



## **Р. И. ХЛОДОВСКИЙ**

### **«Декамерон»: великая книга о большой любви**

...и поймете, сколь святы, могучи и каким благом исполнены силы любви, которую многие осуждают и поносят крайне несправедливо, сами не зная, что говорят.

*Джованни Боккаччо. «Декамерон»*

История зачастую бывает несправедлива. За «Декамероном» прочно закрепилась репутация неприличной книги. Но справедливо ли это? Эротика в «Декамероне» присутствует, однако она не идет ни в какое сравнение с грандиозными эротическими метафорами предшествовавших «Декамерону» средневековых комических поэтов. Между тем гораздо более рискованные сонеты Рустико ди Филиппо и Чекко Анджольери современников Боккаччо несколько не шокировали. Не смущали их и сексуальные откровенности некоторых новелл благонравнейшего Франко Саккетти, именно по причине этой откровенности на русский язык пока что не переведенные<sup>1</sup>. А вот «Декамерон» возмущал даже первых читателей. Боккаччо приходилось оправдываться. В «Заключении автора» к «Декамерону» он писал: «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. Это я отрицаю, ибо нет столь неприличного рассказа, который, если передать его в подходящих выражениях, не был бы под стать всякому; и мне кажется, я исполнил это как следует». Тут обо всем сказано правильно. Самомнением Боккаччо не отличался. «Декамерон» — одна из самых великих и самых поэтических книг в мировой литературе. В итальянской культуре Боккаччо стоит подле Петрарки и Данте. Потомки называли их «тремя флорентийскими венцами» и не без некоторого основания считали время, в которое они творили, золотым веком итальянской словесности.

Боккаччо часто и много писал о любви. Однако не о той, которая привела обожаемого им Данте к лицемерию Бога и даже не о той, сладостными муками которой упивался его добрый приятель Петрарка. Замечательный историк итальянской литературы Франческо де Санктис как-то сказал: «Открывая “Декамерон” впервые, едва прочитав первую новеллу, пораженный как громом с ясного неба, восклицаешь вместе с Петраркой: “Как я попал сюда и когда?”<sup>2</sup> Это уже не эволюционное изменение, а катастрофа, революция...»

Революция, у самого начала которой стоит «Декамерон», вовсе не отменила Средние века. Культура Возрождения долгое время не просто соседствовала с культурой средневековой, а тесно переплеталась с ней. Великая книга Боккаччо построена из средневекового материала, и населяют ее по преимуществу средневековые люди. Одна из самых «неприличных» новелл «Декамерона» (день третий, новелла десятая) не более, нежели изящно реализованная метафора, которая была в ходу и у современников Боккаччо, и у его далеких предшественников<sup>3</sup>. Но средневековые фабулы в «Декамероне» радикально переосмыслены. Средневековая культура более программно аскетична и ориентирована на потусторонние, трансцендентные ценности. Величайший поэт Средневековья Данте Алигьери решал мучающие человечество проблемы, путешествуя по загробному миру. Ради открытия путей человека к Богу Средние века готовы были жертвовать земной природой человека и учили его не столько жить, сколько умирать.

Первый из рассказчиков общества «Декамерона» начинает свою новеллу словами: «Милые дамы! За какое бы дело ни принимался человек, ему предстоит начинать его во чудесное и святое имя Того, кто был Создателем всего сущего». Однако сам Боккаччо открыл «Декамерон» словами: «Umana cosa и...», «Человеку свойственно...» Петрарка и Боккаччо стали первыми гуманистами эпохи Возрождения. Гуманисты, как правило, не были безбожниками, но средневековый аскетизм ими отвергался. Они учили человека сознавать свое величие и наслаждаться красотой созданного Богом земного мира. Суть духовной революции, осуществленной Возрождением, состояла не в реабилитации плоти, а, как говорил Бенедетто Кроче, в переходе от мысли трансцендентной к мысли имманентной. Но для того чтобы осуществить этот культурообразующий переход, требовалось время.

Подобно «Божественной комедии» Данте, «Декамерон» был создан на середине жизненного пути его автора. Джованни Боккаччо любил давать своим произведениям эллинизированные заглавия.

Вероятно, прав замечательный итальянский ученый Витторе Бранка, предположивший, что Боккаччо назвал свою главную книгу «Декамерон», вспомнив о «Гексамероне» св. Амвросия. В древнерусской литературе такие книги тоже существовали. Их называли «Шестодневами». Чаще всего они бывали полемичны. Рассказывалось в них о сотворении Богом мира за шесть дней. «Декамерон» тоже книга о сотворении мира. Но творится мир в «Декамероне» не Богом, а человеческим обществом, — правда, не за шесть, а за десять дней. Полемика в «Декамероне» тоже ведется, но направлена она не против религии и попов, как в стародавние времена хотелось думать некоторым советским критикам, а главным образом против господствующих во времена Боккаччо представлений о человеке, его природе, его правах и обязанностях. Но больше всего в «Декамероне» Боккаччо спорит с тем, кто обвинял его книгу в непристойности.

«Декамерон» иногда называли обрамленной книгой. Это не совсем точно. Да, в «Декамероне» имеется «Введение» и «Заключение автора». Книга обрамлена авторским художественным сознанием. Но этим, по сути дела, роль так называемой рамы и ограничивается. Новеллы в «Декамероне» рассказывают десять каждодневно меняющихся рассказчиков. Автор в их рассказы не вмешивается, но и от рассказанного ими не отрекается. Некоторые из рассказчиков носят имена героев его прежних книг: Филоколо, Филострато, Фьямметта. Этим подчеркивается единомыслие автора и рассказчиков. Новелл в «Декамероне» сто. К ним добавлена притча, рассказанная уже самим автором, дабы пристыдить его ханжествующих недоброжелателей.

Мощный толчок к созданию «Декамерона» дала чума. Она пришла с Востока. В 1348 году чума ворвалась во Флоренцию, а затем прокатилась по всей Европе, захлестнув даже островную Англию. В Средние века «черная смерть» была явлением обычным, однако эпидемия 1348 года поразила даже ко всему привыкших итальянских и французских летописцев. Это было колоссальное общественное бедствие. Во Флоренции «черная смерть» унесла две трети населения. У Боккаччо умерли отец и дочь, у Петрарки — Лаура. В чуме видели проявление Божьего гнева и снова, как на рубеже X и XI веков, обезумевшие от страха люди ждали конца света. Всех охватила паника. Даже Петрарка призывал в это время к религиозному покаянию.

Боккаччо, несмотря на свойственную ему эмоциональность и внутреннюю неуравновешенность, оказался гораздо спокойнее. Панике он не поддавался, хотя в 1348 году находился во Флоренции

и видел «черную смерть» собственными глазами. Об этом прямо сказано в «Декамероне», и это хорошо чувствуется в реалистичности боккаччиевского описания зачумленного города. Оно предшествует новеллам первого дня.

До Боккаччо чуму описывали Фукидид, Лукреций, Тит Ливий, Овидий, Сенека-трагик, Лукан, Макробий и Павел Диакон в «Истории лангобардов». Со многими из этих описаний Боккаччо был знаком. Они оказали на него определенное влияние. Прочитанное не просто отложилось в торжественной приподнятости первых страниц «Декамерона», но и позволило Боккаччо по-новому увидеть современную ему общественную жизнь. Риторика в «Декамероне» довольно много, и роль у нее самая разная. В данном случае риторика помогла Боккаччо преодолеть внутреннее смятение перед лицом огромного и еще не отошедшего в прошлое общенародного бедствия, а также дала ему ту емкую поэтическую форму, которая при всей ее литературной условности позволила произвести художественный анализ общественного состояния зачумленной Флоренции как естественноисторического явления, вне господствующих в XIV веке идеологических схем, — спокойно, беспристрастно, правдиво, с почти научной строгостью и объективностью, составляющей одну из главных особенностей творческого метода этого произведения. Однако объективность автора «Декамерона» вовсе не бесстрастие ученого. Боккаччо изобразил флорентийскую чуму 1348 года не как историк, а как первый великий прозаик Нового времени. Чума — это не только пролог к рассказам «Декамерона», но и в известном смысле их эстетическое обоснование. Художественные связи здесь настолько бросаются в глаза, что многие историки и теоретики литературы, ослепленные столь, казалось бы, однозначной очевидностью, а также лукаво провоцируемые Боккаччо, смело именовали «Декамерон» пиром во время чумы. На шутливые провокации Боккаччо поддался не только Виктор Шкловский, но даже М. М. Бахтин. «Чума, обрамляющая “Декамерон”, — утверждал он, — должна создать искомые условия для откровенности и неофициальности речи и образов... 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, но в его более бедных и мелких формах».

Последнее уточнение примечательно. Оно разрушает концепцию. Художественные — языковые и стилевые — формы «Декамерона» не бедные и не мелкие. В выстроенный Бахтиным карнавальный ряд

они не помещаются. Вряд ли всегда так уж необходимо приписывать материально-телесному низу ведущую роль в том великом обновлении европейской культуры, с которым связана замечательная книга Джованни Боккаччо.

О пирах во время чумы в прологе к «Декамерону» рассказывается. Но даже в прологе они не главное. Главное в нем художественный и вместе с тем почти что социологический анализ средневекового общества, оказавшегося во власти чумы. Описывая результаты триумфа «черной смерти», автор пролога пишет: «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».

Однако это вовсе не означало торжества свободы. Чума развязала в средневековой Флоренции не пиршественные вольности карнавала, а разнузданность самой дикой анархии. Описывая чумные вакханалии, автор не упускает случая отметить, что их пьяный разгул нередко заканчивается попранием права частной собственности и установлением в зачумленном городе своего рода примитивного коммунизма. Казалось бы, анархия поломала все. Нарисованная в прологе картина безрадостна и бесперспективна. Выхода, по-видимому, не было.

Но именно социальная безвыходность вызывает к жизни общество «Декамерона». Первый шаг к нему был сделан в церкви. В книге Боккаччо об этом сказано так: «...во вторник утром в досточтимом храме Санта Мария Новелла, когда там почти никого не было, семь молодых дам, одетых, как было прилично по временам, 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, Вступление).

Через некоторое время в той же церкви Санта Мария Новелла к семи дамам присоединились «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 юношей».

Собравшаяся в церкви Санта Мария Новелла компания необычна и привилегированна. Ее привилегию составляет не социальное или имущественное положение, а не попорченная чумой человечность. Террор, охвативший средневековое флорентийское общество, оказался бессильным задуть в зашедших в церковь молодых людях чувство любви и родственные привязанности. Предположить, что «добронравные» дамы и «образованные» молодые люди могли бы быть вовлечены в вакханалии так называемых пиров во время чумы просто-напросто невозможно. Этого не допускает характеризующая их лексика.

Церковь, в которой собралась молодая и в высшей мере добропорядочная компания, тоже не совсем обычная. Несмотря на свирепствующую вокруг чуму, в церкви царит благостный покой, и ничто не указывает, что кто-нибудь или что-нибудь могло бы помешать молодым дамам благочинно отстоять божественную службу. На изображенную в прологе церковь Санта Мария Новелла распространяются привилегии зарождающегося в ней общества «Декамерона». Она оказывается как бы вне зачумленной Флоренции и располагается на том идеальном пространстве, на котором протекает жизнь этого привилегированного общества. Предлагая своим приятельницам и приятелям покинуть Флоренцию и отправиться в загородные поместья, «каких у каждой из нас множество», старшая из дам рисует картину прекрасной и вместе с тем — что для нового сознания рассказчицы весьма характерно — окультуренной 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 красоты».

Последние слова Пампинеи заставляют нас думать, что вечная краса неба (выражение почти что пушкинское) как-то плохо вяжется с Божьим гневом, который, обрушившись на Флоренцию, привел к общественной катастрофе. Тут возникает какое-то противоречие. Оно еще больше усиливается при сравнении загородной благодати, на лоно которой Пампинея приглашает своих товарок, с картиной, нарисованной автором пролога, повествующим о бедствиях, постигших сельское окружение охваченного эпидемией города.

Похоже, Пампинейя не знает, куда она зовет молодую компанию и на что ее обрекает. С точки зрения автора пролога, ее предложение по меньшей мере бессмысленно. Попытки спастись от чумы, покинув Флоренцию, не единожды предпринимались, но все они бывали заведомо обречены на неудачу: «...не заботясь ни о чем, кроме себя, множество мужчин и женщин покинули родной город, свои дома и жилья, родственников и имущества 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...» Если Бог действительно решил покарать человека, тому, разумеется, укрыться от Божьего гнева негде.

Однако Пампинейя приглашает своих друзей отправиться в загородные имения вовсе не потому, что она считает их большими праведниками, чем всех прочих флорентийцев, а только оттого, что на взаимоотношения между человеческой жизнью и Богом она смотрит не совсем так, как смотрит на них во многом еще по-средневековому мыслящий автор пролога.

Глубинный, магистральный сюжет «Декамерона» составляет превращение молодой компании флорентийцев в принципиально новое, внутренне гармоничное, гуманистическое общество. Выйдя за пределы средневекового города, возглавляемая Пампинейей молодая компания не утративших природной человечности флорентийцев немедленно восстанавливает «почетный авторитет как божеских, так и человеческих законов» и именно поэтому создает общество, обладающее не только четкой социальной иерархией, полностью разрушенной в зачумленной Флоренции, но и определенной формой государственного устройства. И вовсе не оттого, что молодые люди — убежденные государственники. В данном случае ими движет не политическая амбициозность, а то чувство меры, которое оказалось полностью утраченным в оставленной ими средневековой Флоренции, но которое станет в дальнейшем одной из существенных характеристик и художественной, и политической мысли европейского Возрождения.

Общество, созданное в «Декамероне», — это своего рода президентская республика, ибо управляется она ежедневно сменяющимися королями. Короли эти — особенные. После того как первой королевой общества «Декамерона» была единогласно избрана Пампинейя, «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 Пампи-

нею. С тех пор, пока держалось их общество, венок был для всякого другого знаком королевской власти и старшинства».

Незадолго до написания «Декамерона» в покинутом папами и пришедшем в полный упадок Риме произошло событие, имевшее огромное всеевропейское значение. К. Маркс занес его в свои «Хронологические выписки»: «*В апреле 1341 года Петрарка был коронован в Капитолии в Риме как король всех образованных людей и поэтов: в присутствии большой толпы народа сенатор республики увенчал его лавровым венком*». Петрарка вошел в Капитолий в королевской мантии, которую ему специально для этого случая подарил со своего плеча король Роберт Анжуйский. Впервые в истории Европы поэту было сказано: «Ты царь...» С тех пор поэзия, литература, искусство надолго становятся в Европе силой, с которой вынуждены считаться даже самые кровавые самодержцы.

Филомена, венчая Пампинею на президентство лаврами, конечно же, помнила о капитолийском триумфе Петрарки. Общество «Декамерона» — не просто президентская республика: это республика поэтов, музыкантов и литераторов, хорошо разбирающихся как в средневековой, так и в античной литературе, великолепно владеющих словом и слагающих канцоны, в художественном отношении уступающие разве что стихам Данте и Петрарки. Прав человека республика «Декамерона» не ущемляет. Согласно ее конституции, «каждый может доставить себе удовольствие, какое ему более по нраву».

Жизнь общества «Декамерона» проходит на благоустроенных виллах и в благоуханных садах, в полном согласии с той окультуренной человеком природой, которую потом, когда в Европу опять вернется Феокрит, станут звать идиллической. Почти все новеллы «Декамерона» рассказываются под веселый аккомпанемент соловьиных трелей. Пампинея друзей своих не обманула. В начале третьего дня читаем: «Вид этого сада, прекрасное расположение его, растения и фонтан с исходящими из него ручейками — все это так понравилось всем дамам и трем юношам, что 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...»

В дантовский «земной рай» Боккаччо верил, возможно, не слишком крепко. Но о рае на земле он все-таки мечтал.

Начиная с XV века исследователи и просто почитатели творчества Джованни Боккаччо упорно пытались установить, в каком именно месте были рассказаны записанные в «Декамероне» новеллы. Ни к какому определенному выводу они так и не приш-

ли. И это более чем понятно. Географического местоположения декамероновская республика поэтов не имеет. «Декамерон», вероятно, можно было бы назвать первой европейской утопией, если бы не одно немаловажное обстоятельство. В отличие от всех прочих европейских социальных утопий общественный проект Пампиней был блистательно осуществлен. Та идиллическая природа, в гармонии с которой живет общество рассказчиков «Декамерона», только потому так резко отличается от сельских окраин зачумленной Флоренции, что, выйдя за пределы города, Пампиней и ее жизнерадостные друзья переместились *не в пространстве, а во времени*. Они, так сказать, приподнялись над средневековой Тосканой и попали в принципиально новую эру, в так называемую эпоху Возрождения, которая, конечно же, была идеальна, но которая вместе с тем оказалась исторически абсолютно реальной, ибо до сегодняшнего дня остаются жизненно реальными созданные ею величайшие духовные, художественные и культурные ценности.

О переходе веселой компании молодых флорентийцев, собравшихся в церкви Санта Мария Новелла, на принципиально новую временную, а главное, историко-культурную плоскость свидетельствует прежде всего религиозная мысль создаваемого ими общества. Общество «Декамерона», как и подобает всякому нормальному человеческому обществу, начинает свою жизнь с того, что вспоминает о Боге и определяет к нему свое отношение. Отношение человека к Богу было в ту пору главной проблемой времени. Приступая к рассказам «Декамерона», Памфило говорит: «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 во все наши дни».

Памфило, однако, относится к трансцендентному Богу совсем не так, как относился к Нему странствующий по загробному миру Данте. За, казалось бы, традиционно благочестивым зачином следует по-революционному новаторская и едва ли не лучшая в «Декамероне» новелла (I, 1), в которой появляется герой Возрождения, человек-художник, изображаемый, правда, чисто негативно. Это знаменитая новелла о мерзопакостном нотариусе Сан-Чаппеллетто, клятвопреступнике, воре, убийце, шулере, содомите, который, однако, благодаря артистически построенной предсмертной исповеди оказался после смерти причисленным к лику святых. «Прозвали его и зовут San Ciappelletto, — говорит Памфило, — и утверждают, что

Господь ради него много чудес проявил и еще ежедневно проявляет тем, кто с благоговением прибегает к нему».

Памфило выражается осторожно: «утверждают». Сам он свидетелем чудес не был. В его рассказе о том, как доверчиво принял «деревенский люд» сообщение благочестивого исповедника о святости отъявленного негодяя, проглядывает усмешка человека, интеллектуально и духовно стоящего выше суеверной деревенщины. Однако ни то ни другое, разумеется, ни в какой мере не свидетельствует о каком-либо протовольтерьянском скептицизме. Памфило не скептик. Однако в отличие от создателя «Божественной комедии» он не верит в возможность для человека при жизни перешагнуть порог посюстороннего мира, войти в мир трансцендентных абсолютов и, воочию узрев Бога, приобщиться к непреложным решениям его суда. Столь характерное для средневекового сознания желание заглянуть на «тот свет» в обществе «Декамерона» высмеивается — порой добродушно, а иногда почти пародийно. Тем не менее это никак не умаляет искренности веры рассказчиков в Бога. Меняется их понимание взаимоотношений между Богом и человеком, смысла человеческой жизни, а также сути и задач литературы, что, разумеется, существенно влияет на поэтику и методы новеллистического повествования. Сознывая принципиальную невозможность «проникнуть смертным оком в тайны Божественных помыслов», Памфило рассказывает новеллу о сэре Чаппеллетто так, чтобы в ней, как он говорит, было все «ясно с точки зрения человеческого понимания». На смену средневековому аллегоризму приходит эстетический рационализм, способный обернуться если не агностицизмом, то, во всяком случае, сознательной установкой на реалистическую достоверность рассказа. Завершая свою историю о великом грешнике, Памфило говорит: «Я не отрицаю возможности, что он сподобился блаженства перед лицом Господа, потому что, хотя его жизнь и была преступной и порочной, он мог под конец принести такое покаяние, что, может быть, Господь смиловался над ним и принял его в Царствие Свое. Но для нас это тайна; рассуждая же о том, что нам видимо, я утверждаю, что ему скорее бы быть осужденным и в когтях дьявола, чем в раю».

Однако это свое утверждение Памфило не выдает за истину в последней инстанции, и его «может быть» не ставит под сомнение высшие, последние тайны. Все в руках Божьих. Вот почему чудеса, творимые на могиле грешного нотариуса, или — как, видимо, склонен считать Памфило — то, что почитается чудесами невежественной бургундской чернью, вызывает у Памфило не скептическую усмеш-

ку, а на редкость благочестивые выводы. Счесть восхваление Бога, громко прозвучавшее в заключении первой же новеллы «Декамерона», хитрой уловкой, призванной усыпить бдительность церковных властей, значило бы ничего не понять ни в великой книге Джованни Боккаччо, ни в той эпохе, которую она блистательно начала.

Впрочем, Боккаччо, видимо, не слишком доверял нашей сообразительности, и потому проблема отношения общества «Декамерона» к Богу еще раз решается им в следующей новелле о несколько парадоксальном обращении в христианство еврея Авраама, человека умного и к тому же «большого знатока иудейского закона». Только после этого основная проблема времени представляется обществу исчерпанной. Приступая к третьей новелле «Декамерона», Филомена говорит: «...так как о Боге и об истине нашей веры уже было прекрасно говорено, и не покажется неприличным, если мы снизойдем теперь к человеческим событиям и действиям». Вслед за этим рассказывается новелла о том, как «еврей Мельхиседек рассказом о трех перстнях устранил большую опасность, уготованную ему Саладином».

В Средние века, да и в значительно более поздние времена, притча о трех кольцах считалась рассказом проблемно религиозным. Лессинг использовал ее для доказательства желательности веротерпимости. Ту же самую цель ставил, по-видимому, неизвестный нам автор средневекового «Новеллино». В обществе «Декамерона» вопрос о веротерпимости давным-давно разрешен, и даже антисемитизм ему неведом. Филомена рассказывает старую и хорошо всем известную притчу о трех кольцах вовсе не для того, чтобы доказать, будто заповеди Моисея ничем не хуже заповедей Магомета, а для выявления высокой гуманности ее главных героев. После того как Саладин увидел, как умно Мельхиседек избежал уготованной ему западни, он отказался от мысли учинить над евреем «насилие, прикрашенное неким видом разумности». Саладину хорошо известно, что ростовщик Мельхиседек «был скуп». Но гуманность по логике общества «Декамерона» возрождает в человеке его исконную человечность. «Еврей с готовностью услужил Саладину такой суммой, какая требовалась, а Саладин впоследствии возвратил ее сполна, да кроме того дал ему великие дары и всегда держал с ним дружбу».

Такое разрешение конфликта для книги Боккаччо в высшей мере характерно. В ней человеческий ум всегда побеждает глупость, косность и предрассудки. Но когда, как в третьей новелле, сталкиваются умные люди, торжествует еще и благородство (*cortesia*), и щедрость, широта души (*liberalità*) — две, с точки зрения Бок-

каччо, высшие добродетели, которыми он наделяет своих самых любимых героев.

Принято считать, что основы нового миропонимания общества «Декамерона» закладываются в трех первых новеллах. Это не совсем так: четвертая новелла первого дня тоже основополагающая и программная. В ней рассказывается: «Один монах, впад в грех, достойный тяжкой кары, искусно уличив своего аббата в таком же поступке, избегает наказания». Новелла эта, разумеется, эротическая. Боккаччо был первым европейским писателем, который широко и очень объективно изобразил огромную и естественную роль эроса в жизни нормального человека. Это было большим художественным открытием Нового времени и приуменьшать его было бы нелепым ханжеством.

И если в целом общество «Декамерона» не жалуется монахов, то вместе с тем оно относится к ним гораздо терпимее и снисходительнее, нежели авторы средневековых фавлио или проповедники, связанные с городскими ересями. И это, в частности, потому, что представление о грехе против плоти претерпевает у Боккаччо радикальное изменение. Грехом писатель считает уже не плотский грех, а вынужденное целомудрие. Это, по мнению общества «Декамерона», одно из величайших зол, какое только может выпасть на долю человека. Поэтому, когда монаху или монахине удастся его избежать, общество «Декамерона» не усматривает в этом ничего зазорного. В таких случаях рассказчики смеются, но в их веселом смехе звучит скорее сочувствие к человеческой природе монаха, чем гневный укор или ригористическое негодование. Именно таков смех четвертой новеллы первого дня, в которой согрешивший монах избегает наказания, на деле доказав своему аббату, что ничто человеческое тому не чуждо. Аналогична и вторая новелла девятого дня.

В четвертой новелле первого дня говорится не о любви, но о «сексе». Впрочем, любви чисто платонической в «Декамероне», кажется, не бывает. О любви в обществе «Декамерона» говорят часто, и изображается она по-разному. Примечательна также программная для Боккаччо первая новелла пятого дня. В ней сказано, что у именитого жителя Кипра Аристиппа был сын, доставлявший ему большие огорчения. «Его настоящее имя было Галезо, но так как ни усилиями учителя, ни ласками и побоями отца, ни чьей-либо другой какой сноровкой невозможно было вбить ему в голову ни азбуки, ни нравов, и он отличался грубым и неблагозвучным голосом и манерами, более приличными скоту, чем человеку, то все звали его как бы на смех Чимоне, что на их языке значило то же, что у нас

скотина». В конце концов Аристипп приказал сыну «отправиться в деревню и жить там с его рабочими». Но вот однажды Чимоне «увидел спавшую на зеленой поляне красавицу в столь прозрачной одежде, что она почти не скрывала ее белого тела. <...> Он с величайшим восхищением принялся смотреть на нее. И он почувствовал, что в его грубой душе, куда не входило до тех пор, несмотря на тысячи наставлений, никакое впечатление облагороженных ощущений, просыпается мысль, подсказывающая его грубому и материальному уму, что то — прекраснейшее создание, которое когда-либо видел смертный». Телесность обнаженной женщины Боккаччо намеренно подчеркивается. Однако прекрасное женское тело не вызывает у Чимоне похоти, а пробуждает в нем чувство, которое, видимо, должен испытывать всякий нормальный мужчина, созерцающий «Спящую Венеру» Джорджоне: Чимоне «внезапно стал из пахаря судьей красоты». Красота преображает Чимоне, который «...к величайшему изумлению всех, в короткое время не только обучился грамоте, но и стал наидостойнейшим среди философствующих. Затем, и все по причине любви, не только изменил свой грубый деревенский голос в изящный и приличный горожанину, но и стал знатоком пения и музыки, опытнейшим и отважным в верховой езде и в военном деле, как в морском, так и в сухопутном».

Подлинная влюбленность изображается в обществе «Декамерона» как необыкновенно красивое чувство. Вот, к примеру, как рисуется любовь простого конюха к королеве. «...И хотя он жил без всякой надежды когда-либо понравиться ей, он все-таки гордился, что направил высоко свою мысль, и как человек, всецело горевший любовным пламенем, более чем кто-либо из его товарищей, с тщанием делал все, что, по его мнению, должно было понравиться королеве» (III, 2).

Эротика в рассказах общества «Декамерона» становится не только гуманистической, но и по-настоящему поэтической. Примеры тому — новелла о Катерине и соловье (V, 4), в которой еще сохранена инерция народной песни, и новелла о Джилетте из Нарбонны (III, 9), вдохновившая Шекспира<sup>4</sup>. Порой на долю эротики выпадает большая идейная нагрузка. В восьмой новелле второго дня приводится, например, любопытное рассуждение жены французского королевича, пытающейся соблазнить графа Анверского и доказывающей ему, что она имеет больше прав на прелюбодеяние, чем плебейка или крестьянка. Королевна из этой новеллы рассуждает как человек, для которого феодальная мораль сословного неравенства является чем-то само собой разумеющимся, незыблемым и естественным.

Она глубоко убеждена, что «...перед лицом праведного судьи один и тот же поступок, смотря по разным качествам лица, не получит одинаковое наказание». Однако общество «Декамерона» судит уже совсем по-другому. Феодальные софизмы жены французского королевича не производят в новелле впечатления даже на графа Анверского и специально опровергаются в первой новелле третьего дня. «Есть... много и таких, — говорит Филострато, — которые вполне уверены, что лопата, и заступ, и грубая пища, и труд, и нужда лишают земледельцев всяких похотливых вожделений, делая грубыми их ум и понятливость. Насколько все, так думающие, заблуждаются, это я и желаю разъяснить всем небольшой новеллой». А вслед за тем следует знаменитая новелла о Мазетто, эротика которой вопреки мнению некоторых современных исследователей должна показать не столько скотскую сущность тосканского крестьянина, сколько то, что перед голосом природы простая монахиня и королевна совершенно равны.

Пройдут сутки, и в начале четвертого дня, когда по желанию меланхоличного Филострато в обществе «Декамерона» будут обсуждаться судьбы тех, «чья любовь имела несчастный исход», Фьямметта расскажет трагическую новеллу о Гисмонде и Гвискардо, в которой голос чувственной любви приобретет патетические интонации декларации прав земного человека. Обращаясь к своему отцу Танкреду, принцу Салернскому, собирающемуся убить ее худородного любовника, Гисмонда скажет: «...Взгляни немного на сущность вещей; ты увидишь, 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. Лишь добродетель впервые различила нас, рождавшихся и рождающихся одинаковыми».

Почти все писавшие о первой новелле четвертого дня говорили о ее риторичности, неестественности, а иногда даже утверждали, будто огромный успех этой новеллы в литературе Возрождения объясняется главным образом тем, «что чернь лучше понимает риторику, чем поэзию» (Л. Руссо). Все это не совсем справедливо, хотя ораторская риторика в речи Гисмонды не только присутствует, но и играет важнейшую роль. Кажется, что в первой новелле четвертого дня от поэзии любовной страсти обособляется не просто риторика, а риторика социальная и в какой-то мере даже политическая. За спиной героини вдруг вырастает сам молодой Боккаччо. Поэтому содержание речи Гисмонды словно обособляется от ее характера, от обстоятельств времени и места новеллы и начинает жить самостоятельной жизнью.

В «Декамероне» появляется публицистика. В новелле о Гисмонде и Гвискардо нова была не тема — о чувственной любви, ломающей феодальные преграды, рассказывалось еще в романе о Тристане и Изольде, — а именно ораторская логика ее обоснования, предвосхитившая риторику речей в парижском Конвенте.

Из всего этого, впрочем, отнюдь не следует, будто в «Декамероне» нет чисто эротических новелл, имеющих мало общего с подлинной любовью. Их, как правило, рассказывает Дионео в конце каждого дня. Но не только он. Рассказываются они, однако, не ради возбуждения эротических чувств. Примечательно, что в «Декамероне» содержится намек, что среди молодых людей и дам, образующих общество рассказчиков, имеются влюбленные, но любовь их нигде и никак не реализуется, хотя обстоятельства, в которых рассказываются новеллы, казалось бы, к этому располагают. Чисто эротические новеллы рассказываются в «Декамероне» главным образом для того, чтобы развеселить просвещенное общество и утвердить в нем жизнерадостное свободомыслие, способное противостоять хаосу и террору чумы, бушующей в средневековой Флоренции.

Замечательный, но, пожалуй, чересчур демократически настроенный историк итальянской литературы Франческо Де Санктис как-то сказал, что рассказчиками «Декамерона» «ставится только одна цель: приятно провести время». Это очень несправедливо. Ведь за две недели общество «Декамерона», приятно развлекаясь, проделало на самом деле колоссальную работу. Рассказывая веселые, а порой и трагические истории, оно сформировало принципиально новое миропонимание, создав язык и стиль не просто классической ренессансной новеллистики, а той исторически новой европейской культуры, которую мы теперь, понимая всю ее самоценность, или, как говорил Пушкин, самостояние, привыкли называть гуманистической.

В процессе этой созидательной и удивительно плодотворной работы изменилось само общество рассказчиков. Покидая Флоренцию, рассказчики «Декамерона» говорили о «черной смерти» со страхом. В начале девятого дня о них еще сообщалось: «Они увенчали себя дубовыми листьями, руки были полны пахучих трав и цветов; кто повстречался бы с ними, не сказал бы ничего иного, как только то, что смерть их не победит, либо сразит веселыми». В конце «Декамерона» свободное общество веселых и жизнелюбивых рассказчиков утверждает уже те новые идеалы, которые с его точки зрения

способны обеспечить вечную жизнь как отдельному человеку, так и всему человечеству.

Сконструировав в рассказах «Декамерона» мир новой культуры, молодые люди и дамы бесстрашно возвращаются в средневековую Флоренцию с твердой уверенностью, что выработанные в их обществе идеи и идеалы способны одолеть нравственный и социальный хаос чумы. Общество «Декамерона» заканчивает свое существование на том же самом месте, где оно возникло, — в церкви Санта Мария Новелла.

\* \* \*

В «Декамероне» Боккаччо обогнал век и, кажется, даже самого себя. С гениальными поэтами такое случается. Начатый, видимо, в 1348 году, «Декамерон» был закончен то ли в 1351, то ли в 1353 году. Ничего хотя бы отдаленно напоминающего его главную книгу Боккаччо после 1353 года не создал. Иногда это объясняли его духовным и даже религиозным кризисом. Но дело было не в кризисе, хотя Боккаччо действительно быстро старел и порою испытывал мучительный страх перед адом, который ему неустанно пророчили религиозные проповедники. Дело было в другом: «Декамерон» не получил поддержки у тех читателей, на которых он был рассчитан. Книгу жадно читали средневековые купцы, выискивая в ней сальности, но она оставила равнодушной зарождающуюся в Италии интеллигенцию, презирающую народный язык и твердо убежденную в том, что языком новой культуры должна стать возрождаемая Петраркой классическая латынь.

После 1353 года Боккаччо сблизился и даже подружился с Петраркой. «Декамерон» Петрарка прочитал и, с некоторыми оговорками, одобрил. Ему понравилось описание чумы и полемика Боккаччо с недоброжелателями, обвиняющими книгу в непристойностях. Но очень заинтересовавшую его новеллу о Гризельде Петрарка счел все-таки нужным перевести на латинский язык.

Судьба «Декамерона» в кругах почитателей и последователей Петрарки научила Боккаччо тому, что новое общество, в котором жили рассказчики «Декамерона», еще предстоит создать и что это невозможно сделать, опираясь только на опыт народно-городской культуры позднего Средневековья. В 50-е годы Боккаччо вступает на петрарковский путь построения новой культуры и вместе с Петраркой, опираясь на древность, закладывает основы тех *studia humanitatis*\*, которые станут необходимой идейной предпосылкой

---

\* Наука о человеке (лат.).

расцвета ренессансной литературы на народном языке, получившей распространение в конце XV — начале XVI века уже не только в одной Флоренции, но и во всей Италии.

Некогда принято было думать, что в старости Боккаччо отрекся от «Декамерона». Это не так. Теперь доказано, что незадолго до смерти Боккаччо собственноручно и очень старательно переписал свою главную книгу, видимо, собираясь подарить манускрипт Франческо Петрарке<sup>5</sup>.

