вот почему он во что бы то ни стало хочет довести ее до конца. Серу Чаппеллетто, человеку, хуже которого, может быть, никогда не родилось, надо полностью вывернуть себя наизнанку и превратить себя в собственную противоположность — в лучший образец праведности и добродетели.

В последней, так сказать дополнительной, части исповеди артистичность сера Чаппеллетто разворачивается в полную мощь. Именно этот с точки зрения фабульной схемы, казалось бы, совершенно ненужный кусок, выписан в новелле особенно тщательно. В этой части исповеди сер Чаппеллетто сам проводит себя через те два круга ада, которые счел для него излишними исповедующий его монах.

Грехи, в которых кается сер Чаппеллетто, подчеркнута мизерны, но именно это дает ему возможность довести комический прием до конца и, полностью вытеснив исповедника с его места, превратиться из бичуемого в бичующего.

На вопрос монаха, какие грехи остались ему не отпущенными, сер Чаппеллетто отвечает: «Я припоминаю, что однажды велел своему слуге вымести дом в субботу, после девятого часа, позабыв должное уважение к воскрес-

пью». — «Маловажное это дело, сын мой», — сказал монах. «Нет, не говорите, что маловажное, — сказал сер Чаппеллетто, — воскресный день надо нарочито чтить, ибо в этот день воскрес из мертвых господь наш». Сказал тогда монах: «Не сделал ли ты еще чего?». — «Да, мессере, — отвечал сер Чаппеллетто, — однажды, позабывшись, я плюнул в церкви божьей». Монах улыбнулся. «Сын мой, сказал он, — об этом не стоит тревожиться; мы, монахи, ежедневно там плюем». — «И очень дурно делаете, — сказал сер Чаппеллетто, — святой храм надо паче всего содержать в чистоте, ибо в нем приносится жертва божия». Одним словом, такого рода вещей он наговорил монаху множество, а под конец принялся вздыхать и горько плакать, что отлично умел делать, когда хотел» (I, 1, 51—52).

Плач, а затем и горькие рыдания сера Чаппеллетто описаны в новелле с колоритными и выразительными подробностями. Это последний эффектный мазок, которым завершается самоканонизация сера Чаппеллетто, и вместе с тем это указание на место оплакиваемого греха в традиционной и дантовской иерархии. Если до этого сер Чаппеллетто предоставил монаху возможность извлечь его из шестого круга ада, ибо мнимое осквернение воскресного дня и плевков в церкви могли быть как-то подведены под еретическое отклонение от догматического предписания «пребывать в единомыслии с церковью» (*sentire cum Ecclesia*), то слезы намекают на девятый круг, на Каину, где плачут вмерзшие в лед предатели родных (см. «Ад», XXXII, 34—48).

Последний грех, в котором долго не решается признаться сер Чаппеллетто, касается матери. По его словам, он однажды, будучи еще малым ребенком, обругал свою матушку. Именно эти слезы сера Чаппеллетто, без которых тот якобы никогда не мог вспомнить об этом своем проступке, *почти не веря*⁶⁶, что господь может простить его, окончательно убеждают монаха в святости исповедуемого.

Находясь в пределах средневековой идеологической системы, внутри нее, не поверить серу Чаппеллетто невозможно. Монах при всем его уме, житейской проницательности и начитанности не может заподозрить сера Чаппеллетто во лжи, потому что он не в состоянии не то чтобы

уяснить, но даже представить логику и внутренние резоны его грандиозной лжи. В идеологической системе, все части которой соотнесены с трансцендентным богом, виртуозная ложь сера Чаппеллетто не только бессмысленна, но и принципиально не мыслима. С точки зрения средневекового религиозного сознания даже атеист и богоборец вынужден считаться с богом как с тем абсолютным, существование которого он отрицает или против которого он борется. Однако все дело в том, что, не будучи атеистами, ни сер Чаппеллетто, ни рассказывающий о нем Памфило в исторических пределах средневековой идеологической системы уже не находятся. Они — вне нее. Только поэтому эта система и может стать для них объектом игры, впрочем, достаточно серьезной и идеологически весьма содержательной. В комической сцене исповеди происходит не сатирическое осмеяние монаха святой жизни, как утверждала когда-то позитивистская критика, а смена идеологических координат, идеологическая переориентировка всей культуры, или, во всяком случае, всей художественной культуры. И сер Чаппеллетто, и Памфило пародийно пользуются приемами средневекового комического стиля не столько для осмысления отрипательно-утверждаемых этим стилем религиозно-аскетических идеалов, сколько для прямого утверждения своих собственных идеалов, новых идеалов, не аскетических и внерелигиозных. Именно об этом свидетельствует художественная структура комедии исповеди. Ее разыгрывают нотариус и монах, но поставил и отрежиссировал ее Памфило, «non il giudicio di Dio ma quel degli uomini seguitando»⁶⁷.

Любопытен прием, к которому он прибегнул. Памфило — режиссер на античный манер, хотя сам он того, конечно, не подозревает. Помимо двух актеров в поставленной комедии исповеди участвует хор, который не просто наблюдает за протекающим на его глазах действием, но и по ходу его делает важные идеологические выводы. Разрешение комического конфликта, его «идея» помещается, таким образом, внутри комедии. Мораль из отрежиссированной Памфило «фабулы» выводят сами ее участники. Это придает ей большую объективность и убедительность. «Идея» комедии тоже историзируется. Роль

хора в комедии исповеди исполняют флорентийские ростовщики: «Вот так человек! — говорили они промеж себя, — ни старость, ни болезнь, ни страх близкой смерти, ни страх перед господом, на суде которого он должен предстать через какой-нибудь час, ничто не отвлекло его от греховности и желания умереть таким, каким жил» (I, 4, 53).

Опорные места в «Декамероне» чаще всего так или иначе соотносятся с Данте. «Мораль», выведенная флорентийскими ростовщиками из комедии исповеди, исключения из этого правила не составляет. Если, приступая к рассказу о сере Чаппеллетто, Памфило сопоставлял его с политическими событиями в дантовской Флоренции, о которых в XX песни «Чистилища» пророчествует Гуго Капет, и таким образом, как мы видели, историзировал комедию частной, купеческой жизни, то, заканчивая свой рассказ о сере Чаппеллетто, он отсылает слушателей к XIV песни «Ада».

Напомним описанную в ней ситуацию. В третьем поясе седьмого круга, где помещены богохульники, Данте видит Капанея, недвижно лежащего под падающим на него, словно хлопья снега, огнем, и, пораженный его презрением к адской муке, спрашивает у Вергилия, кто это такой. Не давая Вергилию ответить, великан вмешивается в беседу поэтов:

А тот, поняв, что я дивлюсь, как чуду,
Его гордыне, отвечал, крича:
«Каким я жил, таким и в смерти буду!»

(«Ад», XIV, 49—51)

Переключка между началом падменной речи Капанея и последними словами ростовщиков из первой новеллы «Декамерона» очевидна. Она нередко давала основание для прямых сопоставлений маленького нотариуса из Прато с мифологическим гигантом, который и в аду продолжает презирать жестоко карающего его бога. Цель такого рода сопоставлений — еще больше укрепить позицию тех ученых, которые, видя в сере Чаппеллетто закоренелого и неисправимого богохульника, считают, что нотариус потратил последние минуты жизни только на то, чтобы еще раз поиздеваться над богом, и потому, естественно,

в своем комическом агоне с исповедником потерпел не менее сокрушительное поражение, нежели взбунтовавшийся против Зевса герой Стация.

Наиболее широко и последовательно мысль о поражении сера Чаппеллетто была развита Джорджо Падоаном⁶⁸. Мысль эту поддержали Витторе Бранка и некоторые другие авторитетные итальянские литературоведы⁶⁹. Тем не менее согласиться с нею, как нам кажется, нельзя. Прямые аналогии между «Декамероном» и «Божественной Комедией» в большинстве случаев оказываются наименее плодотворными. Весь смысл первой новеллы «Декамерона» состоит как раз в том, что в ней изображено не посмертное, потустороннее поражение маленького нотариуса, а его сиюминутное, земное торжество. Создавая образ сера Чаппеллетто, Боккаччо, знавший «Комедию» наизусть, видимо, действительно вспомнил о Капанее, но эти воспоминания включились у него в комплекс идей, весьма отличных от тех, которыми вдохновлялся Данте, а в ряде случаев и прямо им противоположных. Сопоставление сера Чаппеллетто с Капанеем интересно и полезно лишь постольку, поскольку оно помогает выявить принципиально новое понимание литературного героя и человека, исторически отличающее автора «Декамерона» от самого великого из его предшественников.

Для создателя «Божественной Комедии» жест Капанея — гордыня, и потому богоборчество титана, которым исчерпывается его индивидуальность, становится принципом вечной кары. Капаней — и это превосходно разъясняет Вергилий — страдает не столько от падающего на него огня, сколько от переполняющей его бессильной и абсурдной злобы.

Ничего подобного невозможно обнаружить в первой новелле «Декамерона». Памфило, естественно, не одобряет порочности сера Чаппеллетто, как и всего того «злойдейского мира» мессера Мушьятто, в котором нотариус живет и принципы которого он принимает. Связям сера Чаппеллетто с Мушьятто и ростовщиками в рассказе Памфило уделено достаточно много внимания, и это содействует историзации нового характера. Историческая зависимость новой идеологии от антифеодальной энергии средневекового купечества обществом «Декамерона» так

или иначе осознана, и это осознание входит в предпосылки художественного метода Боккаччо. Однако — и это тоже характерно для нового метода — полного отождествления образа сера Чаппеллетто с образом «злодейского мира» стяжателей в рассказе Памфило все-таки не происходит. Памфило завершает развернутый портрет сера Чаппеллетто словами: «худшего человека чем он, может быть, и не родилось», но сам этот портрет развернут с таким новым комизмом, который никак не предполагает глубокого или сколько-нибудь искреннего нравственно-религиозного негодования. Напротив, средневековый комический прием использован рассказчиком так, чтобы не морально отвратить слушателей от мерзопакостности маленького нотариуса, а эстетически привлечь их к нему, заинтриговать некоторыми необычными парадоксальными чертами в его поведении и человеческой личности.

То же самое, но с еще бóльшим основанием можно сказать о сцене исповеди. Вся она построена таким образом, что ростовщикам, которые искренне и вполне средневековому верят в бога, ни на минуту не приходит в голову вспомнить о том, что на их глазах великий грешник лишает себя последнего шанса на спасение, и прийти от этого в ужас; наоборот, «слыша исповедь его проступков, они не раз готовы были прыснуть со смеха» (I, 1, 53). Ростовщики не ужасаются и не возмущаются — *они смеются*. Но вовсе не над наивностью простодушного монаха. И даже не потому, что имеют возможность сопоставить создаваемый сером Чаппеллетто иконописный образ с его реальным, жизненным прототипом. Их смех порожден радостным восхищением не только ловкостью, с которой грешный нотариус превращает себя в святого, но и нравственной стойкостью и жизненной силой умирающего старика. *Это освободительный смех*. О боге и о том, чем и им самим, и их «фирме» грозит разоблачение виртуозной лжи нотариуса, если исповедник окажется столь же свят, как святой Доменик из «Графа Луканора», агенты Мушьятто, которые до того были терроризированы предчувствием надвигающегося погрома, вдруг как-то совсем перестают думать. Сер Чаппеллетто — и это непосредственное следствие его внутренней свободы и его артистизма — как бы заражает подслушивающих его

ростовщиков своей *человеческой* логикой и своим *человеческим* отношением к действительности. Вот почему, «услышав, что его обещали похоронить в церкви, они перестали заботиться о дальнейшем» (I, 1, 53) — «... niente del rimasto si curarono».

Обычно в этом усматривают нравственное осуждение бездушия и античеловечности так называемого раннего капитализма, олицетворением которого в новелле выступают флорентийские ростовщики и мессер Мульятто. Отношение Боккаччо к «жирному народу» в самом деле было сложным и очень противоречивым. Оно отражало реальные противоречия складывавшейся во Флоренции общественной ситуации. Как то доказывают некоторые новеллы, в частности, по-народному поэтичный рассказ о несчастной любви Изабеллы (IV, 5), автор «Декамерона» хорошо видел бесчеловечный эгоизм так называемых новых людей позднего Средневековья и умел изобразить его с большой художественной силой. Однако это никогда не мешало ему героизировать итальянского купца, по необходимости идеализируя его жизненную энергию и здравый, житейский смысл. Это были две стороны одного и того же процесса эстетического познания исторической действительности, начавшегося в Италии в ту пору, когда там стала складываться культура европейского Возрождения. Обе они по-разному преломились в художественной структуре первой новеллы Первого дня.

Логика коммерческих расчетов, которой придерживается мессер Мульятто Францези и которая дает первый толчок движению сюжета, трезва и по-своему рационалистична. Однако она отнюдь не тождественна той логике земных, чисто человеческих отношений, которой обещал придерживаться Памфило, рассказывая о сере Чапеллетто и которую он художественно материализовал в его парадоксальном характере. Житейский рационализм средневековых купцов никогда не отличала большая идеологическая глубина и последовательность. Исключая бога из своих торговых операций и вообще жизненной практики, средневековые коммерсанты, как уже говорилось, соизмеряли свою жизнь с трансцендентным богом, будучи, как правило, людьми глубоко и искренне благочестивыми. Вот почему до самого начала исповеди ростовщики

не доверяют серу Чаппеллетто, предполагая, что его отношения с богом строятся на основе широко распространенной в то время двойной бухгалтерии. Однако исповедь его убеждает их в обратном. В процессе исповеди — и для сюжетного развития рассказов Первого дня это чрезвычайно характерно — ростовщики перевоспитываются. В конце новеллы их не заботит больше посмертная судьба сера Чаппеллетто не оттого, что им глубоко безразлично, попадет их опасный гость в ад или нет, а потому, что они поняли идеологический смысл его дерзкого розыгрыша и приняли его новую логику, являющуюся вместе с тем логикой общества рассказчиков, а следовательно, и всего «Декамерона». Вывод из разворачивавшейся на их глазах комедии исповеди ростовщики сделали правильный. Они увидели в пей не трагическую жертву высшим интересам торговли, а возрожденческое открытие нового человека. Главная тема «Комедии флорентийских нимф» перешла в первую новеллу Первого дня и, включившись во время истории, получила в нем уже не мифологическое, а вполне реалистическое решение.

Попытаемся теперь подвести некоторые итоги и разобраться в том, что поняли ростовщики. Новый человек Возрождения это, конечно, не сер Чаппеллетто. Его невозможно занести в разряд тех персонажей «Декамерона», которых принято называть положительными. В новелле он наделен многими человеческими пороками, свойственными так называемым новым людям позднего Средневековья, и это, как уже отмечалось, в немалой мере способствует историзации его образа. Характер сера Чаппеллетто, который «украсть и ограбить мог бы со столь же спокойной совестью, с какой благочестивый человек подал бы милостыню», — одно из исторически закономерных и в этом смысле художественно типических порождений «злодейского мира» мессера Мушьятто Францези. Тем не менее типичность художественного образа маленького нотариуса и идеологическое содержание этого образа отнюдь не исчерпываются связями с исторически конкретным миром Мушьятто. Основа, на которой в «Декамероне» строится новый характер, шире наличной социально-экономической действительности

даже самой передовой, раннекапиталистической Флоренции.

Экономическая энергия «новых людей» позднего Средневековья, их жизненная хватка, напористость, ум, способность вести свои дела, не оглядываясь на моральные идеи и «предрассудки», безусловно, распатывали устоявшуюся систему религиозно-аскетического мировоззрения и в этом смысле серьезно способствовали формированию нового человеческого идеала, свойственного индивидуалистической идеологии ренессансного гуманизма. Тем не менее искать воплощение этого идеала в среде «новых людей» позднего Средневековья было бы заведомо напрасно. Новый человек Возрождения — не реально историческая «сильная личность» вроде Сиджесмондо Малатесты или Чезаре Борджа, но и не один из тех многочисленных героев первоначального накопления, красочные штрихи к портретам которых разбросаны по купеческим семейным хроникам Питти, Морелли и др. Новый человек Возрождения — не только идеал, но и определенная *концепция человека*, которая кладется в основу новых, ренессансных литератур и искусств и которая на протяжении нескольких веков европейской истории развивается и разрабатывается прежде всего в сфере эстетического познания мира, определяя весь характер классического гуманизма. В этом смысле «открытие человека» — метафора. В эпоху Возрождения, — писал Антонио Грамши, — «не человек был „открыт“, а возникла новая форма культуры, то есть той силы, которая необходима для создания нового типа человека в среде господствующих классов»⁷⁰.

Итальянские купцы и ростовщики помогли развязать эту силу, но преувеличивать их культуротворческую роль нет никаких оснований. Так называемые новые люди позднего Средневековья создавали главным образом материальные предпосылки и социальные условия для возникновения возможности новых форм ренессансной культуры — для непосредственного порождения этих форм и их дальнейшей разработки потребовалась особая общественная группа, которая, сохраняя классовые связи с наиболее передовыми слоями итальянского общества, смогла не только отделаться от некоторых рутинных религиозно-

нравственных идей и представлений, но и революционно преодолеть ту бюргерскую ограниченность, которая не давала даже самым энергичным купцам и самым бессердечным ростовщикам выходить за, впрочем, достаточно широкие рамки средневековой идеологии. «Возрождение, — утверждал Грамши, — можно рассматривать как выражение в области культуры исторического процесса, в ходе которого в Италии образуется новый класс интеллигентов (*una nuova classe intellettuale*), получивший европейское значение»⁷¹.

В первой новелле «Декамерона» реально-исторический купец Чепперелло не случайно превратился в нотариуса, причем весьма не традиционного. В то время как Петрарка и другие итальянские гуманисты, полемизируя со своими непосредственными предшественниками, всегда настаивали на утилитаризме средневековой интеллигенции, подчеркивая таким образом ее связь с бюргерским миром стяжателей, Боккаччо, наделив сера Чаппеллетто всеми пороками и недостатками, свойственными средневековому купечеству, освободил его — во всяком случае, на сюжетном пространстве новеллы — от алчного стремления к материальным благам. Грандиозное лицемерие сера Чаппеллетто во время исповеди не преследует никакой видимой практической цели. В этом смысле оно бескорыстно и именно это обеспечивает артистичному нотариусу если не нравственное одобрение, то по крайней мере эстетическое сочувствие по-новому куртуазного общества рассказчиков «Декамерона».

Эстетическое бескорыстие сера Чаппеллетто не исключает, однако, его себялюбия. В какой-то мере он гораздо больший эгоист, чем приютившие его ростовщики. Настаивая не на обычной, а на генеральной исповеди, сер Чаппеллетто заботится, как мы видим, не о пользе общего купеческого дела, но прежде всего о себе самом. Но и это в нем — новое. Связи с мессером Мушьятто у него не столь тесны, как у ростовщиков, и оттого сознание его менее автоматизировано. Свобода от необходимости подчинять все свои действия внешним по отношению к его личности интересам торговли и экономическим целям «злодейского мира» немало способствует тому артистизму, с которым сер Чаппеллетто выворачивает себя наизнанку

и создает свой, по-новому пародийный, агиографический образ.

Однако сер Чаппеллетто свободен не только от забот о высших интересах торговли — он свободен также и от мыслей о трансцендентном боге⁷². Именно тут его внутренняя связь с обществом рассказчиков выступает особенно очевидно. В предсмертной комедии исповеди, которая оказывается для него внутренне возможной только потому, что в процессе развития ее он никак не соотносит свои земные действия с потусторонним, влеземным богом, сер Чаппеллетто подобно Памфило, мысля и действуя «*non il giudicio di Dio ma quel degli uomini seguitando*», не высмеивает бога, о котором он в это время думает столь же мало, как нормальный здоровый молодой человек о неминуемо ожидающей его смерти, а в последний раз бесстрашно, по-своему даже героически утверждает собственную человеческую индивидуальность. В пределах конечного, имманентного ему земного мира для эгоистического сознания сера Чаппеллетто последней целью оказывается не торговля и не трансцендентный бог, а он сам со всеми его недостатками и пороками. Высшей ценностью в пределах земного мира для маленького нотариуса становится земной человек, реальная человеческая личность. Так как у самого сера Чаппеллетто суть его собственной человеческой личности составляет гипертрофированная греховность, то вполне естественно и, «*non il giudicio di Dio ma quel degli uomini seguitando*», вполне логично, что даже на пороге смерти ничто не может отвлечь его «от греховности и желания умереть таким, каким он жил». Наивный, эгоистический эгоизм средневековых купцов и ростовщиков, с которыми средневековый интеллигент сер Чаппеллетто социально и исторически связан, поднимается в артистически разыгранной им комедии исповеди до уровня теоретически осознанной мировоззренческой позиции, перерастая и трансформируясь в тот самый буржуазный индивидуализм, который становится в эпоху Возрождения исторически конкретной формой проявления не столько жизненного поведения того или иного деятеля, того или иного сословия, сколько качественно нового, национального сознания, носителем которого в эту пору делается обособляющаяся

от средневекового бюргерства новая, гуманистическая интеллигенция. «То, что ныне называют „индивидуализмом“, — писал Антонио Грамши, — ведет начало от культурной революции, последовавшей за Средневековьем (Возрождение и Реформация), и указывает на определенную позицию по отношению к проблеме божественного и, следовательно, церкви: это переход от трансцендентной мысли к мысли имманентной»⁷³.

Вот на этом-то запечатленном в первой повелле Первого дня переходе и рождается новый человек Возрождения. В известном смысле он и есть этот переход. Основные идеи и концепции Возрождения по необходимости антропоморфны. Переход от мысли трансцендентной к мысли имманентной не только придал самостоятельное значение окружающему человека материальному и социальному миру, создав тем самым мировоззренческие предпосылки для реалистического изображения его в литературе и искусстве, но и сделал земного, материально-телесного человека идеологическим центром этого мира. Человек стал его мерой и принципом. В конечном итоге это привело к ренессансной абсолютизации человеческой личности и ее мифологизации. Всякое историческое явление противоречиво, и культура Возрождения исключения здесь, разумеется, не составляет. Именно абсолютизация земного, телесно-чувственного человека и связанный с ней гуманистический мифологизм определили наиболее существенные черты и особенности идеализирующего действительность классического ренессансного стиля, который сразу накладывает характерный отпечаток на новый художественный метод, а затем, на следующих этапах развития, полностью подчиняет его собственным идеологическим задачам.

Творчество Джованни Боккаччо стоит у начала этого процесса. Открытие человека еще не заслоило для Боккаччо открытия мира, и земная реальность предстает в «Декамероне» во всей ее материальной красочности и во всем ее социальном многообразии. Чистотой красок и тщательностью выписанности отдельных деталей боккаччевские повеллы напоминают иногда средневековые миниатюры. Однако даже эта яркость в них не от готики. Начавшийся в «Декамероне» процесс гуманизации фило-

софского и эстетического сознания, позволяющий говорить о ренессансности его художественного метода и стиля, обозначился в главной книге Боккаччо определенно и четко. В этом смысле в высшей степени знаменательно, что уже в первой новелле Первого дня происходит не просто обособление человека от трансцендентного бога и не только отождествление обособившегося от бога человека с художником, с ренессансным человеком-артистом, но и *самообожествление человека*, возведение человека в разряд высших, в пределах земного мира соизмеримых с богом духовных ценностей. То, что самоканонизация сера Чапеллетто осуществляется в формах комедии, никак не исключает ее идеологической серьезности. Комедия исповеди завершается не поражением, а грандиозным торжеством грешного нотариуса, не исчерпывающимся его победой над исповедником. Обособление земного человека от бога, переход от трансцендентности к возрожденческой имманентности получает на сюжетном пространстве первой новеллы Первого дня широкое общественное признание и даже церковное освящение.

Посмертный триумф маленького нотариуса изображен в новелле подробно и с характерными литургическими деталями, придающими ему парадоксальную торжественность (см. I, 1, 53). Переход от средневековой трансцендентности к ренессансной имманентности поставил церковь и духовенство в один ряд с другими явлениями земной, социальной жизни и обусловил возможность для их комического изображения, не затрагивающего проблем веры и не распространяющегося на веру. В первой новелле «Декамерона» возможность эта реализована. Легковсрие приора и монахов вызывает у Памфило проницательную улыбку. Тем не менее торжественное перенесение тела нотариуса в церковь описывается им серьезно и с тем эстетическим удовольствием, о котором свидетельствует внимание к красочным и вместе с тем реалистическим подробностям («...в стихирях и мантиях, с книгами в руках и с преднесением крестов, с нением отправились...» — I, 1, 53). Джованни Джетто счел даже возможным сравнить это описание с джоттовской фреской «Смерть св. Франциска», находящейся в капелле Барди в Санта Кроче во Флоренции⁷⁴.

Идеологическая серьезность всенародного признания «святости» сера Чаппеллетто подчеркнута также и тем местом, которое отведено церковной сцене в структуре новеллы. Сцена эта не эпилог, а последний акт комедии, главным героем которой по-прежнему остается виртуозный нотариус. Здесь еще раз возникают и получают окончательное идеологическое решение основные мотивы и коллизии философской притчи Памфило. Торжественное водружение в церкви гроба с телом сера Чаппеллетто негативно соответствует опасению, высказанному братьями-ростовщиками перед тем, как нотариус приступил к исповеди: «...пи одна церковь не примет его тела, которое бросят в яму как собаку». По-новому переосмысленный средневековый комический прием «мир навыворот» последовательно проведен через всю новеллу и завершается общественным утверждением принципов нового, ренессансного индивидуализма.

В этом смысле очень примечательна незапрограммированная переключка первой новеллы «Декамерона» с уже упоминавшимся рассказом Хуана Мануэля. В последней части первой новеллы Первого дня не только дискредитируется мораль, навязывавшаяся четырнадцатым примером из «Графа Луканора», но и, что в данном случае гораздо существеннее, опрокидывается вся стоящая за этим примером нравственно-эстетическая система. В новелле Боккаччо святой отец тоже произносит над гробом грешника проповедь. Но «чудо», которое во время нее совершается, оказывается по своему содержанию и смыслу не религиозно-аскетическим, а мирским, ренессансным. Артистически созданный сером Чаппеллетто человеческий образ не только вдруг оживает в обращенной к народу проповеди монаха и опять занимает собою всю сцену, но и обретает утверждаемое ренессансным гуманизмом художественное бессмертие в пределах только что завоеванного гуманистическим сознанием посястороннего, имманентного человеку мира:

«...По окончании службы все в страшной давке бросились целовать ноги и руки покойника, разорвали в клочки бывшую на нем одежду; и счастливым считал себя тот, кому досталась хоть частичка. Пришлось оставить его таким образом в течение всего дня, дабы все могли

видеть и лицедреть его. Когда наступила ночь, его благолепно похоронили в мраморной гробнице, в одной капелле; на следующий день стал понемногу приходить народ, ставить свечи и поклоняться и приносить обеты и вешать восковые фигурки — по обещашию. Так возросла молва об его святости и почитание его, что не было почти никого, кто бы в несчастьи обратился к другому святому, а не к нему. Прозвали его и зовут San Ciappelletto и утверждают, что господь ради него много чудес проявил и еще ежедневно проявляет тем, кто с благоговением прибегает к нему» (I, 1, 54).

Описание дано от лица Памфило, который, как и все общество «Декамерона», не разделяет наивных средневековых суеверий «простого народа» (*dalla gente della contado*). Поэтому в описании поведения толпы проскальзывает ирония. Но она почти произвольна и характеризует лишь стилистику речи рассказчика. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить только что приведенное описание с первой новеллой Второго дня, в которой объектом иронии, а затем и веселого ренессансного смеха общества рассказчиков «Декамерона» становится уже не мнимый, а самый настоящий святой или, точнее, блаженный Арриго (Генрих) из Тревизо, молва о чудесах которого во времена Боккаччо распространилась по всей Италии. В отличие от рассказа о злключениях Мартеллино, в новелле о самоканонизации величайшего грешника сера Чаппеллетто тон речи Памфило не насмешливый, а величаво-торжественный. Новелла не высмеивает средневековый культ святых, а в парадоксальной, пародийно-комической форме утверждает новые, человеческие ценности и новое, гуманистическое отношение как к богу, так и к имманентной человеку земной, социальной действительности. Именно поэтому, в то время как в первой повелле Второго дня святость и чудеса блаженного Арриго все время ставятся под сомнение и приписываются суеверию и религиозным предрассудкам невежественной черни⁷⁵, первая повелла Первого дня заканчивается подчеркнуто серьезной агнографической формулой: «Вот как жил и умер сер Чеппарелло из Прато; так-то, как вы слышали, он сделался святым»⁷⁶. Для Боккаччо и общества рассказчиков «Декамерона» «подлинным святым» того

нового мира гуманности и культуры, в котором живет это идеальное общество, оказывается не святой по милости божьей, а человек, до последнего мгновения оставшийся верным самому себе, своей индивидуальности и своей человечности, даже если это человечность такого человека, хуже которого, может быть, и не родилось.

- ¹ *Bottari G.* Lezioni sopra il Decameron. Firenze. 1818, II; *Tribolati F.* Diporti letterari sul Decameron. Pisa, 1877; *Finzi G.* La novella boccaccesca di Ser Ciappelletto.— La Biblioteca delle scuole italiane, 1891, III; *Manucci F. L.* La figura di Ser Ciappelletto.— In: *Miscellanea Storica della Valdese*, 1925, XXXIII; *Fasso L.* La prima novella del Decameron e la sua fortuna.— In: *Fasso L.* Saggi e ricerche letterarie. Milano, 1947; *Pezard A.* Figures françaises dans les contes de Boccacce.— *Revue de la Littérature Comparée*, 1948, XXII; *De'Negri E.* The legendary Style of the Decameron.— In: *The Romanic Review*, 1952, XLIII; *Russo L.* Letture critiche del Decameron. Bari, 1956; *Getto G.* Vita di forme e forme di vita nel Decameron. Torino, 1958; *Branca V.* Boccaccio medievale. Firenze, 1975.
- ² См.: *Bevilacqua M.* Prefazione alla prima giornata.— In: *Boccaccio G.* Decameron / A cura di Bevilacqua M. Roma: Editori riuniti, 1980, vol. 1, p. 8.
- ³ *Шкловский В.* Художественная проза: Размышления и разборы. М.: Сов. писатель, 1959, с. 172, 174; *Он же.* Повести о прозе: Размышления и разборы. М.: Худож. лит., 1966, т. 1, с. 130, 132.
- ⁴ В его «Истории итальянской литературы» глава, озаглавленная «Декамерон», начинается словами: «Открывая „Декамерон“ впервые, едва прочитав первую новеллу, пораженный как громом с ясного неба, восклицаешь вместе с Петраркой: „Как я попал сюда и когда?“ Это уже не эволюционное изменение, а катастрофа, революция — ты как бы сразу оказываешься в другом мире» (*Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. М.: Изд-во иностр. лит., 1963, т. 1, с. 340 (курсив наш.— P. X.).
- ⁵ См.: *Garin E.* Dante e Petrarca fra antichi e moderni— In: *Garin E.* Rinascite e rivoluzioni: Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo. Bari: Laterza, 1975.
- ⁶ *Шкловский В.* Художественная проза..., с. 171.
- ⁷ См.: *Manni D.* Istoria del Decameron. Firenze, 1742, p. 149; *Graf A.* Di alcuni giudizi di F. De Sanctis.— *Miscellanea Storica della Valdese*. 1913, XXI, p. 221—222.
- ⁸ *Russo L.* Op. cit., p. 70.
- ⁹ В оригинале сказано: не «промыслов», а просто «ума»: «nel segreto della divina mente» (I, 1, 5). Ньюанс вроде бы незначительный, но он связан с очеловечиванием, гуманизацией второй части теперь уже по своему существу вовсе не схоластических рассуждений Памфило.
- ¹⁰ В данном случае перевод А. Н. Веселовского: «введенные в заблуждение молвой» не точен. Opinione — это именно сомни-

- тельное умозаключение, или ложное мнение. В «Малом сокровище» Брунетто Латини разъясняет: «...l'opinione è di quell cose che l'uomo non sa per fermo» (III, 5), т. е. «... мнение распространяется на все то, чего человек не знает твердо». Такое значение слова *opinione* для тречентистской прозы обычно. Споря со своими литературными противниками, изображенный в «Декамероне» автор скажет: «... io gli lascerò con la loro opinione...» (IV, intr., 39).
- ¹¹ *Croce B. Poesia popolare e poesia d'arte: Studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento.* 4 ediz. Bari: Laterza, 1957, p. 91; ср. *Getto G.* Op. cit., p. 35.
- ¹² См. комментарий к итальянским изданиям «Декамерона» Джузеппе Петролио, а также Карло Салинари, Эприко Бьянки и др. В комментарии Витторе Брачки указание на «Комедию» дано, но начало первой новеллы «Декамерона» с поэмой Данте Бранка тоже никак не соотносит.
- ¹³ Возможность возникновения некоторых политических аллюзий у читателей новеллы о сере Чаппеллетто допускалась Джованни Джетто. Он писал: «Имена Бонифация VIII и короля Франции (Филиппа Красивого) в этом рассказе о целепой канонизации могли вызвать воспоминания о том, что именно Бонифаций VIII 11 июля 1297 года канонизировал в Орвието короля Франции Людовика IX и что канонизация эта имела некоторый политический привкус, ибо произошла она сразу после примирения папы с Филиппом IV... Также и имя Чаппеллетто (Ciappelletto) могло навести на мысли о дантовском Гуго Капете (Ugo Ciappetto)...» (*Getto G. Vita di forme e forma di vita nel Decameron.* Torino, 1958, p. 41). Однако сразу же вслед за этим Дж. Джетто спешит оговориться: «Но ничто, разумеется, не дает оснований усматривать у Боккаччо даже отдаленный намек на такого рода аллюзии: он не разделял чувств своего обожаемого согражданина к Бонифацию VIII и королю Франции...» (*Ibid.*).
- ¹⁴ Помимо участия в порче монеты, что в глазах купеческой Флоренции было величайшим преступлением, Мушьятто Франчези оказался причастным к кошунственному нападению французских рыцарей на резиденцию Бонифация VIII в Ананьи (сентябрь 1303 г.) и к знаменитой пощечине Шарры Колонны, стоявшей папе жизни. О Мушьятто Франчези и свидетельствах о нем флорентийских летописцев см.: *Bock F. Musciatto dei Franzesi.* — *Deutsches Archiv für Geschichte des Mittelalters*, 1943, VI; *Davidsohn R. Storia di Firenze.* Firenze, 1965, VI; *Эйзенштейн С.* Флорентийские банкиры Франции при дворе Филиппа Красивого. — Учен. зап. ЛГУ. Сер. ист., 1939, т. 39.
- ¹⁵ См. знаменитую новеллу о Чисти (VI, 2), в которой изображен Джери Спина, банкир Бонифация VIII и один из главных лидеров «черных» гвельфов.
- ¹⁶ О «времени купцов» как особой категории в идеологической системе позднего Средневековья см.: *Le Goff J. Temps de l'Eglise et temps du marchand.* — *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 1960, 15, N 3.

- ¹⁷ *Сучков Б.* Исторические судьбы реализма: Размышления о творческом методе. М.: Сов. писатель, 1967, с. 12 (курсив наш.— Р. Х.).
- ¹⁸ *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западно-европейской литературе. М.: Прогресс, 1976, с. 51.
- ¹⁹ *Ауэрбах Э.* Указ. соч., с. 53. Вряд ли надо указывать, что «глубины повседневного» в данном случае означают не мелкую суету частной жизни, а скрытую от глаз античных историков жизнь народа и производственную деятельность рабовладельческого общества.
- ²⁰ См.: *Хлодовский Р. И.* Комическое в поэзии позднего Средневековья.— В кн.: Средние века. М.: Наука, 1980, вып. 43.
- ²¹ *Сучков Б.* Исторические судьбы реализма, с. 19.
- ²² Там же, с. 14.
- ²³ Там же, с. 19.
- ²⁴ Достаточно сказать, что пределами конца XVIII — начала XX в. реализм ограничивают Н. И. Конрад, В. В. Виноградов, В. М. Жирмунский, Д. Д. Благой и почти все историки русской литературы.
- ²⁵ *Храпченко М. Б.* Художественное творчество, действительность, человек. М.: Сов. писатель, 1976, с. 37.
- ²⁶ Там же, с. 38.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Зависимость новых принципов повествования от нового понимания времени, в конечном счете обусловленного социальными переменами в жизни итальянских городов, широко продемонстрирована в цитированной работе Ле Гоффа «Время Церкви и время купцов». Ссылаясь на нее, А. Я. Гуревич пишет о культурологическом и идеологическом смысле той смены трансисторической вечности «купеческим временем», с которой мы сразу же сталкиваемся в «Декамероне» (*Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры, с. 129).
- ²⁹ *Branca V.* Il mito e il concetto del eroe nel Boccaccio.— In: Essays in honour of John Hymphreys Whitfield. Birminham, 1975, p. 53—70.
- ³⁰ О средневековом «примере» и его принципиальной нереалистичности см. очерки Сальваторе Баталья: 1) *L'esempio medievale*, 2) *Dall'esempio alla novella*. (In: *Bataglia S.* La coscienza letteraria del Medioevo. Napoli: Liguori, 1965).
- ³¹ *Branca V.* Il Mito e il Concetto dell'eroe nel Boccaccio, p. 60. «Ragion di Stato» — «Высшие интересы государства» — термин, введенный в XVI в. теоретиками абсолютизма. По аналогии с этим термином В. Бранка вводит термин «ragion di mercatura» — «высшие интересы торговли».
- ³² См.: *Branca V.* Boccaccio medievale, p. 153 sgg.
- ³³ *Petronio G.* Introduzione.— In: Boccaccio G. Il Decameron / A cura di Petronio G. Torino: Einaudi, 1950, p. 55.
- ³⁴ Боккаччо пользовался этим клише, применяя его и в других своих сочинениях: «Perché mi vo io più parole stendendo» (*Boccaccio G.* Corbaccio, 384).

- ³⁵ См. комментарий В. Бранки в кн.: *Vossaccio G. Decameron / A cura di Branca V. Milano: Mondadori, p. 1007.*
- ³⁶ См.: *Vossaccio G. Decameron / A cura di Branca V., p. 1007.*
- ³⁷ Курсив наш.—Р. Х. В русских переводах ирония этой фразы не передана. А. Н. Веселовский перевел ее так: «...но всякая помощь была напрасна, потому что, по словам медиков, серу Чаппеллетто, уже старику, к тому же беспорядочно пожившему, становилось хуже со дня на день, *болезнь была смертельною. Это сильно печалило братьев...*» (I, 1, 48). А. Н. Веселовский почему-то не обратил внимание на то, что Памфило спокойно употребляет клише *il buon uomo* («добрый человек»), говоря о человеке, о котором он только что сказал: «Худшего человека, чем он, может быть, и не родилось». Но еще более очевидно ирония и насмешливая отстраненность Памфило к Чаппеллетто проявляется в несколько неожиданных словах: «... *colui che aveva il male della morte*» («... кому предстояла неприятность смерти»). Л. Фассо назвал это «очень тонким приемом» (*Fasso L. Op. cit., p. 39*), сразу же снимающим всякое сострадание и даже серьезное отношение к болезни Чаппеллетто не только со стороны Памфило и ростовщиков, но и читателей «Декамерона».
- ³⁸ Ср. выше в речи Памфило: «... *aveva il male della morte*». Ростовщик употребляет обычное, расхожее выражение: в отличие от Памфило им не до иронии и они вообще не склонны шутить.
- ³⁹ О том, что грабеж представляется итальянским купцам явлением нормальным и для человека как бы естественным, в «Декамероне» говорится постоянно (см., например, II, 4).
- ⁴⁰ *Getto G. Vita di forme e forme di vita nel Decameron...*, p. 51.
- ⁴¹ Братья-ростовщики говорят об отношении бургундцев к их ремеслу: «...какое *кажется* им *неправеднейшим*» (I, 1, 26).
- ⁴² *Лихачев Д. С.* Человек в литературе древней Руси. М.: Наука, 1970, с. 107—126.
- ⁴³ Там же, с. 126.
- ⁴⁴ *Paoli C. Documenti di Ser Ciappelletto — Giornale storico della letteratura italiana, 1885, V; Neri A. Una lettera di G. Bianchini — Giornale storico della letteratura italiana, 1885, VI; Giani C. Sereparello da Prato. Prato, 1915; Giani C. Ancora due parole su Sereparello. Prato, 1916; Fasso L. Saggi e ricerche di storia letteraria.*
- ⁴⁵ *Marti M. Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante. Pisa, 1953, p. 74.*
- ⁴⁶ *Vossaccio G. Il Decameron / A cura di Marti M. Milano, 1958, p. 9.*
- ⁴⁷ *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» Древней Руси. Л.: Наука, 1976, с. 25—26. Д. С. Лихачев ссылается на кн.: *Адрианова-Перетц В. П.* Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М.; Л., 1937.
- ⁴⁸ Это закономерное следствие ее вовлеченности в систему официальной, господствующей идеологии. «*Серьезность* в классовой культуре официальна, авторитарна, сочетается с насилием, запретами, ограничениями. *В такой серьезности всегда есть элемент страха и устрашения...* Власть, насилие, авторитет ни-

- когда не говорят на языке смеха» (*Бахтин М. Франсуа Рабле*, с. 101).
- ⁴⁹ См.: *Лихачев Д. С.* Древнерусский смех.— В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы: (Сборник статей). Саранск, 1973, с. 87; ср.: *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» Древней Руси, раздел: Лицедейство Грозного: (К вопросу о смеховом стиле его произведений).
- ⁵⁰ Одним из первых на это обратил внимание Джордж Падоан. «Новеллы Первого дня,— писал он, — следуют общей для них идеальной магистрали, ибо все они — на это до сих пор не обращалось внимание — держатся на развязке, прямо противоположной ожидаемой от протагониста, как бы примыкая в этом к технике „мира навыворот“, столь любимой литературой Средневековья» (*Padoan G. Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio.— Studi sul Boccaccio / Diretti da Vittore Branca. Firenze, 1964, vol. 2, p. 164*).
- ⁵¹ *Branca V.* Boccaccio medievale, p. 99. Там же указаны основные работы, посвященные «миру навыворот»: *Odenius O. Mundus inversus. Uppsala, 1954; Cocchiara G. Il mondo alla rovescia. Torino, 1963*, и др.
- ⁵² *Branca V.* Boccaccio medievale, p. 95.
- ⁵³ В другом месте своей книги Бранка замечает: «К первому персонажу „Декамерона“ великоплепно подходит тот „комический“ в духе „vituperatio“, мрачный и одновременно саркастический стиль, который евангелия и апокрифы, традиции и священные представления приберегали для Иуды» (Op. cit., p. 97).
- ⁵⁴ Особенно безоговорочно это сделано Бранкой в комментарии к «Декамерону»: *Boccaccio G. Decameron, p. 1007*.
- ⁵⁵ *Branca V.* Boccaccio medievale, p. 101.
- ⁵⁶ Это по-человечески ограничительное «может быть» тоже является штрихом, ставящим под сомнение то абсолютное осуждение сэра Чаппеллетто, которое навязывают Памфило В. Бранка, а вслед за ним Дж. Падоан и некоторые другие итальянские литературоведы. Абсолютные оценки для Памфило невозможны именно потому, что он, в отличие от Данте, судит о явлениях «non il giudicio di Dio ma quel degli uomini seguitando».
- ⁵⁷ *Russo L.* Op. cit., p. 61. Сходные мысли были высказаны Джованни Джетто.— См.: *Getto G. Vita di forme e forme di vita nel Decameron, p. 46*.
- ⁵⁸ *Russo L. Letture critiche del Decameron, p. 60*.
- ⁵⁹ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л.: Наука, 1976, т. 14, с. 100.
- ⁶⁰ См.: *Branca V.* Boccaccio medievale, p. 158. Это объяснение было принято Дж. Джетто, М. Баратто и многими другими современными историками литературы.
- ⁶¹ «Чаппеллетто,— утверждает Марио Баратто,— своего рода буржуазный Капаней: в основе его образа у Боккаччо лежит прежде всего чувство, охватившее Данте перед лицом богохульного жеста Вавни Фуччи» (*Baratto M. Realtà e stile nel Decameron, p. 298—299*).
- ⁶² См.: *Getto G.* Op. cit., p. 52.

- ⁶³ Именно благодаря такого рода деталям и тщательно продуманным реалистическим мотивировкам в новелле, по словам Дж. Джетто, «создается ощущение перспективы, возникает представление о месте действия, рождается смутная картина дома, нигде прямо не описанного, но тем не менее сохраняющегося в нашей памяти, таинственного и подозрительного обиталища, где секреты проникают через стены и улавливаются подслушивающими их ушами» (*Getto G. Op. cit.*, p. 70).
- ⁶⁴ По словам Луиджи Руссо, «комический театр XVI и XVII веков получил уже свою художественную модель в этой беседе-исповеди» (*Russo L. Letture critiche del Decameron*, p. 64). Разбор комической структуры сцены исповеди см.: *Baratto M. Op. cit.*, p. 295—301; *Getto G. Op. cit.*, p. 54 ss. Драматургические возможности, заложенные в ситуациях и в самой структуре «Декамерона», издавна отмечались его исследователями. Еще в XVII веке один из тогдашних литераторов, Никола Виллани, писал в «Рассуждении о веселой поэзии»: «Из тосканцев Боккаччо обладал талантом вполне мимическим, и если бы многие из его новелл были превращены в драматические фабулы, нет ни малейшего сомнения, что из них получились бы превосходные комедии» (*Villani N. Ragionamento sopra la poesia giocosa. Venezia, 1634*, p. 66).
- ⁶⁵ *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. М., 1963, т. 1, с. 340.
- ⁶⁶ В оригинале: «... аррсна posso credere» (I, 1, 69). Совсем не верить в божье милосердие такой добрый христианин, каким изображает себя сер Чапеллетто, разумеется, не может.
- ⁶⁷ Драматическая структура сцены исповеди обеспечивает серу Чапеллетто известную автономность от рассказчика, но автономность эта не абсолютна даже в пределах литературной условности. В одном месте диалога Памфило как бы подменяет собой сера Чапеллетто, и прямая речь нотариуса неожиданно переходит в косвенную: «Потом он спросил его, не разгневал ли он бога грехом чревоугодия. „Да, и много раз,— отвечал сер Чапеллетто, глубоко вздохнув, потому что, хотя он и держал все посты в году и каждую неделю привык по крайней мере три раза поститься на хлебе и воде, тем не менее он пил воду с таким наслаждением и охотой, с какой большие любители пьяного вина, особенно устав после хождения на молитву, либо в паломничестве“» (I, 1, 50). Такой стилистический прием призван подчеркнуть не только то, что сер Чапеллетто говорит лишь слова, подсказываемые ему Памфило, но и внутреннее родство между ними. Артистизм нотариуса — это прежде всего артистизм общества рассказчиков «Декамерона».
- ⁶⁸ *Padovan G. Op. cit.*, p. 162—163.
- ⁶⁹ *Branca V. Vossaccio medievale*, p. 99.
- ⁷⁰ *Граммши А.* Избр. произведения: В 3-х т. М.: Изд-во иностр. лит., 1959, т. 3. Тюремные тетради, с. 270.
- ⁷¹ Там же, с. 275.
- ⁷² В свое время Б. Кроче писал: «Сер Чапеллетто безразличен к богу, он не думает, существует бог или не существует, для него

существуют только люди и он сам, который умеет ими манипулировать» (*Croce B. Op. cit.*, p. 90). Эта идея была подхвачена и развита многими историками итальянской литературы, в частности Луиджи Руссо и Карло Салинари, но вызвала решительное несогласие у литературоведов-католиков. Впрочем, такой католик, как Дж. Джетто, тоже писал о том, что в первой новелле Первого Дня происходит «исключение религии из мира человеческих возможностей, из мира, где человек действует и принимает собственные решения» (*Getto G. Op. cit.*, p. 39).

⁷³ Грамши А. Избр. произведения, т. 3, с. 54.

⁷⁴ *Getto G. Op. cit.*, p. 73.

⁷⁵ «По причине (*правда ли, нет ли*) случилось, что, когда он умер, в самый час его кончины, как утверждают тревизцы, все колокола главной церкви Тревизо без чьего-либо прикосновения принялись трезвонить. Приняв это за чудо, все стали говорить, что Арриго — святой, и, когда народ со всего города сбежался к дому, где лежало его тело, понесли его, точно святые мощи, в главную церковь...» (II, 1, 88).

⁷⁶ В данном случае перевод А. Н. Веселовского несколько уточнен: А. Н. Веселовский почему-то не обратил внимания на то, что Боккаччо называет здесь сера Чаппеллетто его настоящим именем, что усиливает торжественность формулы.





ГЛАВА ПЯТАЯ



ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ САМОРЕФЛЕКСИЯ РЕНЕССАНСНОЙ ПРОЗЫ И НАЦИОНАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ. ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ

1

Новая проза в «Декамероне» не только создавалась, но и осознавалась. Процесс этот совершался в ней самой. Проза как бы саморефлектировалась. В «Декамероне», как мы видели, художник немного опережал абстрактного теоретика. Такая ситуация в общем-то обычна, но для переломного XIV столетия отставание эстетической теории от художественной практики было особенно характерно. Тут тоже обозначалась граница, разделяющая две разные литературные эпохи. Боккаччо твердо верил в добротность

существующих в его время риторик, но созданное им общество рассказчиков придерживалось вовсе не средневекового понимания стиля. Рассказчики и даже рассказчицы «Декамерона» не столь литературно наивны, как это могло бы показаться на первый взгляд. То, что при обсуждении новелл юные дамы не становятся в позу «ученых женщин», — тоже позиция. Непринужденная светскость ведущихся в обществе «Декамерона» бесед мотивирует не только недогматичность рассуждений рассказчиц и рассказчиков о поэтике и о стиле, но и принципиальную новизну повествовательных форм полностью секуляризовавшейся ренессансной прозы.

Прислушавшись к тем литературным беседам, которые ведутся в обществе «Декамерона», нетрудно убедиться, что в книге Боккаччо пластически наглядно и вместе с тем достаточно точно определены исторические истоки ренессанса, идеологические предпосылки этого стиля, а также его эстетические императивы и национальные задачи.

Наиболее четко и полно это сделано на повествовательном пространстве рассказов Шестого дня. Примечательно, что в самой середине этого дня возникает Джотто. Как всегда в «Декамероне», развитие сквозного сюжета Шестого дня рассчитано с почти что геометрической точностью. Пятая новелла — это его литературно-теоретический пик.

Новеллу о Джотто рассказывает Памфило. Это, видимо, тоже не случайно. Из всех рассказчиков «Декамерона» он самый серьезный и обстоятельный. Прежде чем рассказать анекдот о величайшем художнике XIV столетия, Памфило делает обширный экскурс в историю искусства. Джотто, говорит он, «обладал таким превосходным талантом, что не было ничего, что в вечном вращении небес производит природа, мать и устроительница всего сущего, что бы он карандашом либо пером и кистью не написал так сходно с нею, что, казалось, это не сходство, а скорее сам предмет, почему нередко случалось, что вещи, им сделанные, вводили в заблуждение чувство зрения людей, принимавших за действительность, что было написано. Так как он снова вывел на свет искусство, в течение многих столетий погребенное по заблуждению тех, кто писал, желая скорее уго-

доть глазам невежд, чем пониманию разумных, он по праву может быть назван одним из светочей флорентийской славы; тем более, чем с большей скромностью он приобрел ее, будучи, пока жил, мастером над всеми и постоянно отказываясь от пазвания мастера; и этот отверженный им титул тем более блеснул на нем, чем с большим желанием и жадностью им злоупотребляли те, кто знали менее, либо его ученики» (VI, 5, 374—375).

Этот пассаж из «Декамерона» часто цитируется. Правда, как правило, без двух завершающих его предложений. Историческая и эстетическая пронизательность, проявленная в данном случае Памфило, действительно замечательна. Во времена Боккаччо слава Джотто гремела по всей Италии¹, однако только в пятой повелле Шестого дня она оказалась прочно привязанной к художественной культуре европейского Ренессанса, едва лишь начавшей формироваться в тречентистской Флоренции. В искусстве Джотто, писал Наталино Сапеньо, Боккаччо увидел «возрождение классического стиля»². О том же говорится в работах Джетто, Баратто и многих других итальянских ученых³. С этим, видимо, можно согласиться. Надо только попытаться понять, почему создатель «Декамерона» усмотрел возрождение классического стиля в творчестве живописца, который на древних сознательно не ориентировался, который не отошел полностью от трансцендентности средневекового мышления, и искусство которого при всем его беспримерном новаторстве «сохраняет, как это было уже неоднократно отмечено, множество пережитков средневекового идеализма»⁴. Теоретический экскурс Памфило примечателен не только своей эстетической глубиной, но также и содержащейся в нем исторической неточностью. Или во всяком случае тем, что на первый взгляд может показаться исторической неточностью.

Причины «искусствоведческой ошибки» Памфило можно объяснять по-разному. Можно не отделять оценку, данную живописи Джотто в «Декамероне», от современных ему расхожих суждений и не придавать большого значения различиям между Боккаччо и Джованни Виллани⁵. Можно вообще игнорировать содержащуюся в «Декамероне» идею искусства, «вызванного на свет»

(*ritornata in luce*), и считать, что, говоря о реализме и даже о натуралистическом иллюзионизме Джотто, Памфило просто-напросто повторяет общие места «давней и все еще живой анекдотической традиции», восходящей к рассказам об Апеллесе и других древнегреческих художниках. Именно так поступает Витторе Брапка⁶. Однако такая точка зрения недостаточно исторична. В XIV в. даже оживавшие в городском фольклоре анекдоты об античных художниках тяготели не к средневековому прошлому Италии, а к ее национальному будущему⁷. Не следует также отвлекаться от реальности художественного текста. Самые размеры литературно-эстетического экскурса Памфило и то место, которое он занимает в его рассказе, свидетельствуют о художественном намерении выделить развиваемую Памфило мысль, которую он, при всей ее очевидности для общества «Декамерона», видимо, все-таки не считает ни слишком общепринятой, ни чересчур тривиальной. Чтобы правильно понять Памфило, лучше всего внимательно прислушаться к тому, что он говорит.

Если не отрывать историко-эстетический экскурс Памфило от общего контекста его новеллы и попытаться увязать его с магистральным сюжетом Шестого дня, то сразу же обнаружится одно любопытное и весьма немаловажное обстоятельство: в пятой повелле Шестого дня (на это до сих пор почему-то редко обращали должное внимание) художник Джотто изображен не как живописец, а прежде всего как мастер слова, как «прекраснейший рассказчик» (*il quale bellissimo favellatore era*), жизненный стиль которого соответствует нравственно-эстетическим идеалам, утверждаемым художественным стилем общества рассказчиков «Декамерона». Художественный стиль трактовался Боккаччо по-искусствоведчески широко. Еще до того, как в «Заключении автора» автор станет говорить о том, что перу писателя (*alla mia penna*) «следует предоставить не менее права, чем кисти живописца» (*al pennello del dipintore*), Памфило, восхищаясь художественными достижениями Джотто в воспроизведении природы, поставит рядом слова *pennello* и *penna* и добавит к ним третье — *stile*, напоминающее о Горации и об античной литературной традиции. В «Генеалогии язы-

ческих богов» Боккаччо тоже приравняет Джотто к Праксителю, Фидию и Апеллесу и будет оправдывать ссылками на изобразительное искусство нравственные и стилевые принципы собственного литературного творчества (Сеп., XIV, 6) ⁸.

Значение и смысл реформы, осуществленной Джотто в итальянской живописи, были поняты Боккаччо рапо и исключительно глубоко. О реалистичности ориентированного на «природу» искусства Джотто Боккаччо писал еще в «Любовном видении» (VI, 13—18). Ему всегда импонировала та совершенно новая трактовка человека, которая вдруг предстала перед итальянцами XIV в. в сценах падуанского «Страшного суда». Не исключено даже, что живопись Капеллы дель Арена повлияла на композиционную структуру «Декамерона» не меньше, нежели поэма Данте ⁹. В Триумфе славы подле античных классиков молодой Боккаччо поместил только Джотто и создателя «Божественной Комедии» («Любовное видение», IV—VI). Уже для него культура итальянского Предвозрождения стала «эпохой Данте и Джотто». Собственную зависимость от этой эпохи Боккаччо всегда ощущал необычайно остро. В «Декамероне» Джотто тоже введен в очень определенный исторический ряд. Сделано это в пределах художественного самосознания декамероновской прозы и потому почти что диалектически. В пятой новелле Шестого дня Памфило, с одной стороны, настаивает на абсолютной исключительности величайшего из живописцев Треченто, и, предвосхищая в этом Леонардо да Винчи, резко обособляет Джотто от его учеников и продолжателей — от «джоттесков», а с другой, говорит, что Джотто по праву может быть назван *«одним из светочей флорентийской славы»*. В культуре итальянского Предвозрождения Джотто, с точки зрения Памфило, уникален, но вовсе не одинок. Другие светочи — это Данте, Гвидо Кавальканти, Чино да Пистойя, на авторитет которых ссылался изображенный в «Декамероне» автор, споря со своими по-средневековому мыслящими противниками и недоброжелателями.

Памфило и автор апеллируют к одной и той же культурной традиции. Однако между Памфило и Боккаччо имеется некоторое различие. Оно проявляется в мол-

чаливом признании Памфило исторической иерархии, определенным образом разъединяющей Данте и Джотто. И Памфило, и все общество рассказчиков «Декамерона» о революции, совершенной Данте в литературном языке и стиле, несомненно, помнят. Все они из нее исходят и от нее, как говорится, отталкиваются. Тем не менее на протяжении всего Шестого дня, сюжеты которого развертываются на территории Флоренции и по большей части отнесены к «эпохе Данте и Джотто», имя творца «Комедии» ни разу не упомянуто. Одной лишь случайностью это не объяснить. Гвидо Кавальканти рассказчиками Шестого дня не забыт, но в девятой новелле он представлен не как поэт и не как «первый товарищ» Данте по новому сладостному стилю, а как не понимаемый светской чернью свободный мыслитель. Памфило счел нужным проиллюстрировать свое понимание реалистического искусства и художественного стиля примером живописи Джотто не только потому, что живописный пример всегда особенно нагляден, но также и оттого, что изо всех «светочей флорентийской славы» Джотто оказался ему художественно ближе всего¹⁰. Теоретическая саморефлексия прозы «Декамерона» предвосхитила не только историко-художественные концепции Гиберти и Вазари, но также и некоторые выводы новейших искусствоведов, отмечающих внутреннюю художественную эволюцию внутри итальянского Проторенессанса. В. Н. Лазарев, например, писал: «Хотя Джотто и был младшим современником Данте, он занимает несколько иное историческое место. И Джотто, и Данте синтезируют все лучшие творческие искания своей эпохи, но Данте гораздо сильнее тяготеет к прошлому. Он связан с ним крепче и органичнее, он еще живет гибеллинскими идеями, символическое мышление остается для него основой всего творчества, он мучается и возмущается противоречиями своей эпохи, он полон средневекового пафоса с его устремленностью к потустороннему миру. Джотто много спокойнее, сдержаннее, эпичнее. Он уже в немалой степени проникся светским духом, он не сомневается в исходе борьбы между старым и новым порядком вещей, он весь в настоящем и будущем... Искусство Джотто легло в основу художественной культуры Треченто. Оно в одинаковой мере повлия-

ло и на живописцев, и на скульпторов. Оно научило их национальному языку, тому *volgare*, который стал постепенно получать равноправие рядом с латынью»¹¹.

Однако произошло это далеко не сразу. Более чем кто-либо из деятелей конца XIII — начала XIV в. приблизившийся к культуре итальянского Возрождения, Джотто ренессансного стиля все-таки не создал. После него итальянское изобразительное искусство захлестнула широкая волна интернациональной готики. Подлинным *volgare* культуры Треченто стал «народный язык» не по-средневековому городских, бюргерских миниатюристов, а высоконациональных поэтов и прозаиков. С середины XIV в. темпы развития изобразительных искусств и литературы опять не совпадают, но теперь резко вперед вырывается литература, в которой формируется гуманистическая идеология и которая именно поэтому создает наиболее реалистические и вместе с тем наиболее классические формы для рождающегося в это время в Италии национального сознания. В работах В. Н. Лазарева это было отмечено точнее и лучше, чем где бы то ни было. Он писал: «В то время как в творениях Петрарки, Боккаччо, Колуччо Салутати, Марсили новое, гуманистическое мировоззрение нашло свое вполне адекватное воплощение, в искусстве треченто оно почти не оставило следа. Напрасно было бы искать в скульптуре и живописи этого времени тот образ человека, который был создан Петраркой и Боккаччо. И в XIV веке искусство не вышло из-под опеки церкви; хотя в нем можно отметить нарастание светских тенденций, тем не менее они не побеждают, как в литературе. Вот почему при всей жанровости некоторых икон XIV века живопись все же не отразила жизни в той мере, в какой это сделала современная ей итальянская повелла. Запечатленные в слове сценки городского быта, столь живо описанные Боккаччо и Саккетти, как бы не существовали для живописцев и скульпторов, всецело поглощенных изображением сложных церковных аллегорий и многочисленных евангельских эпизодов»¹².

Происшедший в середине XIV в. идейно-эстетический отрыв новой, ренессансной прозы от современной ей про-

торенессансной и готической живописи Боккаччо создавал достаточно хорошо. Художественные возможности изобразительного искусства в правдивом воспроизведении красоты реального мира оцениваются в «Декамероне» не слишком высоко. В притче автора о гусынях юноша, как мы помним, сказал своему отцу, имея в виду «толпу красивых и разодетых женщин, возвращающихся со свадьбы»: «Они красивее, чем намалеванные ангелы, которых вы мне несколько раз показывали» (IV, вступ., 243).

В данном случае речь шла, конечно, не о Джотто. Но Боккаччо, несомненно, не мог не видеть, что даже фрескам столь почитаемого им флорентийского живописца не была еще свойственна та реалистичность в изображении как природного, так и социального многообразия окружающего человека мира, которая оказалась достигнута в его собственной главной книге. В отличие от зрелого Боккаччо «вместо бесконечного разнообразия характеров, повторенного разнообразием физических особенностей, Джотто всюду видел какое-то одно человеческое существо, как бы воплощающее в себе идею человечности»¹³.

Идея эта сближала Джотто не только с идеализмом Средних веков, но и с эстетическими принципами Высокого Возрождения. Однако чересчур преувеличивать стихийную диалектику художественной саморефлексии «Декамерона» вряд ли имеет смысл. Памфило знает, что приписывает живописи Джотто те качества, которыми она не обладает, и делает это вполне сознательно. «Ошибка» его программна. В пятой новелле Шестого дня, несмотря на то, что Джотто изображен в ней подчеркнуто буднично — он едет под проливным дождем «верхом на дрянной лошаденке», в драном плаще и старой шляпе, которые одолжил ему его приятель-крестьянин, — присутствует эстетическая идеализация, без которой ренессансный реализм был не мыслим даже на его ранней, начальной стадии. Но эта идеализация распространена в новелле не столько на объект художественного метода и стиля, сколько на их субъект. Ренессансная идеализация возникает в новелле о Джотто на переходе от реально-исторического живописца к литературному персонажу, к художнику Джотто, объединяющему в себе гениального живописца, первоклассного рассказчика и по-декамероновски

общественного, гуманного человека. Заявляя, что герой его новеллы «ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de'cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molto volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore quello credendo esser vero che era dipinto» (VI, 5, 5)¹⁴, Памфило имеет в виду не столько проторенессансные фрески во флорентийской Санта Кроче и в падуанской Капелла дель Арена, сколько художественный идеал новой, ренессансной прозы, утверждаемой в «Декамероне» и предполагающей прочное единство гуманистической идеологии, «подражающего природе» реалистического метода и классического стиля, усвоившего опыт древних и потому ориентированного не на чувственное восприятие «невежд» («a diletta gli occhi degl'ignoranti»), но на интеллектуальное переживание людей «мудрых» и «знающих» (allo intelletto de'savi, VI, 5, 6).

Это последнее обстоятельство при характеристике ренессансности «Декамерона» приобретает особую важность. Стиль зависит не только от фабул и не только от сюжета. «Еще более важное значение, чем материал действительности,— пишет академик М. Б. Храпченко,— в формировании стиля имеет та внутренняя ориентация на читателя, которая подсознательно или в осознанном виде проявляется в течение всего творческого процесса»¹⁵.

В «Декамероне» идеальный, по-гуманистически интеллигентный читатель, на которого ориентирована новая проза, не только присутствует в авторском замысле, но и выведен на поверхность художественного текста. В этом одна из важнейших стилевых функций рамочной композиции. Рассказчики общества «Декамерона» являются одновременно и идеальными слушателями рассказываемых в этом обществе новелл. Тождественность автора и слушателей обеспечивает внутреннее идеологическое единство стиля, становящегося благодаря свойственной прозе «Декамерона» теоретической саморефлексии предметом непосредственного художественного изображения и в конечном счете того же стиля. Стиль в «Декамероне»

тоже осознает себя, и это самосознание тут же демонстрируется. Такой художественно-теоретический прием был порожден революционностью стилевых завоеваний Боккаччо и его желанием укоренить эти завоевания в прозаической повествовательной литературе, подчеркнув их «естественность» и как бы самоочевидность.

2

Общие эстетические установки, сформулированные Памфило в новелле о Джотто, реализованы в стиле всех или, во всяком случае, почти всех новелл «Декамерона». Тем не менее стилевое единство книги Боккаччо трудно показать на структурно минимальном сюжетном срезе. Именно потому, что методологическая установка Памфило предполагает по-ренессансному реалистическое изображение не только земного человека в его божественной исключительности, но также и феноменального многообразия окружающего человека мира — всего, «что в вечном вращении небес производит природа, мать и устроительница всего сущего», — выявление характерных особенностей художественного стиля «Декамерона» на уровне одной какой-нибудь новеллы, пусть даже столь демонстративно-показательной, как новелла о сере Чаппеллетто или новелла о мессере Федерико дельи Альбериги, оказывается принципиально не возможным. Метод — не стиль, но художественный стиль с методом всегда связан. Новаторство повествовательного искусства Боккаччо проявлялось не только во введении в литературу дотоле невиданного многообразного жизненного материала, но также и в создании беспрецедентного разнообразия художественных, словесных форм, благодаря которому этот жизненный материал смог получить адекватное ему эстетическое воплощение. Почти каждая новелла обладает своей, только ей свойственной стилистикой и стилевой окраской.

Из этого, однако, вовсе не следует, будто при анализе стиля «Декамерона» необходимо обращаться к материалу всех содержащихся в нем новелл. Не надо смешивать стиль с языком художественной прозы. Творческие индивидуальности рассказывающих героев в книге Боккаччо не беспредельны: они ограничены обществом «Декамеро-

на», обладающим, как мы видели, определенной внутренней идеологической и методологической целостностью и цельностью. Для выявления художественного стиля новеллистической книги Боккаччо как некоего нравственно-эстетического единства требуется посмотреть, как функционирует это общество на протяжении одного дня. Несомненно, каждый день, подобно каждой новелле, обладает своей стилистикой. Но все-таки сюжетный уровень дня обладает достаточной структурной конкретностью.

Хорошо подходит для анализа стиля «Декамерона» Шестой день. Во-первых, он короче других и не обладает идейно-стилевой экстремальностью Десятого дня, а, во-вторых, в течение этого дня рассказчики то и дело обсуждают свойственные им формы прозаического повествования. Художественный стиль общества «Декамерона» не только определяется сюжетами Шестого дня, но и сам оказывается важным компонентом его сквозного сюжета.

В конце Пятого дня, принимая от Дионео лавровый венок королевы и намечая тему рассказов на следующий день, Елиза (Элисса) говорит: «Мы часто слышали, что многим удавалось острыми словами, скорыми ответами и быстрой находчивостью притуплять подобающим образом зубы, которые на них острили, либо устранять грозившую опасность. Так как это сюжет прекрасный и может быть полезен, я желаю, чтобы завтра с божьей помощью беседа шла в этих границах, то есть о тех, кто, будучи задет каким-нибудь острым словом, отплатил за то, либо скорым ответом и находчивостью избежал урона, опасности или обиды» (У, 10, 359).

Как всегда, тема для рассказов выбрана самая общая и для средневековой литературы обычная. Карло Мушетта считал, что Боккаччо поручил председательство на литературных собраниях Шестого дня даме, носящей имя одной из героинь «Энеиды», потому что ему захотелось представить в Шестом дне «новеллы, более всего напоминающие классический жанр анекдотов, широко представленный во второй книге «Сатурналий» Макробия»¹⁶.

Возможно, это действительно так. Однако нельзя не заметить, что именно в новеллах Шестого дня сюжетная и стилевая ориентация «Декамерона» на античные образ-

цы проявилась наименее очевидно. Для того, чтобы не отступать от заявленной темы, рассказчицам и рассказчикам Шестого дня совсем не обязательно было оглядываться на очень далекое прошлое. Анекдот — излюбленный жанр всякого городского фольклора. Говоря: «мы часто слышали», Елиза (Элисса) явно имеет в виду существующую в ее время, т. е. средневековую, повествовательную литературу.

В средневековой литературе фавулы и сюжеты на обозначенную Елизой тему «острого слова» (*be'motti*) и «скорого ответа» (*risposte pronte*) играли огромную роль. Это они сформировали в ней жанр короткого рассказа со структурой, сильно напоминающей античный анекдот, но непосредственно к Макробию, видимо, все-таки не восходящей. В непосредственно предшествовавшем «Декамерону» «Новеллино» такого рода рассказы составляли основное повествовательное ядро. Сюжет и стиль в них были всецело подчинены стремительному выявлению финального «острого слова», существующего в тексте вне характера произносившего его персонажа. Ни сюжетной, ни стилиевой характерности в «Новеллино» обнаружить, как правило, невозможно. Прочитывая целиком всю восемьдесят седьмую новеллу из этого сборника, Эрих Ауэрбах справедливо отметил: «Весь смысл короткого рассказа — в комической двусмысленности совета священника; все остальное только подготавливает ответ, и все рассказано прямолинейно; без всяких чувственных деталей, с жидковатым синтаксисом (паратаксис)»¹⁷.

Прочитанная в «Мимесисе» новелла — типичный рассказ-анекдот. Однако стиль этого рассказа повторяется и в других, сравнительно длинных новеллах сборника, развертывающих сюжеты с морально-дидактическим содержанием. «Новеллино» — книга фавульно пестрая, но стилистически она не менее цельна, чем «Декамерон». Стиль в «Новеллино» «всегда одинаков — тот же явный паратаксис, нанизывающий события и эпизоды на одну нить словно бусы, без чувственной широты и без передачи жизненной атмосферы»¹⁸.

Усматривать в этом сознательную авторскую установку было бы вряд ли правильно. Предположение, что весь сборник написал одним прозаиком, вызывает боль-

шие сомнения. Нереалистичность прозы «Новеллино», отсутствие в ней чувственной широты слова — черта не индивидуальная, а историческая¹⁹. И, так сказать, «анекдотический» стиль всего сборника, и преобладание в нем моралистических рассказов об удачных и остроумных ответах обусловлены не столько преднамеренным, художественно осознанным стилистическим аскетизмом редактора-составителя, не столько его пристрастием к лаконизму или его риторической неискушенностью, сколько общей языковой, литературной, культурной и, в конечном итоге, идеологической ситуацией Дуеченто. В конце XIII в., писал Ауэрбах, «итальянский народный язык (*volgare*) был еще слишком беден и неповоротлив, горизонт взглядов и суждений — слишком тесен и скован, так что невозможно было вольно и гибко распоряжаться фактами рассказа и добиваться чувственной наглядности разнообразных жизненных феноменов; вся сила конкретно-чувственного выражения уходила на кульминационный пункт, на *pointe*, изюминку рассказа, в нашем примере — это ответ священника»²⁰.

Создание нового повествовательного стиля предполагало революционные перемены во взаимоотношениях между словом и миром. Реализация художественной программы, сформулированной в новелле Памфило о Джотто, оказалась бы принципиально не возможной, с одной стороны, без того кардинального переворота, который обусловило гуманистическое «открытие природы и человека», а с другой, — без сформирования в тречентистской Италии нового национального литературного языка, *volgare illustre*, обретшего свой классический стиль в художественных произведениях Данте, Петрарки, Боккаччо. Так же как и в русской литературе начала XIX столетия, формирование реалистического метода и стиля в литературе Италии зависело от формирования в ней национального языка.

Новеллы Шестого дня связаны со средневековой традицией, но их связь со средневековым анекдотом очень тонка. Она обрывается на переходе от темы к сюжету. Художественное решение темы «острого слова», введение ее в новый художественный контекст преобразует средневековый рассказ-анекдот в ренессансный рассказ-повеллу.

Новый жанр возникнет в «Декамероне» в результате нового понимания природы художественного слова, его изобразительных возможностей и общественного содержания создаваемого им стиля. Начиная первую новеллу Шестого дня, Филогена говорит: «Юные дамы, как в ясную ночь звезды — украшение неба, а весной цветы — краса зеленых полей, холмам — распутившиеся кусты, так добрые нравы и приятную беседу красят острые слова. По своей краткости они тем приличнее женщинам, чем мужчинам, что женщинам менее пристойно, чем мужчинам, много говорить» (VI, 1, 365).

Последнее уточнение может показаться несколько странным. Но не надо вырывать его из общего художественно-идеологического контекста рассказов Шестого дня и всей книги Джованни Боккаччо. Как уже говорилось, новый народный язык литературной прозы по необходимости предполагал в «Декамероне» женскую аудиторию и формировался в по-гуманистически идеализированном женском обществе. «Юная и разумная» Филогена почти буквально повторяет сказанное Пампинеей в начале десятой новеллы Первого дня.

Цитата рассказчицей оговорена («Так как об этом предмете уже много говорено было Пампинеей, я не намерена распространяться о нем более»). Это указывает на то, что в данном случае мы имеем дело не с художественным просчетом Боккаччо, как думал когда-то Манни, а с осознанным и специально выделенным художественным приемом²¹. Филогена повторяет Пампинею, потому что она так же, как и все остальные рассказчицы и рассказчики «Декамерона», полностью разделяет ее понимание слова, но также и для того, чтобы подчеркнуть важность этого понимания. Напоминающая неоготику стилистика («...i fiori de'verdi prati, e de'colli i rivistiti albucelli...») ²² оформляет во фразе Филогены новые, отнюдь не готические художественные идеи. Остроумное слово средневековых религиозно-нравоучительных притч и сюжетно-аскетических анекдотов становится в «Декамероне» по-ренессансному чувственно-прекрасным. *Ve'motti* («остроты») для общества «Декамерона» — это *i legiardi motti* («изящные слова») и *ornamento* («украшение»). Слово «Декамерона» — слово, риторически расцвеченное.

Однако — и это отделяет его от неоготики — оно не орнаментально, как не орнаментален и создаваемый им стиль. Красота острого слова (*belezza de'motti*) в книге Боккаччо чувственна, но строго функциональна. Художественность, красота острого, как и всякого другого слова, с точки зрения общества «Декамерона», предполагает точное стилевое соответствие слова тем жизненным обстоятельствам, которые вызвали его к жизни и на преобразование которых это слово направлено. В начале третьей новеллы Лауретта говорит: «Необходимо смотреть, как и когда и кому, а также и где говорятся остроты» (VI, 3, 370)²³. Тем не менее хорошо выверенный художественный стиль в «Декамероне» отнюдь не самодовлеющ. И Пампинейя в десятой новелле Первого дня и демонстративно цитирующая ее в начале первой новеллы Шестого дня Филомена связывают художественность, красоту острого слова не только с чисто эстетическими качествами рассказываемых и обсуждаемых в светском обществе прекрасных новелл (*de'raggionamenti belli*), но также и с высокими нравственными качествами пользующегося словом по-новому куртуазного, светского общества. Изящное, грациозное слово для рассказчиков и рассказчиц «Декамерона» — важнейшее проявление гуманности человека, но также и свойственных такому человеку форм общественной жизни, достославных нравов (*de'laudevoli costumi*). Художественный стиль, стиль ренессанс, формируется и утверждается в «Декамероне» не только как стиль принципиально нового, повеллистического повествования, но также и как эстетически осознанный стиль не менее принципиально нового жизнеповедения, как стиль новой, гуманистической социальности. По-ренессансному идеализированная флорентийская культура не отделима в новеллах Шестого дня от ренессансного культа художественной формы. Это — черта времени. В эпоху Возрождения — скажем об этом еще раз — национальное сознание возникало прежде всего в формах поэтического языка и изобразительного искусства.

Большой интерес при анализе художественного стиля «Декамерона» представляет первая новелла Шестого дня. До недавнего времени она сравнительно редко привлекала внимание исследователей. Это объясняется видимой бедностью ее фабулы и отсутствием в новелле динамики внешнего действия. В ней вроде бы ничего не происходит. Между тем, как это верно, но с присущей ему резкой категоричностью подметил Гвидо Альманси, первая новелла Шестого дня занимает в композиции новеллистической книги Боккаччо место совсем особое: она располагается в, так сказать, математическом центре «Декамерона», т. е. как раз там, где, по мнению Альманси, по-средневековому мыслящий писатель должен был зарыть «ключ», отпирающий художественную загадку всего произведения и позволяющий прочесть «Декамерон» совершенно по-новому²⁴.

Новое прочтение «Декамерона», предложенное Гвидо Альманси, вряд ли может быть принято, во всяком случае, без очень существенных оговорок. Оно слишком вульгарно формалистично²⁵. Однако мысль Альманси о «метановелле», находящейся в самой середине повеллистической книги Боккаччо, была подхвачена некоторыми современными учеными и, видимо, в самом деле заслуживает внимания²⁶. Шестой день, как и почти все дни «Декамерона», открывается программной новеллой. Теоретическая саморефлексия ренессансной прозы и, в частности, ренессансного стиля получает в этой повелле наиболее наглядное воплощение. Рассказы Шестого дня начинаются с новеллы о том, какой должна быть повелла, чтобы отвечать тем требованиям, которые предъявляет к слову общество рассказчиков «Декамерона» и которым само оно неукоснительно следует на протяжении всего своего двухнедельного существования. Джованни Джетто отметил: «Это — изящная миниатюра, изображающая краткий эпизод аристократической жизни»²⁷.

Это — верно. Но это верно лишь отчасти. Аристократизм первой новеллы Шестого дня — аристократизм совсем особый. Первая новелла Шестого дня воспроизводит жизненную и идейно-эстетическую, так сказать,

пиршественно-идиллическую ситуацию, в которой рождаются новеллы «Декамерона». Это сразу и специально подчеркивается. Филомена говорит, приступая к рассказу о мадонне Оретте: «Раз случилось ей быть, как и нам, в деревне, и она гуляла, переходя с одного места на другое, с дамами и мужчинами, обедавшими у нее в тот день» (VI, 1, 365).

Развлечения, или, вернее, формы жизнедеятельности в обществе мадонны Оретты точно такие же, как и в обществе «Декамерона». Прогуливаясь ради собственного удовольствия («*da un luogo ad un altro andando per via di diporto*»), дамы и господа отошли далеко от дома, и оказавшийся среди них рыцарь предлагает хозяйке: «Мадонна Оретта, если вам угодно, я повезу вас большую часть предстоящего нам пути на коне, рассказав вам прелестнейшую в свете новеллу». На это дама ответила: «Мессере, я попрошу вас о том, и даже очень, мне будет чрезвычайно приятно» (VI, 1, 366).

Фабула новеллы предельно проста. Она сводится к тому, что рыцарю не удается справиться со своей задачей, и мадонна Оретта прерывает его рассказ, так как не в состоянии вынести косноязычие рыцаря.

В «Новеллино» имеется сходный по фабуле анекдот (LXXXIX). В нем рассказывается о том, как один жонглер (*un uomo di corte*), который «был великолепнейшим рассказчиком», слишком затянул свою историю и был за это пристыжен прислуживающим за столом пажем. Действие анекдота отнесено во Флоренцию («Как-то вечером несколько рыцарей ужинали в одном знатном флорентийском доме...»), но ни что это был за «знатный дом», ни как звали рыцарей, в «Новеллино» не сказано. Считать этот анекдот непосредственным фабульным источником «Декамерона» нет больших оснований. Тем не менее учитывать его не бесполезно. На фоне восьмьдесят девятого рассказа из «Новеллино» хорошо видно, как аскетический фабульный костяк обрастает в книге Боккаччо сюжетной плотью новеллы, обладающей, несмотря на всю ее краткость, не только социально окрашенными человеческими характерами, раскрывающимися в их столкновении, в конфликте, но также и очень типичной для ренессансного стиля композиционной симметрией, при-

дающей развитию новеллистического сюжета гармонию, уравновешенность и законченность.

Основной сюжетный конфликт первой новеллы Шестого дня очерчен в первом же обмене репликами между двумя основными действующими лицами. Напряжение в новеллистическом конфликте создается стилем и стилистикой. Дама и рыцарь говорят совершенно по-разному.

Дама изысканно вежлива и светски куртуазна: «Messere, anzi ve ne priego io molto, e saranni carissimo» (VI, 1, 8). Светская куртуазность составляет главную отличительную особенность ее характера и той человечности, которая сближает даму с гуманным обществом «Декамерона». Говоря о фабульной основе новеллы, которую она намеревается рассказать, Филомена подчеркивает: «*un cortese impor di silenzio fatto da una gentil donna a un cavaliere mi piace di raccontarvi*» (VI, 1, 4)²⁸.

Рыцарь, напротив, вовсе не куртуазен. Он только силится быть куртуазным. Речь его отягчена сложной, вымученной метафорой, которая разворачивается, как бы спотыкаясь о слова и отдельные звуки: «*Madonna Oretta, quando voi vogliate, io vi porterò, gran parte della via che ad andare abbiamo, a cavallo con una delle belle novelle del mondo*» (VI, 1, 7).

Метафора рыцаря восходит либо к латинской поговорке: *Facundus in itinere comes pro vehiculo est* — «Красноречивый спутник в пути — тот же экипаж» (так считал М. Скерилло и так повторяют за ним почти все новейшие комментаторы «Декамерона»²⁹), либо к возникшей на основе этой поговорки фольклорной загадке, сохраненной, как то превосходно показал Алан Фридман, некоторыми средневековыми текстами, в частности, «Собранием замечательных примеров» («*Compilatio singularis exemplorum*»)³⁰.

Сборник этот, видимо, был известен Боккаччо. Однако в данном случае точное определение источника метафоры большого влияния на понимание смысла новеллы оказать не может. Источник метафоры не включен в ее художественный контекст. Боккаччо важно подчеркнуть не начитанность рыцаря, а наоборот — отсутствие у него должной словесной культуры. Тяжеловесная и не слишком вразумительная метафора³¹ лежит за пределами зо-

ны действия стиля и автора, и общества рассказчиков. Она, как сказал бы М. М. Бахтин, образ чужого и *чуждого* этому обществу стиля. Это — первый выразительный штрих, служащий той индивидуализации человеческого характера героя, которая сразу и резко отделяет ренессансную новеллу «Декамерона» от исторически предшествовавшего ей средневекового анекдота³².

В ходе развития сюжета наметившийся в метафоре рыцаря характер последовательно раскрывается. Сюжет новеллы состоит в изображении того, как рыцарь безнадежно портит превосходную фабулу, не умея облечь ее в соответствующую ей словесную форму. Он не владеет ни художественным методом, ни стилем. Рыцарь «стал сказывать новеллу, которая сама по себе была в самом деле прекрасна, но он страшно портил ее, три, четыре раза или шесть раз повторяя те же слова, то возвращаясь к рассказанному, то говоря: «Это я сказал не ладно»; часто ошибаясь в именах, ставя одно вместо другого; не говоря уж о том, что он выражался отвратительно, если взять в расчет качество действующих лиц и события, какие приключались» (VI, 1, 366).

В первой новелле Шестого дня выделены, как то отметил еще Джузеппе Петронио, некоторые «существенные аспекты поэтики Боккаччо»³³. Рыцарь — идейно-эстетический антагонист мадонны Оретты. Он не просто плохо рассказывает — он делает все наоборот. Его рассказ оказывается как бы антирассказом. Ошибаясь в именах персонажей или произвольно меняя их местами, рыцарь нарушает один из важнейших методологических и стилевых принципов общества рассказчиков «Декамерона». Поэтика, которой придерживается это общество, требует прежде всего точности в воспроизведении реальной, обыденной действительности. Приступая к своей новелле в Девятый день «Декамерона», Фьямметта скажет:

«Милейшие дамы, я полагаю, вы знаете, что сколько бы ни говорено было об известном предмете, он все же будет нравиться, и даже более, если тот, кто желает о нем говорить, сумеет выбрать подобающие тому время и место. Потому, приняв во внимание, зачем мы собрались сюда (ибо мы сошлись на веселие и утеху, а не на что иное), я думаю, что всему, что может принести утеху и удоволь-

ствии, здесь — подходящее место и время, и что хотя тысячу раз рассказывали о том предмете, он не может не позабавить, если о нем расскажут еще столько же. Вот почему, хотя о деяниях Каландрино среди нас много говорилось, я, поминая недавно сказанное Филострато, что все они потешны, решаюсь к рассказанным присоединить еще одну новеллу, которую, *если б я захотела и прежде и теперь отдалиться от действительного факта, я сумела бы и смогла сочинить и рассказать под другими именами*; но так как в рассказе удаление от истины происшествий сильно умаляет удовольствие слушателей, я расскажу вам ее, опираясь на выраженные выше доводы в ее настоящем виде» (IX, 5, 535).

Это едва ли не наиболее пространная литературно-эстетическая декларация, делаемая на уровне общества «Декамерона». Самые ее размеры, а также то, что она поручена Фьямметте, свидетельствуют о значении, придаваемом ей Боккаччо. Как мы видели, сходные идеи на повествовательном пространстве первой рамы высказывал автор. В данном случае речь идет вовсе не об абстрактном и абстрагирующем «историзме» средневековой литературы, как считает В. Бранка³⁴, а именно о том новом, реалистическом воспроизведении действительности, носителем которого в «Декамероне» выступает по-ренессансному идеализированная живопись Джотто³⁵. Говоря о своей новелле: «но если бы я захотела... отдалиться...» («*se io dalla verità del fatto mi fossi scostare voluta o volessi, avrei ben saputo e saprei sotto altri nomi comporla e raccontarla*» — IX, 5, 5), Фьямметта имеет в виду не непреложную истинность «абсолютного прошлого» и не «исторические имена» персонажей героического эпоса, жития или религиозно-нравоучительного «примера», а имена своих современников и соотечественников, существующих во времени повседневного флорентийского быта и которые именно поэтому хорошо знакомы ее слушателям. «Декамерон» — и в этом одна из важнейших предпосылок реалистичности его стиля — апеллирует не к литературной традиции, не к фольклорному или религиозному преданию, а к жизненному, нередко сугубо экономическому опыту современного флорентийца³⁶. Персонажи, имена которых не желает опустить в своей

новелле Фьямметта, — не Роланд, не царица Савская и не король Артур, это — «Никколо Корнаккини, наш согражданин и богатый человек», который «владел, в числе других прекрасных имений, одним поместьем в Камерате, где велел построить приличный, красивый дом»; это — Бруно и Буффальмако, которым Никколо Корнаккини поручил расписать его дом; это — художники Нелло и Каландрино, которых Бруно и Буффальмако взяли себе в помощь, «так как работы было много»; это — «сын упомянутого Никколо по имени Филиппо, человек молодой и неженатый» и, наконец, это девица Никколоза, «которую какой-то негодяй по имени Манджбоне держал для себя в одном доме в Камальдоли, ссужая ею других» (IX, 5, 536). Новелла кишит именами вовсе не исторических, но тем не менее реально существовавших флорентийцев. Не будь «Декамерона», мы о них вряд ли когда-нибудь услышали. Потом то же самое будет характерно для новеллистики Франко Саккетти, однако это станет возможным уже после Боккаччо. Ничего похожего до «Декамерона» в средневековой повествовательной литературе не было. Это — черта принципиально новая, и потому в новеллистической книге Боккаччо она демонстративно подчеркивается. В «Декамероне» объектом изображения впервые становится современный городской быт, и имя ничем не примечательного горожанина или название ничем не знаменитой улочки (Камальдоли), которые, однако, достаточно назвать, чтобы у читателя, на которого ориентирован текст, немедленно возник целый комплекс конкретно-чувственных представлений, становятся важнейшим стилевым компонентом того весьма эффективного реалистического приема, который Витторе Бранка удачно назвал «осовремениванием» новеллистического повествования (*contemporaneizzazione narrativa*)³⁷.

Однако рыцарь из первой новеллы Шестого дня грешит не только тем, что он не способен должным образом подобрать используемый им «исторический материал» и не умеет занять по отношению к нему методологически правильную позицию. Сам по себе фабульный материал, какой бы жизненной конкретностью он ни обладал, не создает еще художественных достоинств рассказа. Для того чтобы новелла существовала *in propria forma* (IX,

5, 5), требуется не только верность действительности, но также и определенный, отвечающий этой действительности стиль. Основной порок новеллы рыцаря, с точки зрения рассказывающей о ней Филомены, состоит в том, что используемые рыцарем слова и выражения не соответствуют «качеству действующих лиц и событий, какие приключились»: «... senza che egli pessimamente, secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profereva» (VI, 1, 366).

Тут мы снова сталкиваемся с важнейшей особенностью отстаиваемой рассказчицей новой, ренессансной поэтики. Способ рассказа рыцаря, как отмечает Дж. Петролио, «прямо противоположен тому приравливанию стиля к мотиву, о котором всегда так печется Боккаччо и которым порождается разноголосная гармония «Декамерона»³⁸. При всей своей риторичности стиль «Декамерона» всегда конструктивен. Анализируемая новелла дает тому превосходное подтверждение.

В отличие от рыцаря, рассказывающая о нем Филомена виртуозно владеет словом. В ее риторически построенной фразе стиль не только создает конкретно-чувственный образ чужого стиля или, вернее, бесстилия, но и индивидуализирует, а в известном смысле даже и историзирует новеллистический конфликт между феодальным рыцарем³⁹ и мучительно слушающей его супругой крупнейшего флорентийского банкира: «Messer lo cavaliere ... cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola e ora indietro tornando e tavolta dicendo: «Io non dissi bene» e spesso ne' nomi errando, un per un altro ponendone, fieramente la guastava» (VI, 1, 9)⁴⁰.

Курсус завершающей фразы клаузулы грохочет как приговор «господину рыцарю», «которому, быть может, меч сбоку так же мало пристал, как речь устам» (VI, 1, 366). После этого не вызывает большого удивления, что буквально через фразу рыцарь подвергается — опять-таки только на уровне стиля — народно-комическому развенчанию.

Не надо забывать, что риторическое слово «Декамерона» — слово звучащее. Вслушиваясь в какофоническое нагромождение герундиев, соединенных монотонно повто-

ряемым союзом «е», мы не только видим насмешливую улыбку Филомены, показывающей, как рыцарь «залез в баранье дерьмо» (*entrato in resogessio*) и не может из него выбраться, но и очень хорошо ощущаем, почему, «пока мадонна Оретта его слушала, у нее часто являлся такой пот и так падало сердце, как будто она больна или копчается» (VI, 1, 366).

Противоречие между некуртуазным феодальным рыцарем и по-новому куртуазной дамой продолжает стремительно углубляться. Дама слушает рыцаря молча, но вовсе не безучастно. Ее психосоматическая реакция на бесстилие повествования — комически неожиданный, но выразительный и вместе с тем конкретно-жизненный штрих. Он указывает на степень напряженности внутреннего, стиливого конфликта, которым движется сюжет новеллы. Употребленное Филоменой разговорное, проverbsальное выражение *entrato in resogessio* оказывается в зоне стиля мадонны Оретты. Вместе с потом, одышкой и сердцебиением дамы оно не только придает всей сцене «реализм, жизненность и юмор, достойные лучшего Боккаччо»⁴¹, но и индивидуализирует героиню и притом исторически не менее точно, нежели неуклюжая, вымученная метафора характеризует неумелого, незадачливого рассказчика. Именно восприимчивость к художественному слову сближает мадонну Оретту и с рассказывающей о ней Филоменой, и со всем гуманистическим обществом «Декамерона». «В обществе, обладающем обостренным чувством формы, — писал Дж. Джетто, — эстетическая погрешность воспринимается как погрешность нравственная и вызывает даже физическую боль»⁴². Новеллистический конфликт в первой новелле Шестого дня очерчивается как конфликт двух стилей жизни, двух культур и в конечном счете двух исторически разных идеологий.

Стиль жизни средневекового, феодального рыцарства отвергается в первой новелле Шестого дня без сатирической грубости, но весьма энергично. Именно на это направлены все художественные средства новеллы, в том числе и ее литературный стиль. Рыцарь в новелле не назван по имени специально для того, чтобы подчеркнуть его нравственную и культурную противоположность куртуазной даме, имя которой, в полном соответствии с по-

этикой общества рассказчиков «Декамерона», названо в новелле полностью и так, что оно содействует не только «осовремениванию» повествования, но также и его историзации: «Как то многие из вас могли видеть или слышать, не очень давно жила в нашем городе именитая дама, добрых нравов и находчивой речи, достоинства которой заслуживают, чтобы ее имя не было умолчено: звали ее мадонна Оретта, она была женой мессера Джери Спина» (VI, 1, 365).

В тексте оригинала намерение Филомены не только назвать имя дамы, но и сознательно замолчать имя рыцаря за то, что он не обладает определенными нравственными и культурными достоинствами упоминаемой дамы, выступает еще отчетливее, чем в переводе А. Н. Веселовского: «...non meritò che il suo nome si taccia» (VI, 1, 5) — букв.: «... не заслужила того, чтобы ее имя было замолчено».

В глазах общества «Декамерона», видящего в слове высшее проявление человечности, с одной стороны, отдельного человека, а с другой, — создаваемой человеком культуры как наиболее адекватной гуманному человеку формы общественной жизни, плохо владеющий словом рыцарь — плохой рыцарь и потому не достойный упоминания член общества. Содержание художественного стиля «Декамерона» в известной мере социологично. «Придаточное предложение „... которому, быть может, меч сбoku так же мало пристал, как речь устам“, могущее, — как пишет Марио Баратто, — показаться чисто полемическим выпадом, обладает в действительности большим историческим смыслом: престиж меча, бывший типично рыцарской ценностью, должен, с точки зрения Боккаччо, сочетаться с престижем ясного и точного слова, а это с эмблематической наглядностью свидетельствует о смене феодальной, военной знати знатью городской, интеллектуально утонченной»⁴³.

С такого рода историческим выводом можно, по-видимому, согласиться. Особенно, если иметь в виду самую общую социальную тенденцию совершавшегося во времена Боккаччо идеологического, культурного и литературного переворота. Однако чересчур социологизировать общественное содержание ренессансного стиля, понимает-

ся, никак не следует. Боккаччо несколько идеализирует общественные порядки и государственный строй гвельфской Флоренции, ему, несомненно, импонируют жизненная энергия, ум и трезвая практичность флорентийского меркатора, тем не менее «осовременивание» повествования никак не предполагает в «Декамероне» апологизации современной декамероновскому обществу действительности раннебуржуазной Флоренции. В начале девятой новеллы Шестого дня Елизавета скажет: «... в прежние времена были в нашем городе очень хорошие и похвальные обычаи, из которых ныне не осталось ни одного благодаря любостыжанию, развившемуся в нем вместе с богатствами и всех их изгнавшему» (VI, 9, 383). Раннее капиталистическое накопление, с точки зрения общества рассказчиков «Декамерона», оказывает разлагающее воздействие на те наиболее человеческие формы общественной жизни, которые, вопреки свирепствующей во Флоренции чуме, возрождают это общество. Социальное содержание художественному стилю главной книги Боккаччо дает не буржуазная и уж тем более не бюргерская идеология. Превеличивать интеллектуальные и культурные возможности новой, городской знати рассказчики «Декамерона» отнюдь не склонны. Приступая к своей новелле и полностью присоединяясь в этом к Пампинее, Филомена считает нужным специально отметить, что «по особой враждебности, питаемой к нашему времени небесами, ныне мало или вовсе не осталось женщин, которые сумели бы сказать во время острое слово или как следует понять его, когда оно им сказано,— и это к общему нашему стыду» (VI, 1, 365) ⁴⁴.

В первой новелле Шестого дня главная героиня противопоставлена таким образом не только феодальному рыцарю, но и современной рассказчикам реально-бытовой действительности пополанской Флоренции. Однако противопоставление это не придает даме нравственно-эстетической исключительности и не вступает в противоречие с той исторической конкретизацией стиля, на которую указывает ее имя. Мадонна Оретта, супруга Джери Спины, обладает ясно определяемым «хронотопом». Подобно почти всем положительным героям «Декамерона», она живет не в настоящем, а в прошлом. Но это уже не «абсолютное

прошлое» героического эпоса и большинства жанров средневековой литературы — это, так сказать, «ближайшее прошлое». С настоящим такое прошлое связано тесно, исторически и переходит в него почти незаметно. Именно это придает декамероновской хронотопии ряд специфических и важных для художественных характеристик: ренессансного стиля черт и особенностей. В отличие от «абсолютного прошлого» эпоса «ближайшее прошлое» «Декамерона» не мифологично. Оно вполне доступно чувственному восприятию погруженного в современный быт человека⁴⁵, а заключенные в этом прошлом нравственные и эстетические ценности поддаются возрождению. Приобщение к ним современного частного человека, с точки зрения рассказчиков «Декамерона», не только возможно, но и категорически необходимо для нормального, «естественного» развития как отдельного человеческого индивида, так и всего человеческого общества⁴⁶. «Ближайшее прошлое» мадонны Оретты — это не только время наивысшего расцвета popolанской «демократии», экономического благоденствия и гражданского мира во Флоренции — это также «эпоха Данте и Джотто», время мощного подъема флорентийской культуры, пользовавшейся *volgare*, и время, когда уже не в одной лишь предвозрожденческой Флоренции, а во всей Италии на основе тосканского народного языка начинает стремительно формироваться *volgare illustre*, национальный язык повой, ренессансной литературы. К середине XIV столетия «ближайшее прошлое» флорентийской культуры, минуя современность зачумленной, погруженной в общественно-экономический хаос popolанской Флоренции и как бы поверх нее, почти вплотную соприкоснулось с «ближайшим будущим» качественно новой, национальной культуры исторически идеальной Италии. Творчество Джованни Боккаччо от проторенессансной «Охоты Дианы» до его главной книги, его последовательно формировавшееся эстетическое сознание совпало с общественным, национальным осознанием этой своеобразной, своего рода уникальной исторической ситуации и стали одной из исторически конкретных форм такого осознания, но форм не государственно-политических, а литературно-филологических, художественных. В общественном содержа-

нии художественного стиля «Декамерона» внутренне органически соединились идеализированное «ближайшее прошлое» проторенессансной культуры, гуманистическая отстраненность от средневековых сторон современной общественно-экономической действительности и национальные идеалы «ближайшего будущего», которые при всей их социально-политической утопичности обладали — в широкой перспективе культурного развития не только Италии, но и всей Европы — большой исторической реальностью. Важнейшие социологические аспекты художественного стиля новеллистической книги Боккаччо определялись не его связями с идеалами «жирного» или «тощего» флорентийского попола, а историческим своеобразием национального сознания всего итальянского народа на том начальном этапе культуры итальянского Возрождения, когда творческим субъектом этого сознания оказалась сравнительно небольшая, элитарная группа новой, светской интеллигенции, уже идейно противопоставившая себя феодально-церковным идеологическим структурам, но еще не поставившая себя на службу собственно буржуазной, раннекапиталистической идеологии. Вот почему в первой новелле Шестого дня, сюжет которой образуют формы нового, новеллистического повествования, аристократический стиль жизни мадонны Оретты, супруги Джери Спина и дочери маркиза Обиццо Малапина, оказывается тождественным стилю жизни интеллигентного общества гуманитарно образованных рассказчиков «Декамерона», и вот почему сюжетный, стилевой конфликт между остро чувствующей слово светской, куртуазной дамой и варварски изъясняющимся, неотесанным феодальным рыцарем получает в этой новелле не только по-гуманистически оптимистическое, но также и по-ренессансному идеальное, гармоническое решение. В полном соответствии с требованиями поэтики рассказчиц и рассказчиков «Декамерона» стиль в новелле о мадонне Оретте соответствует как «качеству действующих лиц и событий», так и специфике своего собственного национального содержания.

О мадонне Оретте совсем не случайно сказано, что она «*fu una gentile e consumata donna e ben parlante*». Эпитет *consumato* (букв: «благовоспитанный», «добрых пра-

вов») обладает в «Декамероне» большой семантической определенностью. Он всегда прилагается к человеческой личности, которой удалось установить гармонию в своих отношениях с окружающим ее миром и занять подобающее ей место в общественной иерархии⁴⁷. В сочетании с не менее характерным для декамероновской лексики эпитетом *ben parlante* эпитет *consumato* указывает на возможность внутренне уравновешенного человека воздействовать на других людей, эстетически и нравственно гармонизируя их в основе своей добрую человеческую природу и тем самым внося определенные изменения в общественную действительность, в ее стиль. Художественно-стилевая функция мадонны Оретты в первой новелле Шестого дня в значительной мере тождественна общественно-политической функции программного «интеллигента» Гвильельмо Борсьере, о котором в восьмой новелле Первого дня сказано, что он был «умелый потешный человек, благовоспитанный и красноречивый» («*un valente uomo di corte e consumato e ben parlante*»)⁴⁸ и что сила его слова была такова («*di tanta virtu fu la parola*»), что она одна смогла сразу и коренным образом изменить характер мессера Эрмино де Гримальди («*ebbe forza di fargli mutare animo quasi tutto in contrario*») и, преобразовав весь стиль его жизни, превратить этого богатейшего, но до крайности скупого генуэзского торговца («*d'un ricchissimo mercantante la cupidigia*») в истинно благородного, по-гуманистически куртуазного, общительного и общественного человека: «С этих пор и впредь (такую силу оказало слово Гвильельмо) он стал наиболее щедрым и приветливым дворянином, чествовавшим иностранцев и горожан, чем кто-либо другой в Генуе в его время» (I, 8, 77).

Отвергая феодальный стиль жизни рыцаря, первая повелла Шестого дня вовсе не исключает самого этого рыцаря из по-новому куртуазного общества мадонны Оретты, а следовательно, и из общества «Декамерона», т. е. из идеального будущего, которое утверждается всей художественной системой книги Боккаччо, в том числе и ее стилем. Ренессансность разрешения конфликтной ситуации в повелле о мадонне Оретте состоит в том, что стилю рыцаря в новелле противопоставляется не стиль жизни какого-нибудь другого средневекового сословия,

скажем, бюргерства, флорентийского пополанства, а стиль внесловной гуманистической культуры, черпающей свое жизненное, национальное содержание из по-ренессансному идеализированной «природы» и человечности, не отделимой для ренессансного миропонимания от социальности человека, от его способности жить в обществе и от его умения общаться с другими людьми. В этом смысле тот факт, что стилевой конфликт первой новеллы Шестого дня развивается на фоне декамероновской, окультуренной человеком регулярной природы, обладает не меньшей идеологической и художественной демонстративностью, нежели эпитет *consumato*, характеризующий по-гуманистически куртуазную антагонистку феодального рыцаря. Куртуазность в «Декамероне», хотя ее образцовыми носителями оказываются иногда коронованные особы вроде Карла I Анжуйского (X, 6) или Педро Арагонского (X, 7), существенно отличается от куртуазности рыцарских романов, с которыми она, впрочем, генетически связана. «Куртуазность,— настаивал Боккаччо,— состоит в гражданственности (*nei atti civili*), то есть в том, чтобы жить всем вместе широко и радостно, воздавая по возможности каждому должные почести» (*Espos.*, XVI, 53). В духе вот этой куртуазности и разрешается сюжетно-стилевой конфликт анализируемой нами новеллы. Дама вежливо и остроумно прерывает физически невыносимый для нее рассказ: «Не будучи в состоянии выдержать более и понимая, что рыцарь забрел в чашу и от туда не выберется, она сказала шутливо: „Мессере, ваш конь очень уж трясок; поэтому, будьте добры спустите меня“» (VI, 1, 366).

Период, в который введена шутка мадонны Оретты, в такой же мере характеризует стиль жизни общества «Декамерона» (а, следовательно, и общий повествовательный стиль новеллистической книги Боккаччо), в какой предшествующие ему запинающиеся фразы характеризовали стиль феодального рыцаря. Период этот тоже является художественным образом, но уже не чужого для общества «Декамерона», а его собственного, ренессансного стиля.

Нетрудно заметить, что в художественнословесном материале противопоставляемого стилю рыцаря периода

присутствуют те самые идейно-сюжетные элементы, которые на уровне второй рамы шумно и весело экспонировались во вступлении к рассказам Шестого дня: «природно»-реалистические, физиологические детали (*un sudore e uno sfinimento di cuore*), народно-комическая стихия, представленная разговорным фразеологическим оборотом (*era entrato in pescoreccio*), светская куртуазность (*piacevolmente disse*) и лексика феодального рыцаря, остатки его тяжеловесной, «лошадиной» метафоры (*questo vostro cavallo ha troppo duro trotto*). Это как раз те самые четыре элемента, которые входят в общественное, национальное содержание декамероновского стиля, придавая ему определенную историческую конкретность. Элементы эти принадлежат к разным культурным, историческим и сословным традициям, но вместо того, чтобы сталкиваться и исключать друг друга, они мирно и даже гармонично сосуществуют. Культурные и идеологические противоречия между разноречивыми элементами в периоде, создающем образ стиля «Декамерона», полностью сняты новым, гуманистическим сознанием с помощью унаследованной как от средних веков, так и от античности риторики, утратившей ту несколько неуклюжую подчеркнутость, которой она обладала в «Филоколо» и в «Амето», и приобретшей поэтическую непринужденность, придающую декамероновской фразе гибкость, выразительность и ни с чем не сравнимую элегантность, которую так до сих пор не удалось передать ни одному переводчику.

Не предпринимая сколько-нибудь подробного стилистического анализа всего периода, отметим в нем лишь самую общую тенденцию.

Период состоит из трех больших членов. Завершающая сюжетно-стилевое развитие новеллы шутка мадонны Оретты стилистически подготовлена двумя аналогично построенными предложениями, внутреннее равновесие которым придает нефорсированная симметрия деепричастных оборотов и чуть-чуть ритмизованных инфинитивных клаузул: «*Di che a madonna Oretta, udendolo, spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse stata per terminare; la qual cosa poi che piu sofferir non poté, conoscendo che il cavaliere era entrato nel pescoreccio né era per riuscirne, piacevolmente disse:*

«Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a pie» (VI, 1, 10—11) ⁴⁹.

Обрывая рыцаря, мадонна Оретта использует его же метафору. Это придает шутке куртуазной дамы остроту и вместе с тем возвращает сюжет новеллы к его исходной точке. Конец периода как бы спаивается с началом. Новелла приобретает очень характерную для ренессансного стиля «закрытость» или, точнее сказать, математически правильную, регулярную завершенность ⁵⁰.

Ренессансность первой новеллы Шестого дня этим, однако, не ограничивается. Наряду с формально-композиционным моментом в шутке мадонны Оретты содержится также и момент идеологический, связанный с формирующимся в «Декамероне» возрожденческим гуманизмом и еще более прямо указывающий на общественное, общенациональное содержание его стиля. Новелла о мадонне Оретте (как, впрочем, и все остальные новеллы Шестого дня) не кончается на остроумном ответе дамы именно потому, что содержание ее остроумным ответом никак не исчерпывается. Подхватывая метафору рыцаря, мадонна Оретта как бы переходит на почву чужого стиля и, стоя на ней, втягивает рыцаря в свою по-новому куртуазную компанию, апеллируя поверх сословной, феодальной бесстильности рыцаря к молчащему слову его естественной человечности. Шутка куртуазной дамы направлена не на то, чтобы оскорбить или унижить рыцаря, а на то, чтобы установить в окружающем мадонну Оретту обществе атмосферу смеха и веселия и вовлечь в нее рыцаря. Человечность, к которой апеллирует мадонна Оретта,— это чувство юмора и способность свободно и весело смеяться. Настоящий, нормальный человек, с точки зрения общества «Декамерона», не может быть агеластом.

Рыцарь действительно правильно понимает шутку, и это не остается без важных идеологических последствий. Пробуждая в рыцаре человечность смеха, мадонна Оретта устанавливает между собой и рыцарем гармонию подлинно человеческого и в то же время общественного взаимопонимания ⁵¹. Все это тут же претворяется в художественный стиль. Первая новелла Шестого дня заканчивается типично декамероновской, гармоничной

фразой, в которой рифма служит не чисто формалистическому эффекту, как чаще всего бывало у средневековых мастеров *artes dictandi*, а музыкальному выявлению основного в смысловом отношении существительного, и в которой инфинитивная клаузула, придавшая всей фразе формальную «закрытость», не приостанавливает движения смысла в мир, лежащий далеко за пределами стилистически «закрываемого» текста: «Il cavaliere, il quale per avventura era molto migliore intenditor che novellatore, inteso il motto e quello in festa e in gabbo preso, mise mano in altre novelle e quella che cominciata aveva e mal seguita senza finita lasciò stare» (VI, 1, 12). А. Н. Веселовский передал это так: «Рыцарь, кстати, более чуткий к намекам, чем хороший рассказчик, понял острогу, обратил ее в смех и шутку и, перейдя к другим рассказам, оставил без конца начатую и дурно рассказанную повеллу» (VI, 1, 366).

На первый взгляд, такое завершение новеллы может показаться несколько странным. Некоторые комментаторы отказываются понимать выражение *mise mano in altre novelle* буквально, считая, что буквальный смысл этого выражения противоречит сюжетному смыслу новеллы, ибо, как им кажется, пристыженный дамой рыцарь неизбежно должен отказаться от дальнейших попыток выступить в неподобающей ему роли рассказчика.

Так было в «Новеллино». Восемьдесят девятый рассказ в нем заканчивается словами: «Тогда, смутившись, жонглер замолчал». Но в «Декамероне» все обстоит совсем по-другому. Выражение «*mise mano in altre novelle*» не нуждается ни в конъектурах, ни в какой-либо специальной интерпретации. Не надо только забывать ни о сквозном сюжете рассказов Шестого дня, ни об особом месте первой новеллы в этих рассказах, ни о том значении, которое придает слову рождающийся в «Декамероне» возрожденческий гуманизм. Формальная законченность и «закрытость» почти всегда сочетается в ренессансном стиле с «открытостью» его идеологического содержания.

На функциональный смысл последнего периода правильно указал Алап Фридман. «Этот добавок,— писал он, имея в виду последнюю фразу первой повеллы Шестого

дня,— который легко может ускользнуть от невнимательного или торопливого читателя, служит не только последним комическим жестом в тот момент, когда падает занавес,— он прежде всего способствует дальнейшему выделению мотива рассказывания, указывая на опасности, таящиеся в искусстве повествования и, возможно, подстерегающие следующего неопытного кавалера»⁵².

Новелла о мадонне Оретте, сюжетом которой является стиль и способ новеллистического повествования, действительно, оказывается по необходимости сюжетно «открытой», ибо она открывает день, в течение которого рассказчики «Декамерона» анализируют художественные и общественные возможности веселого и остроумного слова, вводя его в композиционные и стилевые пределы ренессансной новеллы. Однако художественный и идейный смысл последней фразы первой новеллы Шестого дня только к такой по преимуществу формальной функции никак не сводится. Подобно почти всем программным новеллам главной книги Боккаччо первая новелла Шестого дня завершается возрождением и в известном смысле открытием человека.

Художественное слово, которым столь искусно пользуются рассказчицы и рассказчики «Декамерона»,— слово, как сказал бы М. М. Бахтин, диалогическое. Его риторический стиль предполагает не только слушателя, но и активную реакцию слушателя на обращенную к нему речь. Если слово Гвильельмо Борсьере открыло в Эрмино Гримальди человеческое благородство, изменив «его настроение в почти противоположное тому, каким оно было дотеле» (I, 8, 76—77); если слово некоей гасконской дамы возвратило кипрского короля к его общественным обязанностям, и «король, до тех пор медлительный и ленивый, точно пробудился от сна» (I, 9, 79); то слово мадонны Оретты, пробудив в рыцаре смех и человечность, по необходимости пробуждает в нем не только художественное слово, но и способность к ренессансной словесности. В том по-новому куртуазном обществе, в веселую и радостную атмосферу которого оказывается втянутым феодальный рыцарь, именно художественное слово является одним из важнейших условий подлинно человеческого существования; именно художественное слово

выражает в этом обществе естественную человечность индивида, а также и его интеллигентность, т. е. его приобщенность к культуре и общественной жизни. В последней фразе первой новеллы Шестого дня возрожденный к человечности и перевоспитанный словом *рыцарь не может не начать рассказывать новую новеллу*, ибо именно рассказ является одной из основных форм жизни того нового, гуманного и гармоничного ренессансного общества, к художественному стилю которого его только что приобщило по-новому куртуазное слово мадонны Оретты.

- ¹ Об этом см. в «Письмах» Петрарки (Fam., V, 17). У Петрарки была одна из картин Джотто, изображающая Мадонну, которую он очень любил и специально упомянул в своем завещании: «... картина эта, являющаяся работой превосходного живописца Джотто, была мне прислана из Флоренции другом моим Микеле Ванни. О красоте этой вещи люди не понимающие не могут составить себе никакого представления, зато мастеров искусства она повергает в изумление» (*Petrarca F. Opere latine*. Torino, 1975, vol. 2, p. 1348—1350). Примечательна перекличка этого суждения Петрарки с «Декамероном». Не исключено, что оно навеяно именно новеллой Боккаччо.
- ² *Vossaccio G. Dal Decamerone e dalle opere minori / A cura di Saregno N. Firenze, 1939, 124—126.*
- ³ Дж. Джотто писал, что в новелле о Джотто «присутствует ясное сознание возрождения античного стиля» (*Getto G. Vita di forme e forme di vita nel «Decamerone»*. Torino, 1966, p. 150).
- ⁴ *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения: Искусство Проторенессанса. М.: Изд-во АН СССР, 1956, т. 1, с. 120.
- ⁵ См.: *Prandi A. Vossaccio e la critica d'arte.— Colloqui del Soldalizio*. Roma, 1956, II. Сам А. Пранди, впрочем, говорит об искусствоведческой оригинальности Боккаччо. Имея в виду особенности искусства Джотто, отмеченные в «Декамероне», он писал: «Впервые в литературе о Джотто все эти элементы оказались объединенными вместе» (p. 23).
- ⁶ См.: *Vossaccio G. Decamerone / A cura di Branca V. Milano: Mondadori, 1976, p. 1333.*
- ⁷ *Лазарев В. Н.* Указ. соч., с. 47—48.
- ⁸ «Автобиографизм» этого места из мифологического трактата Боккаччо отметил Дж. Падоан. См.: *Paduan G. Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Vossaccio. Studi sul Vossaccio. Firenze, 1964, vol. 2, p. 118.*
- ⁹ В эссе «О специфике живописного стиля Джотто» В. Н. Лазарев писал, характеризуя стиль композиции фресковых циклов Капеллы дель Арена: «Каждая из фресок имеет свое обрамление, так что она может рассматриваться как самостоятельная картина. Но в то же время она входит в состав единого фриза,

- и тогда она воспринимается зрителем как органическая часть разветвляющегося по горизонтали цикла» (*Лазарев В. Н.* Указ. соч., с. 181).
- ¹⁰ См.: *Cecchi E.* Fiorentinità.— In: *Il Trecento: Libera cattedra di storia della civiltà fiorentina.* Firenze, 1953; *Toesca P.* Il Trecento. Torino, 1951.
- ¹¹ *Лазарев В. Н.* Указ. соч., с. 123.
- ¹² *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения. М.: Изд-во АН СССР, 1959, с. 34, т. 2. Искусство треченто.
- ¹³ *Лазарев В. Н.* Указ. соч., т. 1, с. 174.
- ¹⁴ Перевод см. на с. 291—292 настоящего издания.
- ¹⁵ *Храпченко М. Б.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. 4-е изд. М.: Худож. лит., 1977, с. 114.
- ¹⁶ *Muscetta C.* Ritratti e letture. Milano: Marzorati, 1961, p. 199.
- ¹⁷ *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западно-европейской литературе. М.: Прогресс, 1976, с. 221.
- ¹⁸ Там же (курсив наш.— *P. X.*).
- ¹⁹ Преобладание паратаксиса связано с идеологическими основами средневекового стиля, готического и романского, с уже отмечавшимся характерным для средневековой литературы стремлением изображать мир в одном-единственном аспекте, с необходимостью вводить многообразие жизненных явлений в рамки строго установленного порядка.
- ²⁰ *Ауэрбах Э.* Указ. соч., с. 221.
- ²¹ Манни писал: «Заметь, что тот же самый пролог автор использует выше в десятой новелле, рассказываемой Пампинеей, а это — большая погрешность» (*Manni D. M.* Istoria del Decameron, Firenze, 1742).
- ²² В речи Филомены «неоготическая окраска» усилена: подчеркнутая нами фраза у Пампинеи отсутствует.
- ²³ Ср. указание Пампинси в десятой новелле Первого дня: «... и в этом деле, как в других, надо брать в расчет время и место, и лицо, с кем говоришь...» (I, 10, 81).
- ²⁴ Напоминая о композиции «Божественной Комедии», в которой в XVII песни «Чистилища», т. е. в пятидесятой песни поэмы, Вергилий, проводя тонкие различия между amor naturale и amor d'animo, излагает учение о любви как об источнике всякого добра и всякого зла, «которое можно было бы рассматривать как ключ ко всему произведению», Гвидо Альманси продолжает: «Однако, как мне кажется, никто до сих пор не обратил внимание на то, что и «Декамерон» (мирское отражение «Божественной Комедии», по утверждению Бранки) содержит в таком же самом месте новеллу-ключ, могущую быть понятой как зашифрованный призыв к прочтению текста некоторым особым образом» (*Almansì G.* Lettura della novella di Madonna Oretta.— *Paragone*, XXIII, N 270, 1972, agosto, p. 143; Ср.: *Almansì G.* The Writer as Liar. Narrative Technique in the «Decameron». London: Routledge and Kegan Paul, 1975).
- ²⁵ «Пятидесятая новелла «Декамерона», — пишет Гвидо Альманси, — убеждает нас, читателей, в правильности одного недавно завоеванного положения, — а именно в том, что искусство — это на-

слаждение формами, а не содержанием. Красота новеллы рыцаря, существующая только на уровне содержания, на уровне *signifié* оказывается пустой по причине отсутствия красоты на уровне форм, на уровне *signifiant*; более того, только эта последняя и определяет смысл и значение всего рассказа. Диктатура *signifiant* над *signifié* распространяется поэтому на все уровни: на отношения между Мадонной Ореттой и рыцарем; на отношения между рассказчиком и слушающей его веселой компанией, как то отметил Джетто; на отношения между «Декамероном» и его читателями. Именно на геометрическом центре своей текстовой поверхности «Декамерон» дает простое объяснение тому, каким способом он должен быть прочитан; он предлагает ключ, способный открыть его, бросить un coup d'oeil на секреты его механизма, на его внутреннее устройство. Новелла о Мадонне Оретте — недвусмысленное приглашение к формалистическому прочтению текста» (*Almansi G. Lettura della novella di Madonna Oretta*, p. 142).

²⁸ *Freedman A.* Il cavallo del Boccaccio: fonte, strutture e funzione della metanovella di Madonna Oretta.— *Studi sul Boccaccio*, 1975—1976. Vol. IX; Firenze; *Boseti G.* Analyse structurale de la sixième journée du Decameron.— *Studi sul Boccaccio*, Firenze, 1973, vol. VII; *Baratto M.* Realtà e stile nel Decameron. Vicenza: Pozza, 1974. Утверждение Альманси о том, что до него на первую новеллу Шестого дня обратил внимание один лишь Джованни Джетто (с которым Альманси усиленно, но не слишком успешно полемизирует), излишне категорично и основано на невнимательном прочтении даже цитируемых Альманси литературоведческих текстов. Интересные наблюдения по поводу первой новеллы Шестого дня содержались в работах о «Декамероне» не только Джузеппе Петронио (1950), но и напрасно третируемого Альманси Карло Мушетты (1952).

²⁷ *Getto G.* Op. cit., p. 139.

²⁸ В переводе А. Н. Веселовского это звучит так: «...я хочу рассказать вам, как мило одна достойная дама заставила замолчать одного дворянина» (VI, 1, 365).

²⁹ *Boccaccio G.* Decameron / A cura di Scherillo M. Milano, 1924, p. 288; *Boccaccio G.* Il Decameron / A cura di Petronio G. Torino, 1950, vol. 2, p. 9; *Boccaccio G.* Decameron / A cura di Branca V. Milano, 1976, p. 1322.

³⁰ *Freedman A.* Il cavallo del Boccaccio: Fonte, struttura e funzione della metanovella di Madonna Oretta.— *Studi sul Boccaccio*. Firenze, 1975—1976, vol. IX, p. 231—233. Алану Фридману удалось доказать, что широко распространенная в средневековой литературе «загадка о лошади» вместе с ее фабульным окружением и с разгадкой, даваемой «умной девушкой», может рассматриваться как источник сюжета первой новеллы Шестого дня. Правда, свидетельства о знакомстве Боккаччо с составленным в конце XII в. «Собранием замечательных примеров» пока не обнаружено. Но точно установлено, что этим «Собранием» пользовался новеллист из Лукки Джованни Серкамби, а это, как справедливо замечает А. Фридман, «указывает на распростра-

- ненность „Собрания“ в литературных кругах, если не культурно, то во всяком случае географически и хронологически близких к литературным кругам боккаччиевской Флоренции» (*Fridman A. Op. cit.*, p. 232).
- ³¹ Комментаторы «Декамерона» всегда считают необходимым ее объяснять. Примечательно, что метафора рыцаря оказалась не понятой уже многими читателями эпохи Возрождения. На ксилографической иллюстрации к этой новелле в венецианском издании 1492 г. (иллюстрация эта воспроизводится во многих советских изданиях «Декамерона») мадонна Оретта изображена действительно сидящей позади всадника на крупе его лошади. Гвидо Альманси тоже почему-то считает, что рыцарь подвозит мадонну Оретту на своем коне, и такое невнимание к художественному языку текста сильно дискредитирует его претензии на новое, чисто формалистическое прочтение «Декамерона». Но на это уже указала Анна Лаура Лепши в своей рецензии на его книгу (*Studi sul Boccaccio*, vol. IX, p. 274—275).
- ³² По словам Алана Фридмана, «даже в еврейской версии, а она наиболее сложная, персонажи притчи не обладают четко выраженной индивидуальностью, собственным лицом, но просто олицетворяют повествовательные функции, причем гораздо более близкие сказке, чем новеллистике» (*Fridman A. Op. cit.*, p. 235).
- ³³ *Boccaccio G. Il Decameron: A cura di G. Petronio*, vol. 2, p. 9.
- ³⁴ *Branca V. Boccaccio medievale*, p. 167.
- ³⁵ Комментируя литературно-теоретическую декларацию Фьямметты в начале пятой повеллы Девятого дня, Карло Салинари справедливо отметил: «Эти заявления следует понимать не как указание на историческую доподлинность того, о чем рассказывается, но как утверждение реалистического направления в искусстве Боккаччо, неизменно заботящегося о правдоподобию описываемых событий и изображаемых лиц и обстоятельств» (*Boccaccio G. Il Decameron/A cura di Salinari C. Bari: Laterza*, 1966, vol. 2, p. 648).
- ³⁶ В этом смысле очень характерна десятая новелла Восьмого дня. В ней с балзаковской обстоятельностью и интересом к сугубо техническим деталям описывается, как действует портовая таможня в Палермо.
- ³⁷ *Branca V. Contemporaneizzazione narrativa ed espressivismo linguistico nel «Decameron»*. Машинопись. В этой статье В. Бранка отмечает: «С дерзостью новой и совершенно исключительной — такое не часто встретишь даже в нынешней художественной прозе — Боккаччо вводит в качестве действующих лиц в свое романтическое повествование даже собственных современников, живущих или недавно умерших, под их настоящими именами и в хорошо угадываемой обстановке. Это его друзья, Никколо да Чиньяно и Пьетро Каниджьяно, которого в 1374 году Боккаччо назначит опекуном своих детей (VIII, 10); всем знакомые в тогдашней Флоренции и еще здравствующие Алессандро Аголанти и Алессандро Ламберти (II, 3), Коппо Доменики (V, 9), Ческа да Челатико (VI, 8), Форезе да Раббатта (VI, 5)...» При-

- меры такого рода «энергичного осовременивания» повествования в новеллистической книге Боккаччо легко могут быть умножены, ибо, как пишет в своей книге В. Бранка, «практически все новеллы „Декамерона“ основываются на каких-нибудь исторических или реальных данных, и очень немногие исключения из этого правила являются таковыми только по причине нашей неосведомленности, либо потому, что исчезли соответствующие документы» (*Boccaccio medievale*, p. 173).
- ³⁸ См.: *Boccaccio G. Il Decameron / A cura di Petronio G.*, vol. 2, p. 9.
- ³⁹ Карло Мушетта объяснял языковую беспомощность рыцаря его провинциальностью (*Muscetta C. Op. cit.*, p. 200). Однако такое объяснение вряд ли может быть признано исчерпывающим. Точка зрения Марио Баратто в данном случае, видимо, все-таки ближе к истине. Боккаччо, несомненно, не социологизирует повествование, но правильно организованное слово для него всегда признак новой культуры, противостоящей старому, феодальному «варварству».
- ⁴⁰ Перевод см. на с. 308 настоящего издания.
- ⁴¹ *Freedman A. Il cavallo del Boccaccio*, p. 240.
- ⁴² *Getto G. Op. cit.*, p. 140.
- ⁴³ *Baratto M. Op. cit.*, p. 75.
- ⁴⁴ Как это обычно для «Декамерона», женщина в данном случае представляет все общество в его естественных, человеческих качествах. Поэтому, цитируя Пампинею, Филомена опускает из ее тирады все то, что относится только к женщинам: «... ту умелость, которая отличала дух прежних женщин, нынешние обратили на украшение тела, и та, на которой платье пестрее...» и т. д. (см. I, 10, 80).
- ⁴⁵ Рассказ о мадонне Оретте не случайно начинается обращенными к обществу «Декамерона» словами: «Как то многие из вас могли видеть или слышать, не очень давно жили в нашем городе...» (VI, 1, 365).
- ⁴⁶ Обращаясь к подругам, Пампинея заявляет, что она намерена рассказать об искусстве маэстро Альберто из Болоньи, «дабы как благородством духа вы выделяетесь от других, так показали бы себя отличными и превосходством манер» (I, 10, 81).
- ⁴⁷ См.: *Baratto M. Op. cit.*, p. 62. Напомню, что в процессе рассказывания новелл общество «Декамерона» воспитывает в себе *essenza di costumi*, отделяющую его от зачумленной Флоренции.
- ⁴⁸ Примечательно, что так же, как и мадонна Оретта, Гвильельмо Борсьере принадлежит «ближайшему прошлому». Он — *uomo di corte*, «не похожий на нынешних, которых, к стыду людей развращенных и презренных, желающих в наше время зваться и считаться благородными, скорее следовало бы прозвать ослами, воспитанными среди грязной и порочной черни, а не при дворе». В «ближайшем прошлом», по словам Лауретты, в отличие от современности, «ремеслом и делом потешных людей было улаживать мировые в случае распрей и недовольств, возникавших между господами, заключать брачные и родственные союзы и дружбу, развешивать прекрасными, игровыми речами усталых

духом, потешать дворы и резкими упреками, точно отцы, укорять порочных в их недостатках» (I, 8, 76). В этом месте «Декамерона» Боккаччо, в полном соответствии со своим мировоззрением и поэтикой, переносит в ближайшее прошлое те общественно-политические, гармонизирующие человеческие отношения функции, которые, по его убеждению, должны исполнять новый интеллигент и новая, гуманистическая культура. В восьмой новелле Первого дня Гвильельмо Борсьере вытупает в роли идеального гуманиста. То, что общество рассказчиков «Декамерона» оказывается исторически связанным с «потешными людьми» доброго старого времени, не так уж парадоксально, как это может показаться на первый взгляд. Надо только вспомнить о функции шута и дурака в средневековой литературе и о том влиянии, которое она оказала на образ автора в повествовательной литературе нового времени, прежде всего в романе (см. об этом: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975, с. 308—316).

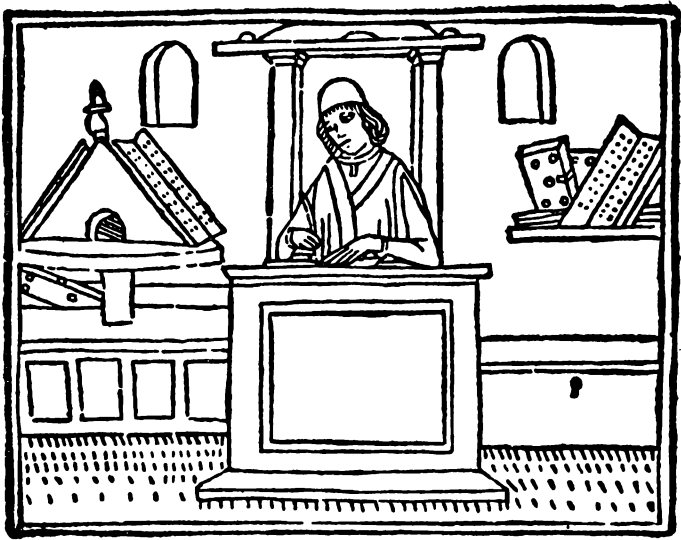
⁴⁹ Перевод см. на стр. 312, 318 настоящего издания.

⁵⁰ См.: *Bosco U.* Il Rinascimento come esigenza di regola.— In: *Bosco U.* Saggi sul Rinascimento italiano. Firenze: Le Monnier. 1970.

⁵¹ Остроты и шутки в «Декамероне» направлены на установление согласия и дружбы между людьми, а не на их разъединение. Это качество острого слова специально оговаривается Лауреттой в начале третьей новеллы Шестого дня.

⁵² *Freedman A.* Op. cit., p. 238.





ЗАКЛЮЧЕНИЕ



ПОСЛЕ «ДЕКАМЕРОНА»

В «Декамероне» Джованни Боккаччо обогнал век. Книга имел беспримерный успех. Но это был успех бестселлера у так называемого широкого читателя¹. Книгу переписывали, крали и даже принимали в заклад наряду с серебряными блюдами и дорогими шубами. Современники восприняли «Декамерон» в одном ряду с тогдашней французской беллетристикой, которую еще Данте осуждал за легкомыслие и соблазнительность. Это был успех «Принца Галеотто». Боккаччо он не радовал и даже раздражал. То, что в «Корбаччо» Боккаччо сделал Галеотто любимым героем зло осмеянной им вульгарной бабенки, оказалось, разумеется, не случайно. Характеризуя ее литературные интересы, он писал: «Она так и трепещет, когда читает, как Ланселот или Тристан или еще кто-нибудь встречался тайком наедине со своей дамой в ее

покоях; ей воочию представляется, чем они там заняты, и она охотно занялась бы тем же»². Адресованный дамам, «Декамерон» такого прочтения не предполагал.

Немногочисленная гуманистическая интеллигенция Италии «Декамерон» тоже не поняла. Она делала вид, будто главного произведения Боккаччо как бы просто не существовало. Национальные идеалы, которые нес с собой ренессансный стиль новой художественной прозы на народном языке, оказался ей явно не по плечу. Даже Петрарка долго и, как казалось Боккаччо, недобрительно отмалчивался³.

На неуравновешенного и впечатлительного писателя все это не могло не подействовать. В самом начале 50-х годов в творчестве Боккаччо обозначился резкий перелом. Перелом этот чаще всего называют кризисом и объясняют его рано начавшейся старостью и рецидивами религиозно-аскетической идеологии. Принято считать, что в «Декамероне» Боккаччо обогнал не только век, но и самого себя. Виктор Шкловский пишет об этом так: «Боккаччо скоро вернулся к тому, что для него было уже прошлым, к тому, из чего он выплеснулся, к тому, что его родило, отрицая в нем себя.

Вот это, а не годы только, были его старостью.

Старость пришла рано. Женщины стали больше говорить о нарядах, чем целовать и слушать ласковые слова и озорные речи.

Дети и юноши часто бывают более похожими на будущее человечество, чем взрослый человек. К старости отлагаются соли прошлого.

Сорокалетний старик Боккаччо вернулся к словарям, классификациям, комментариям, генеалогиям богов.

По-новому он увидел теперь, когда притупилось зрение, женщин.

Он написал книгу «Ворон».

Этот ворон каркал по-старому.

Книга не имела сюжета-исследования. Она — диалог самого старика Боккаччо с каким-то мертвецом, который в «Очарованной долине», называемой также «Хлебом Венеры», говорит о женщинах под стоны и восклицания автора.

Произведение трагично тем, что, притупив зрение, старик тоже видит: у Боккаччо в старости сказалась ограниченность его класса.

Его герои упрекают женщину, завидуя ее гербам, ее родовитости»⁴.

«Вороном» Виктор Шкловский называет памфлет «Корбаччо». Но это не столь уж важно. О том же самом пишется сейчас и во многих других очень обстоятельных трудах, правда, не так остроумно и метафорично, но зато с еще большим упором на средневековую религиозность стареющего поэта. Настаивать на непродуктивности путей, ведущих от позднего Средневековья к раннему Возрождению, стало теперь модным даже среди некоторой части советских философов и литературоведов.

Говоря о нравственно-религиозном кризисе Боккаччо, как правило, указывают на антифеминизм «Корбаччо», написанного якобы сразу же вслед за «Декамероном», на нарастание в произведении Боккаччо пессимистических настроений, на его отказ от народного языка ради средневековой латыни, на не дошедшее до нас письмо к Петрарке, в котором Боккаччо, видимо, сообщал, что посмертные увещания и угрозы блаженного Пьетро Петрони вынуждают его, раскаявшегося в своих «любовных писаниях» (*amatoria studia*), отказаться от всяких занятий поэзией и поэтикой (*omnia poeticae studia deserere*). Письмо было написано весной 1362 г., когда Боккаччо, горько разочаровавшись в пополанской «демократии», надолго отошел от общественно-политической деятельности, которой он активно занимался в 50-е годы, и, оставив Флоренцию ради Чертальдо, поселился в старом заброшенном дедовском доме. Петрарка на письмо Боккаччо немедленно ответил (*Sen.*, I, 5) и без большого труда отговорил друга от осуществления его благочестивых намерений. По-видимому, решение Боккаччо отречься от литературы не было ни твердым, ни слишком искренним. Вообще весь эпизод, связанный с посещением Боккаччо мифическим мопахом Джоаккино Чани, густо оброс легендами и представляет одно из темных мест в биографии создателя «Декамерона»⁵. Строить на нем далеко идущие выводы было бы крайне рискованно.

Несомненно, с приближением старости Боккаччо, которого никогда не покидало сознание собственной греховности, испытывал страх перед адом, которым его усердно запугивали церковники. С годами чувственная любовь утрачивала для него свою облагораживающую человека красоту, поэзию и духовность. Менялось понимание смысла жизни и роли в ней литературы. Боккаччо становился серьезнее и строже. Восприятие «Декамерона» современными читателями заставляло во многом пересматривать отношение не только к французским рыцарским романам, но и к литературной традиции на вольгаре, питавшей его юношеское творчество. В «Корбаччо» Боккаччо скажет о круге чтения сильно досадившей ему вдовушки: «Читает она также вирши о загадках и еще поэму о Флорио и о Бианчифиоре, и другие книги в этом роде; немало, должно быть, извлекает она уроков из этих книг, наподобие испорченной девчонки, которая забавляется с домашним зверьком, пока не найдется такой забавник, который обучит ее другим играм»⁶.

Все это так. Перелом, действительно, произошел. Тем не менее вся жизнь Боккаччо и все его творчество со дня окончания «Декамерона» и до самой смерти не дают больших оснований предполагать, будто так называемый духовный кризис, пережитый писателем в 50-е годы, сколько-нибудь существенно повлиял на его мировоззрение и заставил его отказаться от ренессансных идеалов главной книги. Перелом в творчестве Боккаччо произошел не под влиянием средневековых монахов и религиозных проповедников, а в результате его тесного сближения с признанным главой итальянского гуманизма. В 1350 г. Боккаччо лично познакомился с Франческо Петраркой. По пути в Рим Петрарка остановился и несколько дней прожил в его доме. Это было важное событие. Имея в виду встречу Франческо Петрарки и Джованни Боккаччо, Витторе Бранка писал: «Эта встреча не только обозначила одну из главных магистралей в жизни Боккаччо — счастливая и как никакая другая благотворная для истории словесности, она оказала решающее воздействие на пышный духовный, культурный и литературный расцвет Европы во второй половине XIV и в XV веке»⁷.

Никакого преувеличения в таком утверждении, по-видимому, нет. Дружба и постоянное сотрудничество с Петраркой наложили явственный отпечаток на весь последний период жизни автора «Декамерона». Петрарка открыл перед Боккаччо необозримые перспективы, и тот с азартом погрузился в новую для него деятельность. В 50-е годы стариком он себя еще не чувствовал. Напротив, именно в это время Боккаччо был как никогда бодр и деятелен⁸. Литературные и политические разочарования не сломали сорокалетнего поэта, а научили его тому, что новое общество, о котором он мечтал и набросок которого начертал во второй раме «Декамерона», еще только предстоит создать и что создать такое общество невозможно, опираясь на один лишь опыт народно-городской культуры позднего европейского Средневековья. Путь к национальной литературе Высокого Возрождения не был тупиковым. Однако и примитивно прямолинейным этот путь тоже не был. Не надо абсолютизировать петрарковский культ древности. «Первый гуманист,— писал М. С. Корелин,— не желал порывать с предшествующей эпохой, заменив ее античной культурой, и стремился, наоборот, примирить с ней новые стремления»⁹. Августин для Петрарки значил ничуть не меньше, чем Вергилий и Цицерон. Прочитав только что приведенную мысль Корелина, А. Ф. Лосев счел нужным специально отметить, говоря о петрарковском индивидуализме: «... это еще не тот позднейший индивидуализм, который ведет к нигилистическому всеотрицанию. Если Петрарка призывает человека обратиться к самому себе, то не в последнюю очередь для того, чтобы в глубинах духа найти божество и познать его»¹⁰.

В 50-е годы XIV в. Боккаччо вступает на петрарковский путь построения новой культуры и вместе с создателем «Аффрики», не отрекаясь от духовного наследия раннехристианских мыслителей и в то же время опираясь на словесность классической древности, закладывает основы *studia humanitatis*, которые станут необходимой идейной предпосылкой для того мощного подъема ренессансной литературы на народном языке, который с конца XV в. охватит сперва медичейскую Флоренцию, потом Италию, а затем всю Западную Европу, включая некото-

рые страны славянского мира. Роль Боккаччо в истории европейской гуманистической культуры оказалась весьма значительной. Возможно, в полной мере она не оценена и по сей день. Боккаччо, который еще в 1348—1349 гг. написал восторженный панегирик «De vita et moribus domini Francisci Petracchi» («О жизни и нравах господина Франческо Петрарки»), всегда восторженно преклонялся перед своим старшим другом, именуя его не иначе, как *magister* и *pater*. Однако в ряде случаев, следуя по пути, начертанному Петраркой, Боккаччо шел дальше своего «отца» и «учителя», обнаруживая более острое чувство истории и культурной преемственности. Так было, к примеру, с Гомером. Именно Боккаччо в 1360 г. пригласил во Флоренцию Леонтия Пилата, и по настоянию Боккаччо этому то ли византийцу, то ли калабрийскому греку была предоставлена в университете кафедра, с которой он в течение двух с половиной лет толковал Гомера, Еврипида и Аристотеля. Историческое значение этого жеста Боккаччо хорошо сознавал. Ренессансное самосознание было развито в нем очень сильно. Всегда крайне скромный, он с гордостью писал: «Я был первый, кто на собственные средства вернул творения Гомера и некоторых других греков в Этрурию, из которой они много веков назад удалились без всякой надежды на возвращение. И даже не столько в Этрурию вывел их я, сколько на родину» («Генеалогия», XV, 7). Флоренция, в которой был только что создан «Декамерон», воспринимается автором этой книги как вторая родина Гомера. Боккаччо как бы предвосхищал Фичино и Полициано. У истоков европейского эллинизма встал автор «Декамерона». В отличие от Петрарки, который вслед за Цицероном ставил древнегреческую литературу много ниже римской, он сумел почувствовать величие эллинских поэтов и посвятил им в «Генеалогии языческих богов» большую специальную главу. «В творчестве Боккаччо,— пишет А. Пертuzzi,— гораздо больше, чем в творчестве Петрарки, осуществилось слияние латинской культуры с культурой греческой, которая с конца VI века и по середину XIV столетия перестала быть созидательным фактором западной цивилизации. Боккаччо, хотя пока еще смутно и неопределенно, почувствовал, что для того, чтобы обрести

подлинную целостность, Гуманизм должен пополнить матрицы латинской культуры и «humanitatis» культурой и человечностью древних греков»¹¹.

Гомер — всего лишь один пример, хотя, может быть, и самый яркий. В 50-е годы XV в., как справедливо отмечает Витторе Бранка, «дом Боккаччо — и даже в еще большей мере, нежели дом magister'a, аристократически замкнутый и постоянно меняющий свое положение, — становится подлинным центром новой культуры, точкой пересечения различного рода петраркизмов — ломбардо-венетского, романьольского, неаполитанского. В этом доме сформировались Сильвестри, Салутати, Виллани, Марсилли — все те, кто станут впоследствии ревностными участниками столь дорогого Боккаччо августинианского кружка, собиравшегося в монастыре Святого Духа. Из боккаччиевского скриптория распространялись по Италии и по всей Европе новые поразительные литературные открытия, а также десятки и десятки списков античных авторов, которые вместе с кодексами, выходящими от Петрарки и из падуанской группы, составили новый классический канон»¹².

Однако Боккаччо стал не только превосходным организатором новой, гуманистической культуры — он все время оставался писателем. Произведения, написанные им на латинском языке, — «De casibus virorum illustrium» (1360, окончательная редакция 1373—1374), «De mulieribus claris» (1362—1375), «De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus» (1357—1374), «Genealogia deorum gentilium» (1340—1374) — в художественном отношении менее значительны и для нынешнего читателя не столь интересны, как «Декамерон», «Фьезоланские нимфы» или «Фьямметта»: Боккаччо был прежде всего поэтом, а уж потом мыслителем и филологом; его латинский язык более средневеков, чем язык Петрарки, а его отношение к древности несравненно менее критично. Однако недооценивать значение латинских трудов Боккаччо в деле формирования мирозерцания европейского гуманизма было бы очень неверно. В последний период своей жизни Боккаччо не повторял Петрарку, а в ряде случаев существенно дополнял его идеи и концепции, расширяя ту идеологическую базу, на кото-

рой великие филологи Кваттроченто начнут строить национальную культуру Высокого Ренессанса. Трактат «De casibus virorum illustrium» («О злосчастной судьбе знаменитых людей»), в котором были наиболее полно сформулированы философские воззрения автора «Декамерона», его эвдемонистическая этика и концепция «божественности» человека, во многом уточнил политические идеалы раннего итальянского гуманизма, придал им не только значительно ярче выраженный, чем у Петрарки, антимопартхический оттенок, но и определенную антибуржуазность, жестоко осмеяв новую аристократию купцов, пришедшую к власти в республиканской Флоренции.

Сочинение «О знаменитых женщинах», написанное «в особую похвалу женского пола», стало своеобразной параллелью к петрарковскому трактату «De viris illustribus». В нем по-прежнему утверждалось могущество природы и благородство человеческого духа. Объясняя, отчего в трактате Боккаччо, озаглавленном «De mulieribus claris», не нашлось места ни для одной канонизированной церковью святой и почему в нем так много грешных мирянок и вовсе неправедных язычниц, Боккаччо писал в духе декамероновского гуманизма: «Первые ради вечной и истинной славы весьма часто принуждали себя к терпению, почти противному человеческой природе, подражая святым предписаниям и примерам наставников, тогда как последние под влиянием или некоего дара природы, или инстинкта, или чаще страсти к здешнему мимолетному блеску, однако не без могучей силы ума достигали славы или переносили весьма часто самые тяжелые удары судьбы»¹³.

Особенно большое значение для развития ренессансной литературы и вообще всей возрожденческой культуры как в Италии, так и далеко за ее пределами имел обширный латинский трактат Боккаччо об античной мифологии «Генеалогия языческих богов». Трактат писался долго: с 1350 по 1360 г. В 1363 г. Боккаччо его переработал и присоединил к нему еще две книги (XIV и XV), содержащие защиту поэзии от нападок со стороны теологов и средневековых схоластов, а также своего рода духовную автобиографию автора «Декамерона» и апологию его творчества. В этих двух книгах, развивая и дополняя

отдельные положения поэтики Петрарки и Альбертино Муссато, Боккаччо существенно продвинул вперед литературно-эстетическую теорию итальянского Возрождения, подчеркнув значение вымыслов в деле создания духовной общности народа, нации и человечества. Настаивая на серьезности басен — и на это следовало бы обратить особое внимание, — Боккаччо имел в виду не только мифы, которыми пользовались Гомер, Гораций и Овидий, но также и ту поэтическую фантазию, которую обнаруживают «простые неграмотные старушки, рассказывающие у вечернего очага сказки об орках, феях и ведьмах». Вступив на петрарковский путь освоения классической древности, Боккаччо отнюдь не утратил интереса ни к народному языку, ни к собственно народной культуре во всех ее формах и проявлениях.

Неуспех «Декамерона» в среде гуманистической интеллигенции не мог остановить деятельности Боккаччо, направленной на создание итальянской национальной литературы, вырастающей из языка и самосознания народа. Деятельность эта продолжала оставаться широкой и многосторонней. В 1364 г., а вовсе не в 1355, как до недавнего времени принято было считать, Боккаччо написал очень любопытное произведение на народном языке под несколько загадочным заглавием «Корбаччо»¹⁴. Именно в нем чаще всего усматривали рецидивы средневековой идеологии и чисто средневековый взгляд на женщину, казалось бы, довольно страшный у автора «Декамерона» и трактата «О знаменитых женщинах».

Материал средневековых рассказов «о злых женах» в «Корбаччо», действительно, представлен более чем щедро. Однако это только материал. Опираясь на него и еще в большей мере, чем в «Декамероне», используя формы гротескного реализма, столь характерные для смеховой культуры позднего Средневековья, Боккаччо создал в «Корбаччо» принципиально новый литературный жанр — жанр по-ренессансному личного сатирического памфлета. Пародируя повествовательные структуры средневекового «видения» (в «Корбаччо» оно оказывается обычным сновидением), писатель-гуманист не только мстил пренебрегшей его любовью веселой вдове, но и, подобно декамероновскому студенту Риньери, отстаивал общественное до-

стоинство интеллигента-литератора, на деле доказывая, что «могущество пера гораздо сильнее, чем полагают те, которые не познали его на опыте» (VIII, 7, 486). В «Корбаччо» Джованни Боккаччо опять встал на защиту поэзии. Однако музы, о которых он теперь говорил, уже не были милыми, прелестными дамами создателя «Декамерона» — это были строгие музы новой, гуманистической культуры. Побуждая Боккаччо придерживаться петрарковского жизненного идеала, загробная тень, пародирующая дантовского Вергилия, наставляет писателя: «Пока ты пребудешь в лесах и безлюдии, тебя не покинут кастальские нимфы, с которыми тоже надеются сравняться проклятые бабы; нимфы эти, как мне доподлинно известно, сияют небесной красотой; но они, прекрасные, никогда не станут тебя презирать и осмеивать и будут рады сопутствовать тебе в прогулках и вести с тобой беседы...

Ангельскими своими голосами они поведают тебе обо всем, чем славен мир от начала и до наших дней, и, сидя рядом с тобой в траве и цветах, под сладостной тенью, возле ключа, что никогда не иссякнет, они объяснят тебе, почему сменяют друг друга времена года и в чем причина затмений солнца и луны <...> они прочитают тебе стихи Гомера, Вергилия и других великих поэтов, прочитают затем и твой, если ты захочешь»¹⁵.

Примечательно, что наибольший гнев автора «Корбаччо» вызывают насмешки вдовы и ее любовника не над его человеческими слабостями, а над музами *studia humanitatis* и над классиками античной литературы. Открывая автору глаза на обольстившую его вдову и не жалея при этом приемов и образов, заимствованных из арсенала средневековых комических поэтов, тень взывает прежде всего к чувствам писателя-гуманиста: «Музы, столь любимые и почитаемые тобой, были объявлены дурищами, а все твои занятия — вздором несусветным. Еще того хуже: Аристотель, Туллий, Вергилий и Тит Ливий и многие другие прославленные мужи, ставшие, по моему разумению, твоими друзьями и близкими, были втоптаны в грязь, осмеяны, унижены, выставлены в дурацком и подлом виде, как бараны на болоте»¹⁶.

«Корбаччо» был не отступлением Боккаччо на позиции по-средневековому аскетической идеологии, а, напротив, решительной, гротесково резкой атакой на «темных людей», на противников той новой, гуманистической культуры, историко-филологические основы которой вместе с Петраркой в 50-е годы XIV в. закладывал автор «Декамерона».

Не надо, впрочем, думать, будто гуманистическое сотрудничество Петрарки и Боккаччо распространялось только на воскрешение древних. Важную роль в нем играла также разработка народного языка и стиля новой, ренессансной поэзии. Боккаччо заинтересованно следил за работой не только над «Африкой», но и над петрарковским «Канцоньере». Если в юности первое знакомство с сонетами и канцонами Петрарки повергло Боккаччо в отчаяние и побудило его предать огню собственные стихотворные опыты, то в зрелые годы петрарковские «*Regum vulgarium fragmenta*» стали мощным творческим стимулом как для Боккаччо-лирика, так и для Боккаччо — создателя «Декамерона».

Вопреки до недавнего времени широко распространенному мнению, основанному главным образом на нескольких шутливых фразеях в письме к Майнардо Кавальканти (сентябрь 1372 г.), Боккаччо от «Декамерона» никогда не отрекался. Как теперь убедительно доказано, лучший список «Декамерона», сделанный в 1370—1372 г., является авторской рукописью и последней кое в чем подправленной редакцией главной книги Боккаччо¹⁷. По хорошо аргументированному предположению Витторе Бранки, Боккаччо вернулся к работе над «Декамероном» вскоре после пребывания в Падуе у Петрарки (1368) и под непосредственным впечатлением тех бесед о языке и стиле итальянской поэзии, которые он вел с основоположником ренессансного гуманизма¹⁸.

Воздействие Петрарки на Боккаччо — факт широко известный. Громче всех об этом воздействии говорил сам Боккаччо. Однако не надо забывать о том, что и автор «Декамерона» влиял на Петрарку. Написанные дантовскими терцинами. «Триумфы» были задуманы и писались с постоянной оглядкой на «Любовное видение»¹⁹.

Новеллистическая книга Боккаччо тоже оставила след в главном своде петрарковской лирики. В октябре 1368 г., сразу же после того как Боккаччо вернулся из Падуи во Флоренцию, Петрарка еще раз переделал и дописал триста двадцать третье стихотворение «*Regum vulgarium fragmenta*». Стихотворение это аллегорично и посвящено смерти Лауры. Его называют иногда «Канцоной видения». В первой строфе этого стихотворения рассказывается о том, как поэт, стоя однажды у окна, увидел свою возлюбленную, превращенную в прекрасную лань, которую яростно преследовали два огромных, свирепых пса, один черный, другой белый. Ситуация в стихотворении — декамероновская. На аллегорические образы «Канцоны видения» наложила явственный отпечаток знаменитая новелла о Настаджио дельи Онести (V, 8)²⁰.

Как уже говорилось, «Декамерон» читался Петраркой часто и внимательно. С последней редакцией главной книги Боккаччо *magister* познакомился сразу после ее завершения. Возможно, в 1370—1372 гг. Боккаччо так старательно переписывал свое любимое детище именно потому, что оно предназначалось для Петрарки. Как бы то ни было, в начале 1373 г. Петрарка написал Боккаччо обширное послание, содержащее наряду с прочим, по видимости беглый, но на самом деле глубокий и разносторонний анализ поэтики и стиля «Декамерона». К письму был приложен сделанный Петраркой перевод на латинский язык — случай в его творческой практике абсолютно уникальный — повеллы о Гризельде, озаглавленный «*De insigni obedientia et fide uxoria*» («О замечательном послушании и супружеской верности»).

Переводя декамероновскую новеллу, Петрарка не был абсолютно точен. Впрочем, он этого и не скрывал. Отступления от оригинала у него сознательные и стилистически целенаправленные. «Следуя указанию Горация, — писал Петрарка Боккаччо, — я переводил не рабски, кое-где изменял и прибавлял и думаю, что ты не только позволишь это, но и одобришь. Тебе посвящены эти страницы, новелла возвращается, откуда пришла: ей знаком судья, и дом, и путь; кто прочтет ее, будет знать, что за нее отвечаешь ты, а не я. Если меня спросят, действительное ли это происшествие или сказка, я отвечу с Саллюстием: ответствен-

ность падает на автора, то есть на моего друга Джованни» (Sen., XVII, 3).

В переводе Петрарки непосредственность и гибкость народного языка вытеснена приподнятостью и несколько чопорной торжественностью еще не столько классического, сколько классицистического стиля. В свое время на это обратил внимание А. Н. Веселовский, в эстетических оценках которого почти всегда ощущается опыт великой русской литературы XIX столетия. «Переделка, которой Петрарка подверг Боккаччо,— писал он,— характерна для риторики гуманистов, с ее речами и описаниями, общими местами, не всегда идущими к делу, и благообразным декорумом в ущерб реализму»²¹.

Форсирование гуманистической риторики не только не умаляло, но еще больше подчеркивало историческое значение жеста величайшего итальянского лирика. Письмом к Боккаччо и приложенным к нему рассказом «О замечательном послушании и супружеской верности» Петрарка намеревался завершить собрание своих писем. На это следовало бы обратить внимание. Перевод декамероновской новеллы должен был не просто пополнить собой эпистолярный свод, ставший своего рода идеологической программой итальянского гуманизма, но и занять в нем место исключительное и совсем особое — то самое место, где, по словам Петрарки, «риторика повелевает помещать самое лучшее» (Sen. XVII, 3). Петрарка перевел на язык и стиль гуманистической латыни новеллу о Гризельде не только оттого, что он еще не доверял национальным возможностям народного языка, но также и потому, что он уже осознал, что создание новой, ренессансной прозы без «Декамерона» окажется невозможным.

Письмо Петрарки и перевод «Гризельды» Боккаччо не получил. Петрарка предвидел это, зная порядки на итальянских таможах. В июле 1374 г. он писал Боккаччо: «Я узнал, что два моих пространных послания не дошли до тебя, как, видимо, не дойдет и это. Пограничная стража вскрывает письма; так ей приказано правителями, которых сознание своей тирании заставляет беспрестанно тревожиться и собирать слухи. Письма они вскрывают, но если в былое время они переписывали, что нравилось их ослиным ушам, то теперь они упрости-

ли дело и отпускают гонцов ни с чем» (Sen., XVII, 4).

Тем не менее слухи о петрарковском переводе до Боккаччо дошли. Это было слишком большое событие, чтобы оно могло остаться не известным тогдашней литературной общественности. Признание «учителем» «Декамерона» значило для Боккаччо очень много, и он горел желанием познакомиться с латинской «Гризельдой». В конце письма к Франческо да Броссано, проникнутого тревогой за судьбу «Аффрики» и «Триумфов», Боккаччо писал: «...мне очень хотелось бы, если это тебя не затруднит, получить копию его довольно пространного письма ко мне ...а также список последней из моих новелл, которую он украсил своим словом. Он сам мне отправил и то и другое, как уверяет наш брат Луиджи из ордена монахов-отшельников, но из-за нерадения гонцов письмо и новелла затерялись в пути. Полагаю, что виной тому досмотрщики, которые нередко, нарушая данные им права, гнусно присваивают почту. Знаю, что тебе это будет нелегко, но ты мой друг, а другу надо со всей откровенностью говорить о своих самых сильных желаниях»²².

На смерть Петрарки Боккаччо откликнулся печальным и прекрасным сонетом:

Учитель, ты ушел в тот край блаженный,
Куда душа, дерзая уповать,
Что и в нее прольется благодать,
Стремится из юдоли нашей брэнной;

Куда мечтой ты влекся неизменно,
Узреть надеясь Лауру опять,
И где с ней рядом бога созерцать
Дано моей Фьямметте несравненной.

Вкушай отныне сладостный покой
И о предметах, непостижных нам,
Беседуй с Данте, Чино и Сенуччо.

Меня ж, коль в жизни был доволен мной,
Возьми к тебе, чтоб повстречался там
Я с той, к кому горю любовью жгучей.

(Пер. Ю. Корнеева)

В это время Боккаччо был уже очень болен. Но он навсегда остался верен своей большой любви и в жизни и в литературе.

Последние годы автора «Декамерона» были отданы Данте.

Боккаччо изо всех сил старался сломить предубежденность Петрарки по отношению к «Божественной Комедии», не без основания считая, что без учета ее опыта в разработке народного языка новая поэтическая культура в Италии построена быть не может. Это главная тема «Небольшого трактата во славу Данте» (1351—1362). В нем Боккаччо опять создавал новый литературный жанр — жанр романизованной биографии. Содержащаяся в «Небольшом трактате» гуманистическая интерпретация общественной роли поэзии и поэта непосредственно продолжала литературно-эстетические концепции «Декамерона» и примыкала к идеям, изложенным в четырнадцатой книге «Генеалогии языческих богов».

В октябре 1373 г. флорентийская коммуна поручила Боккаччо прочесть цикл публичных лекций о поэме Данте.

Боккаччо читал их в церкви св. Стефана до января следующего года, когда болезнь вынудила его отказаться от чтения и опять вернуться в дедовский дом. Лекции — их шестьдесят — были записаны самим Боккаччо и составили его «Комментарии к „Божественной Комедии“», оборвавшиеся на семнадцатой песни «Ада». Это был его последний великий труд. Боккаччо ввел Данте в сферу интересов той новой, гуманистической интеллигенции (Салутати, Марсильи, Траверсари), которая сформировалась во Флоренции под его непосредственным влиянием.

Так концепция поэзии и Данте-поэта, которая разрабатывалась им в «Комментарии», во второй половине XV в. была подхвачена Кристофоро Ландино и существенно повлияла на эстетические идеи Марсилио Фичино. Именно творчеству Боккаччо итальянский гуманизм больше всего обязан тем, что даже в пору самых пылких увлечений античностью он не порвал всех связей с народным языком и народной культурой.

Умер Боккаччо в Чертальдо 21 декабря 1375 г. На его надгробии написано:

Hic sub mole iacent cineres ac ossa Iohannis.
Mens sedet ante Deum meritis ornata laborum
Moralis vite. Genitor Boccaccius illi,
Patria Certaldum, studium fuit alma poesis²³.

Эту эпитафию написал сам Боккаччо. За ней следует другая, составленная Коллуччо Салутати, учеником и продолжателем Боккаччо, в ту пору уже государственным секретарем Флорентийской республики. Упрекнув поэта за чрезмерную скромность, Салутати перечислил важнейшие, с его точки зрения, творения Боккаччо и закончил словами: «Te vulgo mille labores, percellibrem faciunt: etas te nulla silebit»²⁴.

Тем не менее ни «Декамерон», ни другие произведения Боккаччо на народном языке упомянуты Салутати не были. Не вспомнил канцлер о «Декамероне» и в своих посланиях к Франческо де Брассано и Луиджи Марсилли, где он опять в связи с утратой Боккаччо перечислил только его латинские труды. Для итальянских литераторов конца XIV в. такая позиция была характерна. Даже Франко Саккетти, откликнувшийся на смерть Боккаччо большой проникновенной канцоной, в которой он скорбел о том, что теперь некому объяснять флорентийцам Данте, назвал в ней лишь пять книг величайшего флорентийского прозаика: «О знаменитых мужах первая, вторая касается славных дам, название третьей «Буколика», четвертая «Горы и реки», пятая же «О богах и их нравах»». «Декамерон» опять оказался пропущен. Со смертью Боккаччо, сетовал Саккетти, умерла всякая литература:

La stagione è rivolta:
Se tornerà non so: ma credo, tardi²⁵.

Между тем пора, на скорое возвращение которой не надеялся Франко Саккетти, только-только началась. «Декамерон» забыт не был. В то самое время, когда Саккетти сочинял свою канцону, им уже писались рассказы на превосходном народном языке, в которых он, по его же

собственным словам, «следовал примеру превосходного флорентийского поэта мессера Джованни Боккаччо».

В авторском предисловии к «Тремстам новеллам» содержались в высшей степени примечательные строки. О Боккаччо в нем говорилось, что «хотя он и написал книгу „Сто повелл“ для развлечения, однако, по причине благородства своего ума обеспечил ей такое распространение, что даже французы и англичане перевели ее на свои языки»²⁶.

Возможно, Боккаччо был еще жив, когда Джеффри Чосер переложил английским стихом его историю о Гризельде²⁷. Не основные тексты Средневековья, не «Песнь о Роланде», не романы Кретьена де Труа, не «Кентерберийские рассказы», даже не «Божественная Комедия», а именно «Декамерон» стал первой книгой на народном языке, которая была переведена на языки других европейских наций. За переводом Чосера последовали переводы в Каталонии, Германии и Кастилии. Даже подозрительно относящаяся к Западу Византия переложила на греческий язык несколько страниц из главной книги Джованни Боккаччо. «Декамерон» стал у самого начала мощного подъема новой европейской литературы и в течение нескольких веков оказывал на нее самое непосредственное влияние. Неудивительно, что мы встречаем его на пороге великой русской литературы XIX столетия. В свои «Опыты в стихах и прозе» К. П. Батюшков включил перевод «Гризельды». Когда Пушкин писал, что «Батюшков, счастливый сподвижник Ломоносова, сделал для русского языка то же самое, что Петрарка для итальянского»²⁸, он, несомненно, имел в виду прежде всего язык поэзии. Однако и прозаические опыты Батюшкова, которым сам он придавал огромное значение, сыграли свою роль в деле формирования национального стиля русской классики. В декабрьские дни 1825 г., вдохновенно, свободно и весело создавая «Графа Нулина», Пушкин вспоминал не только о «Лукреции» Шекспира, но также и о «Декамероне» Джованни Боккаччо.

- ¹ *Branca V.* La prima diffusione del «Decameron».— Per il testo del «Decameron».— Stidi di Filologia Italiana. Bollettino dell'Accademia della Crusca. Firenze: Sansoni, 1940, vol. VIII.
- ² *Боккаччо Дж.* Малые произведения. Л.: Худож. лит., 1975, с. 503.
- ³ В. Бранка допускает, что с первым наброском «Декамерона» Петрарка познакомился еще 1351 г., в ту пору, когда у него гостил Боккаччо. См.: *Branca V.* Giovanni Boccaccio: profilo biografico. Firenze: Sansoni, 1977, p. 89; *Idem.* Boccaccio medievale, p. 342—347.
- ⁴ *Шкловский В.* Художественная проза: Размышления и разборы. М.: Сов. писатель, 1959, с. 198.
- ⁵ Об этом эпизоде см.: *Веселовский А. И.* Собр. соч. СПб., 1915, т. 5, с. 453—456; *Traversari G.* Il beato Pietro Petroni sanese e la conversazione del Boccaccio.— *Rassegna pugliese*, 1905, XXII. Теперь, однако, доказано, что рассказ о посещении Боккаччо Джоаккино Чани, содержащийся в девятой главе жития Пьетро Петрони,— интерполяция, сделанная в XVIII в. на основе письма Петрарки картезианским монахом Бартоломео, который перевел на латынь житие Петрони, приписав его блаженному Колумбини.
- ⁶ *Боккаччо Дж.* Малые произведения, с. 503.
- ⁷ *Branca V.* Giovanni Boccaccio: Profilo biografico, p. 96.
- ⁸ *Ibid.*, p. 92—121.
- ⁹ *Корелин М. С.* Ранний итальянский гуманизм и его историография. СПб., 1892, вып. 1, с. 281—282.
- ¹⁰ *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978, с. 223.
- ¹¹ Цит. по кн.: *Branca V.* Giovanni Boccaccio: Profilo biografico, p. 118. Об отношении Петрарки и Боккаччо к Леонтию Пилату и о первом переводе «Илиады» и «Одиссеи» на латинский язык см.: *Веселовский А. И.* Собр. соч. Пг., 1919, т. 6, с. 350—375.
- ¹² *Branca V.* Giovanni Boccaccio, p. 118.
- ¹³ См.: *Корелин М.* Ранний итальянский гуманизм и его историография. СПб., 1914, т. III. Джованни Боккаччо, его критики и биографы, с. 24. О сочинениях Боккаччо на латинском языке см.: *Веселовский А. И.* Собр. соч., т. 6, с. 209—277.
- ¹⁴ В своем комментарии к русскому переводу «Корбаччо» Н. Томашевский, опираясь главным образом на В. Бранку, отмечает: «Полной ясности в расшифровке этого названия нет. Большинство исследователей, однако, полагают, что название оригинала («Corbaccio») происходит от corbo, corvo (ворон), птицы, символизирующей дурное предзнаменование, выклевающей глаза и мозг (то есть ослепляющей и лишающей разума). Иными словами, отнимающая у человека разум. По другим толкованиям, название это идет от испанского corbacho, что означает бич, хлыст. Первое представляется более правдоподобным» (см.: *Боккаччо Дж.* Малые произведения, с. 599). О новой датировке «Корбаччо», принятой в большинстве современных изданий, см.: *Padoan G.* Sulla datazione del «Corbaccio».— *Zettere italiane*, 1963, XV, N 1; *Idem.* Ancora sulla datazione e sul titolo del «Corbaccio».— *Lettere italiane*, 1963, XV, N 2.
- ¹⁵ *Боккаччо Дж.* Малые произведения, с. 482.

- ¹⁶ Там же, с. 505.
- ¹⁷ *Branca V. Ricci P. G.: Un autografo del «Decameron» (Codice Hamiltoniano 90). Padova: C.E.D.A.M., 1962.* На основе этого кодекса подготовлено опубликованное в Текстах Академии делла Круска критическое издание «Декамерона». См.: *Boccaccio G. Decameron, edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano / A cura di Branca V. Firenze, 1976.*
- ¹⁸ *Branca V. Giovanni Boccaccio, p. 173.*
- ¹⁹ *Branca V. Per la genesi dei «Trionfi».— In: La Rinascita, 1941, IV; Idem. L'Amorosa Visione: tradizione, significati, fortuna / Annali della R. Scuola Normale superiore di Pisa, XI, 1941, S. 11; Billanovich G. Dalla Commedia e dall'Amorosa visione ai Trionfi.— Giornale storico della letteratura italiana, 1946, vol. CXXIII.*
- ²⁰ *Branca V., Giacomini M. Temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio.— Studi sul Boccaccio, Firenze: Sansoni, 1975, vol. 8.*
- ²¹ *Веселовский А. Н. Собр. соч., т. 6, с. 597. Анализ петрарковского перевода «Декамерона» см.: Martellotti G. Momenti narrativi nel Petrarca.— Studi petrarcheschi, 1951, IV.*
- ²² *Boccaccio G. Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole. Milano; Napoli: Ricciardi R., 1965, p. 1254—1256. Брат Луиджи, о котором упоминается в письме, это Луиджи Марсильи, один из крупнейших гуманистов второй половины XIV в.*
- ²³ В прозаическом переводе А. Н. Веселовского это передано так: «Под этим камнем лежат прах и кости Иоанна, душа его предстает Богу, украшенная трудами земной жизни. Отцом его был Боккаччо, родиной Чертальдо, занятием — священная поэзия» (Собр. соч., т. 6, с. 612).
- ²⁴ «Тысячи трудов всенародно славят тебя: никогда ты не будешь забытым».
- ²⁵ «Эпоха закатилась, вернется ль она, не знаю, но полагаю, случится это не скоро».
- ²⁶ *Саккетти Ф. Новеллы. М.: Наука, 1962, с. 13.*
- ²⁷ Источником «Рассказа студента» в «Кентерберийских рассказах» Чосера, как известно, послужил латинский перевод Петрарки. Вопрос о том, встречался ли Чосер с Боккаччо во время своего пребывания в Италии (1372—1374), давно стал предметом спора среди ученых. На странность умолчания имени Боккаччо в сочинениях Чосера обратил внимание еще А. Н. Веселовский. «Чосер,— писал он,— так много обязанный Боккаччо, не знает, что он автор Филострато и Тезейды, пользуется его *De Claris Mulieribus, De Casibus, Генеалогиями* и ни разу не цитирует по имени. Пересказывая в своем «Троиле и Крессиде» поэму о Филострато, он называет своим источником какого-то Лоллия, который является в *House of Fame* одним из авторов, писавших о Троянских деяниях; в том же *Троиле и Крессиде* переводит, с именем Лоллия, 88-й сонет Петрарки, которого дважды называет в *Кентерберийских рассказах*. Именно смешение Петрарки и Боккаччо с именем Лоллия показывает, что в данном случае Чосер следовал наивному приему средневековых поэтов, маскируя свои источники воображаемым, древним, иногда фантасти-

ческим именем» (Собр. соч., т. 6, с. 600—601). Академик М. П. Алексеев выдвинул хорошо обоснованную гипотезу, что этот мифический Лоллий и был автор «Декамерона» (*Алексеев М. П. Кентерберийские рассказы и Декамерон.— Учен. зап. Ленинградского гос. педагогического института им. Герцена, 1941, т. XXI, с. 57—110*). В. Бранка также не исключает возможности личного знакомства Чосера с Боккаччо и даже предполагает, что английский поэт присутствовал на публичных лекциях Боккаччо, посвященных «Божественной Комедии» (*Branca V. Giovanni Boccaccio, p. 185*).

²⁸ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Л.: Наука, 1978, т. VII, с. 15.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение

У истоков европейской классики.
Система стилей итальянского Проторенессанса

3

Глава первая

На путях к «Декамерону»

30

Глава вторая

Содержание композиции:
творческая индивидуальность автора
и литературно-эстетическая программа «Декамерона»

68

Глава третья

Содержание композиции.
Вторая рама: идеологические предпосылки
и нравственно-эстетические основы ренессансного стиля

154

Глава четвертая

Фабула, реальность истории и сюжет.
Проблемы метода
(Новелла о сере Чаппеллетто
и ренессансное «открытие человека»)

213

Глава пятая

Теоретическая саморефлексия ренессансной прозы
и национальное содержание.
Проблемы стиля

290

Заключение

После «Декамерона»

329

*Руф Игоревич
Хлодовский*



ДЕКАМЕРОН

*Поэтика
и
стиль*

*Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького
Академии наук СССР*

Редактор издательства
В. Ф. Журавлева

Художник
С. А. Лютвак

Технический редактор
И. Н. Жмуркина

Корректоры
Л. Д. Собко, Л. П. Стрельчук

ИБ № 25086

Сдано в набор 20.04.82
Подписано к печати 30.09.82
А-10879. Формат 84×108¹/₃₂
Бумага типографская № 1
Гарнитура обыкновенная
Печать высокая. Усл. печ. л. 18,48
Уч.-изд. л. 19,9. Усл. кр.-отт. 20,2.
Тираж 12 300 экз. Тип. зак. 1581
Цена 1 р. 50 к.

Издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ
«НАУКА»
ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ

И. В. ШТАЛЬ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ГОМЕРОВСКОГО ЭПОСА.

20 л.

В книге анализируется то особенное в поэтике и эстетике гомеровского эпоса, что составляет специфику его образного строя, специфику его тем, мотивов, композиции, лексики, стиля. Основным материалом исследования служит «Илиада» Гомера. «Одиссея», как произведению хронологически более позднему, отведена вспомогательная роль.

Для литературоведов, критиков, преподавателей и студентов-филологов.

О. К. РОССИЯНОВ

РЕАЛИЗМ В ВЕНГЕРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВЕКОВ.

16 л.

Монография посвящена выявлению внутренней логики венгерского литературного процесса в конце XIX — начале XX в. Для филологов, преподавателей и студентов вузов.
