

## ДЖОВАННИ БОККАЧЧО И НОВЕЛЛИСТЫ XIV в.

Боккаччо был младшим современником Петрарки. Вместе с ним он стал великим основоположником гуманистической культуры европейского Возрождения. Их роднила исторически новая по-ренессансному революционная концепция действительности, которая рассматривала цельного, внутренне свободного человека как центр Вселенной и реабилитировала земной материальный мир, признавая ценность общественной жизни.

К гуманизму Возрождения Боккаччо пришел своим путем, непохожим на путь Петрарки. Боккаччо был теснее связан с универсализмом Данте и в то же время с жизнью Флоренции, корни его творчества глубоко уходили в народно-городскую культуру Позднего Средневековья. Творчество Боккаччо, развивая гуманизм, еще прочнее соединяло его с жизнью, ставило исторически новое, раннеренессансное миропонимание на широкую, народно-национальную почву. Если у Петрарки был отчетливо выявлен «разрыв постепенности» при переходе к Возрождению, то произведения Боккаччо показывают, что такой «разрыв» был подготовлен всем ходом исторического развития культуры XIII—XIV вв.

Боккаччо создал новеллу Возрождения. Он заложил основы ренессансной поэтики, эпической поэмы и пасторали, а также психологического романа Нового времени. И именно Боккаччо (а не Леонардо Бруни или даже Джорджо Вазари, как до сих пор обычно считали) был первым, кто раскрыл сущность гуманистической революции Возрождения («Декамерон», V, 1) и связал ее с новым художественным методом в литературе и в изобразительном искусстве (там же, VI, 5).

Джованни Боккаччо родился во второй половине 1313 г. во Флоренции или в Чертальдо. Он был сыном купца Боккаччо ди Келлино, связанного с банками Барди и Перуцци. История о рождении Джованни Боккаччо в Париже — такая же легенда, как и королевское происхождение его Фьямметты. Подобно Петрарке, Боккаччо испытывал потребность мифологизировать собственную жизнь, придавая ей характер модели бытия нового, внутренне свободного человека.

Около 1330 г. Боккаччо поселился в Неаполе, где по настоянию отца изучил сперва коммерцию, а затем каноническое право. Ни купца, ни юриста из него не получилось. Его увлекала только поэзия. Именно в Неаполе, в кружке короля Роберта Анжуйского, коронованного должника флорентийских Барди, Боккаччо стал поэтом и гуманистом. Он с жадностью читал Вергилия, Овидия, Стация, Тита Ливия и Апулея, меньше, чем Петрарка, занимался филологией, но зато острее чувствовал поэзию Данте, французских рыцарских романов и народных былин — кантари, Главным, однако, были не книги. К гуманистическому открытию мира и человека Боккаччо пришел не столько в результате нового прочтения классиков, сколько под влиянием непосредственного восприятия самой действительности. Для юного флорентийца Неаполь стал окном в яркий и авантюрный мир Средиземноморья — в мир Гомера, арабов, морских разбойников и купцов-мореплавателей, тоже нередко промышлявших корсарством. Соприкосновение с этим миром заставило поэта по-новому задуматься над ролью, которую играют в жизни человека ум, великодушие, мужество, судьба, случай, а также привило Боккаччо любовь к романтике, составляющую одну из самых привлекательных черт его произведений. Неаполь выбил его из проторенной колеи сословного уклада и сбросил с его глаз шоры той, условно говоря, «бюргерской» ограниченности, которая суживала кругозор братьев Виллани, Саккетти, Пуччи и многих типично городских писателей тречентистской Флоренции.

При дворе Роберта Боккаччо встретил Марию Д'Аквино, которую под именем Фьямметты («Огонек») прославил во многих произведениях. В творчестве Боккаччо Неаполь — большой период. В Неаполе, помимо многочисленных стихотворений, воспевающих Фьямметту, и поэмы «Охота Дианы», написанной под влиянием дантовской «Новой жизни», Боккаччо создал в промежутке между 1336 и 1340 гг. роман в прозе «Филоколо» (на сюжетной основе популярного кантари о Флорио и Бьянкофьоре) и две большие поэмы — «Филострато» и «Тезеида», фабульно связанные с итальянскими обработками французских рыцарских романов. В XIV—XV вв. эти произведения молодого Боккаччо жадно читались и сыграли важную роль в формировании новой итальянской литературы.

«Филоколо» стал первым итальянским приключенческим романом и одним из первых памятников национальной прозы; «Филострато» и «Тезеида» в значительной мере предопределили дальнейшую эволюцию ренессансной рыцарской поэмы в серьезном (Боярдо), и в народно-комическом варианте (Пульчи).

Молодой Боккаччо оказался смелым новатором. Одной из характерных особенностей его творчества стал литературный эксперимент. Новаторство «Филоколо», «Филострато» и «Тезеиды» было подчеркнуто их грецизированными заглавиями. Боккаччо экспериментировал с народными формами средневековой литературы, стремясь с помощью приемов античной риторики и поэтики поднять их до уровня большой, «серьезной» литературы. Но его эксперимент шел значительно дальше: он включил в себя попытку индивидуального претворения содержания, почерпнутого не только в литературной традиции, но и в самой действительности Италии, в художественное единство новой повествовательной формы. Уже в первых произведениях Боккаччо отчетливо ощущалось его «я» — творческая и человеческая индивидуальность автора-гуманиста.

В 1340 г. молодому поэту по настоянию разорившегося отца пришлось вернуться во Флоренцию. Однако торговые операции его по-прежнему не увлекали. Он продолжал заниматься поэзией и постепенно втянулся в общественную и политическую жизнь родного города. Боккаччо был первым гуманистом на службе у Флорентийской республики. В середине XIV в. он стал одним из ее авторитетнейших дипломатов. Именно флорентийский народ — «пополо», с его жизненными, общественными, а также и эстетическими идеалами, помог Боккаччо достичь той полноты ренессансного гуманизма, которая характеризует уже первые произведения, созданные им во Флоренции: «Амето, или Комедия флорентийских нимф» (1341—1342), «Любовное видение» (1342), «Элегия Мадонны Фьямметты» (1343—1344), «Фьезоланские нимфы» (1344—1346).

В «Амето», написанном прозой с большими стихотворными вставками (терцины), Боккаччо, прямо предвосхищая «Аркадию» Саннадзаро, ввел в литературу по-ренессансному идеализированную природу и создал типично возрожденческий жанр пасторального романа. Главным в «Амето» было, однако,

не идиллически-созерцательное любование пейзажем, а изображение процесса очеловечивания грубого и чувственно-примитивного пастуха Амето, совершающегося под влиянием его любви к семи прекрасным нимфам. Нимфы символизируют, как полагают, семь добродетелей, но в пасторально-воспитательном романе Боккаччо они изображены жрицами языческих богинь — Минервы, Венеры, Дианы и т. д. Одна из нимф — Фьямметта. Кружок нимф отдаленно предвосхищает общество «Декамерона», и главный герой оказывается предшественником Чимоне (V, 1). Воспитание Амето завершается гуманистическим одухотворением плоти. Пастораль Боккаччо аллегорична, но аллегория в ней не средневековая. В «Амето» изображено рождение новой, гуманистической цивилизации. Христианскому идеалу противопоставлен гуманистический идеал гармонического человека, наделенного большим внутренним богатством.

#### Иллюстрация:

Андреа дель Кастаньо. Джованни Боккаччо

Ок. 1450 г. Фреска виллы Пандольфини в Леньяя.

Флоренция, Уффици

Художественному анализу этого идеала посвящен роман Боккаччо «Элегия Мадонны Фьямметты». В новом романе Боккаччо Фьямметта уже не нимфа, а обычная современная женщина, богатая замужняя неаполитанка. Повествование ведется от первого лица. Роман — лирическая исповедь Фьямметты, рассказывающей, как она встретила молодого флорентийца Памфило, как страстно они любили друг друга и как потом Памфило, по настоянию отца вернувшийся на родину, женился и забыл о неаполитанской возлюбленной. Несмотря на то что в исповеди Фьямметты ощущаются отголоски «посланий» овидиевских героинь, роман Боккаччо был произведением принципиально новаторским, во многом определившим развитие романа Нового времени. Боккаччо наделил героиню своими собственными чувствами, как бы «перевернув» действительную историю своих отношений с разлюбившей его Марией Д'Аквино. Писателю было важно показать подлинно пережитое, проанализировать внутренний мир реального человека и вместе с

тем не дать исчезнуть границе между субъективностью личных переживаний и художественной, человеческой объективностью повествующего «я».

Психологический анализ проведен во «Фьямметте» широко и тонко, хотя нередко осуществляется с помощью риторики и изобилует экскурсами в область античной мифологии. Это дань литературным условностям эпохи и одновременно — практическое освоение античного опыта, всего широкого круга античной культуры. От риторических приемов Боккаччо не освободился даже в «Декамероне». В какой-то мере они сопутствуют ренессансной литературе вплоть до Шекспира. Приемы эти не должны заслонять главного. Во «Фьямметте» риторика оформляла поток воспоминаний, воскрешающий в сознании героини время утраченного счастья. Изображение этого потока — первого «потока сознания» в истории европейской литературы, — превращение его в основную структурную форму как композиционной организации романа, так и эстетического выявления человеческого характера главного героя были большим художественным завоеванием.

Последнее из преддекамероновских произведений, поэма «Фьезоланские нимфы», — это произведение эпохи Возрождения, с которым еще теснее, чем с «Фьямметтой», можно связывать представление о возникновении художественного стиля ренессанс и зарождении одного из основных творческих методов Нового времени, метода возрожденческого реализма.

Мифология во «Фьезоланских нимфах» уже не античная, а ренессансная, ставшая органическим компонентом нового художественного содержания. Она порождена не чтением Овидия и Вергилия, а самым гуманистическим мировосприятием. Нимфы в поэме Боккаччо отнюдь не богини, хотя они и подчиняются Диане. И юноша Африко и нимфа Менсола — «естественные» люди, живущие в некую «предысторическую» эпоху на лоне идиллической природы. Боккаччо изобразил их чувственную любовь как прекрасное проявление человечности, побеждающей аскетизм потому, что он враждебен прекрасной природе и самому естеству человека. Хотя влюбленные гибнут, подлинное «историческое» поражение в поэме Боккаччо терпит Диана, за суровыми установлениями которой угадываются заповеди средневекового христианства.

Никогда до того ни один поэт не изображал любовь так всесторонне, так правдиво и вместе с тем так поэтично.

В ренессансном стиле «Фьезоланских нимф» выявляется ренессансная народность. В языке поэмы то и дело встречаются выражения и обороты, взятые из речи простого народа; ее гибкие народные октавы текут быстро, легко, непринужденно. Стиль повествования напоминает стиль тосканских кантары. Вместе с тем это индивидуальный литературный стиль писателя-гуманиста, стиль, в котором явственно ощущается как личность автора, так и дистанция между автором и народным сюжетом произведения. Поэт сознательно пользуется формами «старинного любовного предания» для утверждения новых эстетических, нравственных и общественных идеалов, бывших для него идеалами не только национальными, но и общечеловеческими.

Предельно полное художественное раскрытие эти идеалы получили в «Декамероне», главной книге Боккаччо. Она стала великой победой ренессансного реализма.

Сто новелл «Декамерона» рассказываются в течение десяти дней в обществе десяти молодых людей и юных дам. Отсюда греческое заглавие книги, которое можно было бы перевести как «Десятиднев».

«Декамерон» был написан в 1348—1351 гг. Книга имела успех, и у нее сразу же появилось вульгарно-простонародное прозвище — «Князь Галеото». Оно намекало на идейных противников Боккаччо, силившихся доказать, что «Декамерон» подрывает устои религии и морали. Возражая лицемерным критикам, Боккаччо говорил, что при желании непристойности можно обнаружить даже в Библии. Он специально оговаривал, что его новеллы не предназначены для погрязших в ханжестве бюргеров и их жен — для тех, «кому надо читать «Отче наш» либо испечь пирог или торт своему духовнику». Тем не менее от подзаголовка «Князь Галеото» он не отказался. Народная, «низменная» традиция городской литературы была основой стилистики и сюжетики «Декамерона», питающей их «почвой». Боккаччо этого не скрывал. В отличие от многих гуманистов конца XIV — начала XV в. он не отгораживался от бушевавшей вокруг него стихии народного языка и фольклора. Он сохранил

«простонародный» подзаголовок, потому что считал, что тот, при всей своей вульгарности, не опровергает, а дополняет основное «гуманистическое» заглавие его книги, подчеркивая ее новаторство: органическое соединение «низкой» традиции средневекового фольклора и городской литературы с «высокой» традицией литературы рыцарской и придворно-светской.

В качестве сюжетного материала Боккаччо в равной мере использовал анекдоты, составлявшие значительную часть городского фольклора, и религиозно-нравоучительные «примеры», которыми уснащали проповеди прославленные служители церкви, французские фаблио и восточные сказки, «Метаморфозы» Апулея и устные рассказы современных ему флорентийцев. С точки зрения фабул «Декамерон» был своего рода компендиумом предшествовавшей ему повествовательной литературы. Поэтому некоторые современные зарубежные ученые не только объявляют «Декамерон» своего рода «суммой» Средневековья, но и обнаруживают в его композиции ту же самую «готическую архитектуру», которую им угодно видеть в «Комедии» Данте. Но это неверно. Именно в построении «Декамерона» очень явственно обнаружилась смена готики — ренессансом, трансцендентного — имманентным, бога — человеком, теологии — гуманизмом и жесткого порядка метафизической необходимости — гармонией индивидуальной свободы. Данте окончил «Божественную Комедию» словом «звезды», Боккаччо начал «Декамерон» словом «человечность». Органическое соединение «высокой» и «низкой» традиций оказалось в «Декамероне» возможным прежде всего потому, что они обе были приведены автором, так сказать, к общему знаменателю нового художественного стиля, языка и мировоззрения. Старые истории рассказывались в книге Боккаччо только для того, чтобы быть опровергнутыми новым переосмыслением. Главным в «Декамероне» оказались новые идеи. Система нравственно-эстетических оценок реальности была реализована не только в новеллах, но и в обрамлении «Декамерона». «Декамерон» — не сборник разрозненных рассказов, а цельное, внутренне законченное произведение. Обрамление скрепляет новеллы изнутри. Оно органическая часть общей художественной структуры, позволившая Боккаччо не просто собрать по-новому переосмысленные античные и

средневековые фабулы, но и показать процесс их общественного переосмысления. В пределах обрамления наглядно видно перерастание раннебуржуазного индивидуализма в исторически новое общественное, национальное сознание итальянского Возрождения.

«Рама» в «Декамероне» двухступенчатая. Индивидуализм как новый принцип в мышлении и творчестве сразу же выдвигается на первый план. «Декамерон» начинается с лирического «Введения», в котором Боккаччо рассказывает о своей любви, и завершается «Заключением автора». Кроме того, в начале «четвертого дня» Боккаччо смело вторгается в повествование, рассказывает уже прямо от своего имени 101-ю «новеллу о гусынях» и, споря с критиками, развивает принципы новой прозы. Новый метод в «Декамероне» формируется изнутри и попутно теоретически обосновывается.

Литературная теория, которая разрабатывается в «Декамероне», — это теория ренессансного, гуманистического реализма. Идеалом нового художника объявляется Джотто — первый, кто дерзнул правдиво изобразить «природу» — «мать и устроительницу всего сущего». А в «Заключении автора» Боккаччо особо настаивает на том, что перу новеллиста «следует предоставить не менее права, чем кисти живописца» изображать тело во всей его телесности, а человека во всей его человечности. Изображение в соответствии с требованиями и законами природы рассматривается в «Декамероне» не просто как результат непосредственного эстетического восприятия, а как результат исторически нового, «правильного» понимания окружающей человека действительности. Понимание это очищено от субъективизма.

«Правильность» такого нового понимания гарантирована в «Декамероне» Джованни Боккаччо целостным видением мира и его социальной структуры.

Гуманистическая целостность видения мира эстетически воплощена во второй ступени «рамы». Между рассказчиками «Декамерона» и авторским «я» Боккаччо существует тесная связь. Рассказчики во многом похожи друг на друга. Они говорят на одном языке. В «Декамероне» нет ни сказа, ни его иллюзии. Просторечия и диалектизмы, как правило, обусловлены



характером персонажей новелл, а отнюдь не рассказчиков. Строя обрамления, Боккаччо стремился показать не феодально-сословную разобщенность, а объединяющую новых людей интеллигентность и человечность. Близость друг к другу рассказчиков «Декамерона» — это единомыслие и единокордие людей Возрождения в их по-гуманистически новом отношении к тому феодально-сословному миру, в котором живут герои рассказываемых в «Декамероне» новелл. Рассказчики похожи друг на друга потому, что они похожи на гуманиста Боккаччо. Их условно-литературные имена — почти что его псевдонимы. Молодых людей зовут: Памфило, Филострато, Дионео. В числе дам названа Фьямметта.

Это не значит, что общество «Декамерона» может быть отождествлено с авторским «я» писателя и рассматриваться как риторическая условность.

Боккаччо был индивидуалистом, потому что он был гуманистом Возрождения. Но именно поэтому он хотел сделать мерой мира нового человека, а не только свое собственное «я». Рассказчики «Декамерона» — не ипостаси автора, но и не просто веселая компания молодых флорентийцев; это гуманистическое общество, «нормальное» и «естественное» в своей человечности. В «Декамероне» оно противопоставлено чуме.

«Декамерон» — не пир во время чумы. «Черная смерть», изображенная в обрамлении, это реальная катастрофическая эпидемия 1348 г. и в то же время символ общественного разложения старого мира. По Боккаччо, чума вовлекла Флоренцию в хаос анархии, разорвав сугубо человеческие и социальные связи между людьми, поправ тем самым законы природы. Общество рассказчиков «Декамерона» стремится преодолеть общественный хаос и анархию, противопоставить им гармонию и свободу нового, «естественного» человека. Рассказчики, покинув зачумленную Флоренцию, сразу же восстанавливают поправленные чумой социальные связи и вырабатывают что-то вроде конституции, потому что для них, как для людей Возрождения, всякая дисгармоничность является признаком нежизненности. В обществе «Декамерона» избираются короли и королевы, которых можно было бы именовать президентами, ибо меняются они каждый день.

Общество «Декамерона» — республика гуманистов и поэтов; основа ее — свобода, ее цель — радостное наслаждение жизнью, в ней «каждый может себе доставить удовольствие, какое ему более всего по нраву». Удовольствия эти «естественны», но благопристойны и вполне интеллигентны.

Наслаждаясь беседами и поэзией, рассказчики «Декамерона» продолжают жить слаженной общественной жизнью. Смех, радостное жизнелюбие и свобода, царящие в созданном ими обществе, возникли не потому, что в зачумленной Флоренции пал авторитет как божеских, так и человеческих законов, а, напротив, потому, что вопреки чуме «республика поэтов» сохраняет верность нормам общечеловеческой морали.

Декамероновская «республика поэтов» — первая после трактатов Данте гуманистическая утопия европейского Возрождения. Она была эстетически осуществлена. Общество рассказчиков «Декамерона» связано и с вполне реальным Боккаччо, и с современной Флоренцией, в которой в течение XIV в. формировалась гуманистическая интеллигенция, верившая в возможность превратить землю в «царство свободного человека». Обрамление «Декамерона», трансформируя субъективность лирического «я» Боккаччо в объективность нового общественного и национального сознания, вводило утопию «республики поэтов» в рамки реального времени новой исторической эпохи в культурном развитии человечества.

В противоположность средневековым притчам и «примерам» новеллы «Декамерона» не преследовали внеэстетических целей, будучи и в этом новаторскими. Новеллы «Декамерона» не моралистичны, но по-ренессансному назидательны. Это одно из следствий их реалистичности. Они рассказываются ради них самих, потому что рассказчиков интересует реальная жизнь вне ее связей с потусторонним миром. Рассказы в «Декамероне», как правило, начинаются с указания на реальный факт или на какое-нибудь распространенное мнение, подлежащее общественному рассмотрению и осмыслению. Но рассказчики не подбирают произвольных аргументов для доказательства того или иного тезиса, не вырывают фактов из земного контекста, а подвергают окружающее объективному и в то же время планомерному эстетическому анализу. В «Декамероне» учит сама природа, и учит она искусству жизни, а не искусству умирать, как того

требовали от литературы средневековые авторитеты. В процессе анализа действительности в «Декамероне» создается новый мир, новый человек и новая литература. В строгом плане и в смене дней «Декамерона» есть своя закономерность: эстетическая необходимость в построении «Декамерона» выступает как проявление человеческой свободы.

Неправильно видеть в «Декамероне» произведение по преимуществу сатирическое, но и не следует думать, будто Боккаччо не восстает против существующих социальных порядков. Как почти для всех великих писателей Возрождения, для Боккаччо важнее всего было эстетическое утверждение новых и, как полагали гуманисты, вечных в своей общечеловечности идеалов любви, великодушия, ума, доблести, красоты и т. д. Однако утверждение гуманистических идеалов происходило в XIV в. в борьбе с религиозно-аскетической идеологией Средневековья, и потому Боккаччо не отказывался ни от сатиры, ни от социальной критики при изображении как феодального и купеческого общества, так и церкви.

Важной идейной проблемой средневековой культуры была проблема отношения человека к богу. Проблема эта ставится и одновременно эстетически снимается в первых же двух новеллах «Декамерона». Она заменяется в них проблемой отношения человека к человеку. Тем самым кладется начало антропоцентризму Ренессанса. На смену теологической логике Средних веков в первой же новелле «Декамерона» приходит гуманистическая логика Возрождения. Первая новелла «Декамерона» — новелла о Чаппеллетто. «Это — уже не эволюционное изменение, а катастрофа, революция», — писал Ф. Де Санктис.

Отношение общества «Декамерона» к «жирному народу» было достаточно сложным. Флорентийское купечество все еще оставалось частью славного флорентийского «пополо», и в «Декамероне» нередко встречаются новеллы, в которых с известной симпатией изображены ум, энергия и целеустремленность этих изворотливых людей, экономическая практика которых подрывала устои феодализма и объективно создавала материальную основу для культуры Возрождения. Но Боккаччо не отождествлял ни «жирный народ» с народом, ни «идеалы» флорентийского купечества с идеалами гуманистов.

Даже изображая наиболее авантюрных «рыцарей наживы», вроде Ландольфо Руффоло или Мартуччо, Боккаччо постоянно отмечает, что, «будучи по природе охочи до денег и грабежа» (II, 4), они совмещают торговлю с беззастенчивым морским разбоем, «грабя всякого, кто был менее силен» (V, 2). Такое отношение к энергии «героев» купеческо-ростовщического мира отражало реальные противоречия исторической ситуации. Высоким достижением гуманистического реализма «Декамерона» было, с одной стороны, сознательно критическое изображение «жирного народа», победившего в XIV в. во Флоренции, а с другой — стихийное воспроизведение исторической диалектики превращения антигуманной, эгоистической практики итальянского средневекового купечества, расшатывавшей традиционные религиозные и нравственные устои феодального мира, в новые — не только антифеодальные, но и антибуржуазные — идеалы ренессансного гуманизма. Уже в первой новелле «Декамерона», в гениальной новелле о Чаппеллетто, Боккаччо показал, что авантюрист новой формации в отличие от многих других «старых» хищников наделен своего рода внутренней свободой: он свободен от страхов Средневековья. Именно это обуславливает виртуозность его предсмертной лжи и в известном смысле поднимает его над средневековыми идеями. К изумлению братьев-ростовщиков, Чаппеллетто, не задумываясь о вечном блаженстве, нагло и бескорыстно лжет на смертном одре: «Вот так человек, — говорили они промеж себя, — ни старость, ни болезнь, ни страх близкой смерти, ни страх перед господом, перед судом которого он должен предстать через какой-нибудь час, ничто не отвлекло его от греховности и желания умереть таким, каким жил».

В «Декамероне» бог вынесен за пределы человеческого бытия, в котором высшей ценностью оказывается сам человек. Поэтому желание Чаппеллетто «умереть таким, каким жил» не столь неразумно, как это кажется расчетливым ростовщикам. Разыгрывая исповедующего его монаха, Чаппеллетто не обманывает бога, о котором просто не думает, а в последний раз выявляет заложенные в нем человеческие возможности, утверждает своеобразие своей индивидуальности и тем самым по-своему, в гротескно-мелкой сфере достигает единственного

вида бессмертия, которое, согласно убеждению гуманистов Возрождения, было возможно для земного человека.

Разумеется, утверждая самодовлеющую ценность человеческой личности, Боккаччо считал Чаппеллетто «героем» в высшей степени отрицательным. Уже на первых страницах «Декамерона» обозначилось трагическое, свойственное всей культуре европейского Возрождения противоречие между по сути своей индивидуалистической «доблестью» (*virtù*) и общественной нравственностью — не только христианской добродетелью (*vertù*), но и естественной, с точки зрения самих же гуманистов, общечеловеческой моралью. Как чуткий, гениальный художник, Боккаччо это противоречие отметил, но он стоял еще в начале Возрождения и потому твердо верил в возможность его нравственно-эстетического преодоления.

Ответ на вопрос об отношениях между человеком и богом определял принадлежность того или иного мыслителя к Средним векам или Возрождению. В «Декамероне» этот вопрос прояснен в первых двух новеллах до конца. Превращение Чаппеллетто в святого, т. е. посредника между людьми и богом, ставило под сомнение весь институт святых, правомочность посредничества между человеком и трансцендентным миром. В отличие от еретиков, мистиков, а также от последующих реформаторов гуманист Боккаччо ратовал не за установление непосредственных, внутренних связей между человеком и богом, а за обособление человека от бога, показывая несоизмеримость человеческой логики земного мира и логики мира божественного. Тема двух логик переходит во вторую новеллу (о еврее Аврааме), где столкновение двух типов мышления формирует сюжет и обуславливает парадоксальность развязки. Боккаччо как бы объясняет арелигиозность художественного мира «Декамерона». В парадоксальном обращении Авраама, помимо взрыва ренессансного смеха, есть своя серьезная сторона. Новое отношение к церкви, которое утверждает парадокс обращения Авраама, — это равнодушие к церковным догмам. Для гуманизма эпохи Возрождения такая позиция характерна. Духовная диктатура церкви в «Декамероне» сломлена.

Ни Боккаччо, ни рассказчики «Декамерона» не были атеистами, но для них характерен своего рода религиозный индифферентизм. Именно с ним и был связан в XIV—XV вв.

прогресс философии и эстетической мысли. «Отвергая религиозную трансцендентность и утверждая имманентность божественного» (П. Тольятти), гуманистическое безразличие к вопросам церкви и религии открывало дотоле неведомые возможности для художественного освоения мира и человека, для постепенного формирования реализма.

Стремление еще при жизни проникнуть в потусторонний мир в новом обществе «Декамерона» весело, но жестоко высмеивается (III, 4, 8; VII, 10). Средневековый жанр видения для гуманистического общества «Декамерона» иной раз — «великолепнейшие в свете басни об устройстве чистилища» (III, 8).

Боккаччо никогда не был склонен идеализировать духовенство и монашество. Вопреки заключениям многих буржуазных литературоведов, лицемерие монахов вызывало у него негодование не менее сильное, чем у гуманистов XV в. Не в одной только второй новелле четвертого дня Боккаччо вдохновлен задачей «доказать, каково и сколь велико ханжество монахов, которые в пространных одеждах, с искусственно бледными лицами, с голосами смиренными и заискивающими при попрошайничестве, громкими и страшными при порицании в других своих собственных пороков, доказывают, что они спасаются побиранием, а остальные отдаванием, заявляют себя не людьми, имеющими, подобно нам, заслужить рай, а точно его собственниками и владельцами, раздающими всякому умирающему, согласно с завещанным им количеством денег, более или менее хорошее место, чем силятся обмануть, во-первых, самих себя, если они в это верят, а затем и тех, кто в этом верит им на слово». Еще более развернутую инвективу против монашеского лицемерия Боккаччо вкладывает в уста Тедалдо (III, 7). Это едва ли не антиклерикальный трактат, достойный стать рядом с трактатами Бруни, Поджо и Валлы. Для Боккаччо монахи — это прежде всего люди «старого мира», в большинстве случаев люди, «воображающие себя и выше других и более сведущими во всяком деле, тогда как они много их ниже и, не умея по низменности духа пробиваться, как другие люди, стремятся, подобно свиньям, туда, где могут чем-нибудь прокормиться» (III, 3).

Однако — и это тоже характерно для литературы новой эпохи — в «Декамероне» встречаются и умные монахи. В этом одно из проявлений гуманизма Боккаччо, его интереса к реальному человеку. В средневековой новеллистике (легенда, фаблю, городской анекдот) монах был либо безупречным святым, либо злой карикатурой на монаха за то, что он не святой; он либо идеализировался, либо жестоко осмеивался. В «Декамероне» такая абстрактная схема ломается. На ее обломках появляется характер. Впервые католический монах изображается как человек земной — такой же, как все. Святости от монаха Боккаччо не требует, и плотью он его не попрекает. Нравственная мера у него одна — и для монаха, и для рыцаря, и для купца. Антиклерикальная сатира в книге Боккаччо присутствует, но ее объектом почти никогда не бывает сластолюбие монахов.

Для Боккаччо монах — определенный общественно-исторический тип, один из представителей враждебной гуманизму идеологии. Однако из-за этого монах не перестает быть в «Декамероне» человеком, а потому и «типическим характером», значительно более широким в своем человеческом содержании, чем тип, который он, казалось, должен олицетворять. В ряде случаев Боккаччо относится к монаху терпимее и снисходительнее, чем религиозные проповедники, связанные с городскими ересями. Как отдельному человеку, монаху в «Декамероне» могут быть свойственны и некоторые положительные черты, выводящие его за пределы идей и представлений «старого мира», а потому и обеспечивающие ему победу или, во всяком случае, удачу в том реальном мире, в котором он живет на равных правах с остальными персонажами человеческой комедии Боккаччо. Представление о грехе претерпевает в обществе «Декамерона» радикальное изменение. Грехом против плоти оно считает уже не «плотский грех», а вынужденное целомудрие. В XVI в. «Декамерон» был внесен в «Индекс» не за то, что Боккаччо смеялся над монахами, а за то, что он изобразил их правдиво и гораздо более всесторонне, чем это делали фаблю и антиклерикальная городская новелла.

В «Декамероне» господствует атеологическое божество, которое Боккаччо называет Фортуною. Почти все новеллы второго дня являются высокими образцами авантюрного рассказа. Но судьба царит в «Декамероне» отнюдь не

полновластно. «У Боккаччо даже Фортуна приобретает человеческие и разумные размеры» (К. Салинари). Главный герой и господин мира «Декамерона» — это умелый, мужественный и интеллигентный человек. В ряде случаев он оказывается сильнее судьбы. Для Боккаччо, так же как для великих гуманистов Кваттроченто, человек — «кузнец своего счастья», в том числе и счастья в любви; об этом много рассказывается в новеллах третьего дня, причем с типично ренессансной смелостью.

Не Боккаччо принадлежит почин реабилитации плоти. Однако в его книге плоть опять, как у античных писателей, обрела пластичность и реальность. Эротика в «Декамероне» существует не ради нее самой и не для комического принижения человека, как это бывало в средневековой литературе. Она становится гуманистической и поэтичной. Пример — новелла о Джилетте из Нарбонны (III, 9), вдохновившая комедию Шекспира «Все хорошо, что хорошо кончается». Эротика в «Декамероне» служит правдивому изображению природы человека и потому несет большую идейную нагрузку.

Одним из проявлений реалистичности «Декамерона» было то, что люди действовали и думали в нем как люди, живущие в средневековом мире и разделяющие не только его идеалы, но и его предрассудки. Герои «Декамерона» не свободны от общества, и Боккаччо показывает это с присущей ему объективностью. Но сам писатель не считал «естественной» ни особую мораль слуг, ни особую мораль хозяев. Он выставил на позор Аригуччо Барлингьери, «который, по глупости, как то и теперь ежедневно делают купцы, захотел облагородиться через жену» (VII, 8) не потому, что полагал, будто сословные барьеры непреодолимы, а, наоборот, потому, что считал нелепым придавать им слишком большое значение. Правдиво изображая мир феодальных и корпоративно-сословных отношений, в которые вовлечены персонажи его новелл, Боккаччо отнюдь не считал, что мир этот лучший из миров и что изменить его невозможно. Это доказывает, в частности, пафос новелл четвертого дня, в которых трагедия царственного Джербино (IV, 3) эстетически уравнена с трагедией Симоны, которой «приходилось собственными руками зарабатывать хлеб на пропитание» (IV, 7). В «Декамероне» действительность изображена объективно, но вовсе не объективистски. Ораторские интонации речи Гисмонды, по-



гуманистически защищающей право на любовь к «худородному» Гвискардо, предвосхищают революционную риторику просветителей XVIII в. Не неизбежность иерархической системы (ее шаткость показана уже в новеллах первого дня), а право человеческой личности не укладываться в ее жесткие рамки утверждалось в книге Боккаччо. Для Боккаччо бóльшую роль, чем сословия и касты, играл человек, человек, который благодаря своему образу мыслей и своим поступкам способен подняться над своим классом, как хлебник Чисти (VI, 2), или же оказаться ниже его, как то случилось с королем Кипра, пристыженным гасконской дамой (I, 9). Все новеллы шестого дня рассказывают о находчивости, остроумии, внутренней свободе и достоинстве человека, благодаря которым герою удается овладеть ситуацией и «избежать урона, опасности или обиды» (V, заключение). Главные герои этого «дня» — люди нового, гуманистического склада — Чисти, Джотто (VI, 5) и Гвидо Кавальканти (VI, 9).

Смех, который звучит в новеллах «Декамерона», веселый, жизнерадостный и, несмотря на еще свирепствующую чуму, очень оптимистический. Это смех, с которым новое, гуманистическое общество прощается с умирающим Средневековьем.

В процессе рассказов «Декамерона» само его общество перевоспиталось и стало подлинно новым обществом Возрождения. Не ограничиваясь осмеянием прошлого, оно утверждает, особенно в конце книги, новые идеалы, которые обеспечивают вечную жизнь отдельному человеку и всему человечеству.

В завершающих «Декамерон» новеллах об испанском короле, исправляющем ошибку судьбы (X, 1), щедрости Натана (X, 3), о великодушии мессера Джентиле деи Каризенди (X, 4) и Саладина (X, 9), о выдержавшей все испытания дружбе между Титом и Джезиппо, о несокрушимой супружеской любви Гризельды (X, 10) и т. д. сооружается то новое здание светской социальной этики, основанной на признании прав природы и поэтому подлинно гуманной и альтруистической, с идеальным проектом которого общество рассказчиков «Декамерона» бесстрашно вернулось во все еще зачумленную Флоренцию.

В «Декамероне» Боккаччо обогнал свой век. Книга имела колоссальный успех и была почти сразу переведена на многие языки. Над ней хохотали во Флоренции, Лондоне и Париже. В Италии ее проклинали с церковных кафедр. Однако прошло более ста лет, прежде чем идеи, язык и стиль нового общества «Декамерона» стали идеями, языком, стилем новой итальянской прозы. Подражателей у Боккаччо в XIV в. было мало, и революционные эстетические концепции «Декамерона» оказались им не по плечу. И книга некоего сера Джованни Флорентинца, дошедшая до нас под не вполне ясным заглавием «Пекороне» (1378), и «Новелльере», скомпилированный уроженцем Лукки Джованни Серкамби (1348—1424), едва не вернули итальянскую новеллу к преддекамероновской эпохе. Оба сборника обладали примитивным обрамлением, хотя содержали довольно богатый материал бродячих сюжетов, порой сказочных, которые у сера Джованни совсем по-средневековому перемежались с наивным пересказом «Хроники» Джованни Виллани. Однако и «Пекороне», и «Новелльере» Серкамби не хватало единства индивидуального мировоззрения, которое придало бы их сырому материалу новую художественную форму. На последующее развитие литературы сер Джованни Флорентинец и Джованни Серкамби влияния не оказали (хотя одна новелла из «Пекороне» (IV, 1) дала, по-видимому, фабулу «Венецианскому купцу» Шекспира). И дело тут было не только в степени их одаренности. Лучше всего это доказали «Триста новелл» Саккетти.

Франко Саккетти (1330—1400) был несомненно талантлив. В XVIII в. язык и стиль его новелл приводил в восторг взыскательного Гаспаро Гоцци. Если исключить Боккаччо, он был лучшим прозаиком XIV в., писавшим на «народном языке». Автора «Декамерона» Саккетти почитал и любил. Но, несмотря на то, что в предисловии к своему сборнику он клялся, что писал, «следуя примеру превосходного флорентийского поэта мессера Джованни Боккаччо», созданные в самом конце XIV в. «Триста новелл» были написаны так, будто «Декамерона» еще не существовало. Гуманистические идеи прошли мимо Саккетти. Ренессансным стилем он не владел, хотя его рассказы очень полно отражают повседневную жизнь современной Италии,

«передают как бы нетронутые куски этой жизни» (М. А. Гуковский).

Франко Саккетти любил поучать. В «Трехстах новеллах» есть субъективность, но в них отсутствует индивидуализм в гуманистическом смысле слова. Их длинные моралистические концовки, в которых Саккетти излагал свои порой любопытные взгляды на порядки в Италии, на религию, мораль и на политику, дают представление о взглядах умеренно демократического пополана, ненавидящего тиранов, однако побаивающегося ярости неимущих низов и восхваляющего политический строй, установленный во Флоренции после разгрома чомпи. Саккетти мыслил по-старому. Антиклерикализм «Трехсот новелл» (см. 22, 35, 60, 72, 89, 101, 205) был порожден прежде всего средневековой религиозностью автора, а грубоватый физиологический юмор (144) сочетался в них с отрицанием ценности человеческой личности и утверждением: «... мы сами пузыри земли и в конце жизни каждый это увидит» (103). Отсутствие в «Трехстах новеллах» гуманистической концепции человека ограничило не только поэзию и фантазию Саккетти, но и стилевые возможности его бытоописания.

«Триста новелл» были последним значительным произведением той большой литературы итальянского Предвозрождения, которая, подготовив грандиозное явление «Декамерона», продолжала существовать и после него, невзирая на то что книга Боккаччо превратила ее, казалось бы, в анахронизм. Это одно из проявлений исторических противоречий, в диалектике которых развивалась культура итальянского Возрождения в XIV и в первой половине XV в.

Непонимание многими современниками, в том числе и Петраркой, идейного и художественного замысла «Декамерона» тяжело подействовало на Боккаччо и способствовало тому перелому в его творчестве, который нередко связывался с религиозным кризисом, якобы пережитым писателем в 50-е годы и будто бы отбросившим его на позиции церковно-аскетической идеологии. Как на проявление этого кризиса обычно указывали на антифеминизм «Корбаччо», на отказ Боккаччо от «народного языка» ради латыни и на его письмо 1362 г. к Петрарке, в котором он сообщал, что угрозы Пьетро Петрони вынуждают его сжечь «Декамерон» и прекратить занятия поэзией.

Петрарка тотчас же ответил и без особого труда отговорил друга от такого намерения. По-видимому, решение Боккаччо отречься от литературы не было очень серьезным. В 1370—1371 гг. он собственноручно переписал и окончательно отредактировал свою главную книгу.

Несомненно, с приближением старости впечатлительный и неуравновешенный поэт, испытывая страх перед смертью, стал придавать большее значение вере и церковным обрядам. Однако творчество позднего Боккаччо не дает оснований для констатации серьезных изменений в его миропонимании. Перелом произошел не под влиянием религиозных проповедников, а, скорее, в результате дальнейшего сближения с Петраркой, гуманистические концепции которого наложили отпечаток на последний период творчества Боккаччо. Судьба «Декамерона» как бы подсказала его автору мысль, что то новое общество, мечту о котором он воплотил в этой книге, еще только предстоит создать и что этого не сделать, опираясь преимущественно на опыт народно-городской культуры. В 50-е годы Боккаччо вступает на «петрарковский путь» построения новой культуры и вместе со своим старшим другом, ориентируясь на древность, закладывает основы тех *studia humanitatis*, которые должны будут стать идейной предпосылкой для расцвета ренессансной литературы, в том числе и на «народном языке», в Италии XV — начала XVI в. Однако произведения, написанные Боккаччо по-латыни, менее оригинальны и интересны, чем «Декамерон», «Фьезоланские нимфы» и «Фьямметта». Боккаччо был великим поэтом, а уже потом историком, филологом. Его латинский язык был более средневековым, чем язык Петрарки, а его отношение к древности менее критичным. Однако недооценивать значение латинских произведений Боккаччо в формировании идей Возрождения неверно. В последний период жизни Боккаччо отнюдь не повторял Петрарку, а существенно расширял тот идейный плацдарм, с которого гуманисты Кваттроченто начали новое наступление на Средневековье. Латинский трактат «О злосчастиях знаменитых людей» (1355—1360, оконч. ред. — 1365), в котором наиболее полно были сформулированы философские воззрения Боккаччо, его эвдемоническая этика и концепция «божественности» человека, углублял политические

теории раннего итальянского гуманизма, придавая им не только антимонархический оттенок, но и весьма определенную антибуржуазность. Трактат «О знаменитых женщинах» (1360—1362), в который Боккаччо включил жизнеописания некоторых мифологических персонажей (Медея, Иокаста, Пенелопа), но куда он не «пустил» ни одну из средневековых святых, дополнял «Декамерон», теоретически обосновывая гуманистический взгляд на женщину, связывая ее прославление с новыми, ренессансными идеалами внутренне свободного, духовно благородного человека.

Наибольшее значение из всех латинских сочинений Боккаччо для дальнейшего развития ренессансной литературы во всей Европе имел обширный трактат об античной мифологии — «Генеалогия языческих богов» (1350—1363).

В двух последних книгах трактата, посвященных роли мифологии и поэтической фантазии в литературе, Боккаччо, опираясь на поэтику Петрарки и Муссато, принципиально продвинул вперед эстетическую теорию Возрождения.

Боккаччо раскрыл значение поэтического вымысла в создании культурной и духовной общности народа, нации и человечества и на примере античных поэтов и Данте вознес подлинный творческий гений поэта над суетным высокомерием властителей.

В последний период своего творчества Боккаччо сохранил интерес к «народному языку» и к народной культуре даже в ее самых непосредственных фольклорных проявлениях. В 1366 г. (а не в 1355, как до недавнего времени полагали ученые) он написал любопытное сочинение под несколько загадочным названием «Корбаччо» (не то от итальянского слова «ворон», не то от испанского слова турецкого происхождения «бич»). В «Корбаччо» чаще всего искали рецидивы старой идеологии, в частности средневековый антифеминизм, довольно странный у автора «Декамерона» и трактата «О знаменитых женщинах». Правильнее рассматривать «Корбаччо» как по-ренессансному личный памфлет, в котором, пародийно используя жанр средневекового видения, Боккаччо не столько мстил пренебрегшей им кокетке, сколько отстаивал достоинство интеллекта, убедительно доказывая, что «могущество пера гораздо сильнее, чем полагают те, которые не познали того на опыте».

В последние годы самоотверженность Боккаччо и его умение предвещать грядущее направление мыслей проявились в его трудах о Данте, положивших начало новому литературоведению. Боккаччо всегда ценил гений Данте и изо всех сил старался сломить предубежденность Петрарки по отношению к «Комедии». Понимая, что без Данте, без учета его опыта в создании итальянского литературного языка новая поэтическая культура Возрождения построена быть не может, Боккаччо написал «Небольшой трактат во славу Данте» (1360—1363), значение которого не столько в биографических сведениях, собранных Боккаччо, сколько в гуманистической интерпретации общественной роли Данте, а также поэзии и поэта вообще.

Примерно за год до своей кончины, в октябре 1373 г., Боккаччо получил от Флорентийской коммуны поручение прочесть публичные лекции о поэме Данте. Боккаччо читал их в церкви св. Стефана до января следующего года, когда болезнь вынудила его отказаться от этого. «Лекции о Комедии Данте», до недавнего времени именовавшиеся «Комментарием», — их шестьдесят — были записаны самим Боккаччо. Они обрываются на семнадцатой песне «Ада». Это был его последний труд. Боккаччо ввел «Комедию» в сферу интересов круга гуманистов (К. Салутати, Л. Марсильи, А. Траверсари), сформировавшегося во Флоренции под его непосредственным влиянием. Та концепция поэзии Данте-поэта, которая разрабатывалась им в «Лекциях», во второй половине XV в. была подхвачена Кристофоро Ландино и существенно повлияла на эстетические идеи Марсилио Фичино. Именно Боккаччо итальянский гуманизм обязан тем, что даже в пору самых страстных увлечений античностью он не порвал связей с «народным языком» и народной культурой.

Умер Боккаччо в Чертальдо 21 декабря 1375 г. На его надгробии написано: «studium fuit alma poesis» — «занятием его была благая поэзия». На долю Боккаччо выпало завершить дело Данте и Петрарки. Возрождение в Италии победило.