



Н. Б. ТОМАШЕВСКИЙ

Предисловие к «Малым произведениям» Боккаччо

Побуждая Гоголя взяться за «Мертвые души», Пушкин ссылался на пример Сервантеса, которому именно «Дон Кихот» доставил всемирную славу. В самом деле, есть даже великие писатели, остающиеся в читательской памяти как авторы «главной» своей книги. А все, что предшествует этой книге, рассматривается как подготовка к ней.

К таким авторам «главной» книги, несомненно, относится и Джованни Боккаччо, шестисотлетие со дня смерти которого исполняется в 1975 году. Сказанное не означает, понятно, что все прочее им написанное малоценно или не имеет самостоятельного значения. Дело не в «лучше» или «хуже». Просто под главной книгой подразумевается та, в которой с наибольшей полнотой выразились авторские утверждения о жизни и с наибольшей силой обнаружилась природа художнического дарования писателя. Таким сводом мыслей, умонастроений и писательского поиска Боккаччо явился «Декамерон», «человеческая комедия» раннего итальянского Возрождения, возвестившая миру, наряду с «Канцоньере» Петрарки, и рождение новой эпохи, в центре которой стала самоценная человеческая личность, и новые пути в искусстве художественного слова.

И все же так называемые малые произведения Боккаччо по только знамениты в истории литературы, но и представляют живой интерес для современного широкого читателя. В своей совокупности они дают яркое изображение жизни, помыслов и общественного самочувствия людей той эпохи, которая, по словам Энгельса, положила начало «величайшему прогрессивному перевороту из всех пере-

житых до того времени человечеством» и которая была призвана разбить «рамки старого orbis terrarum¹»*.

В настоящее собрание включены произведения разных жанров: повесть в стихах и прозе «Амето», первый психологический роман в западноевропейской литературе «Фьямметта», поэма в октавах «Фьезолапские нимфы», сонеты разных лет, жизнеописание Данте и сатирическая повесть-инвектива «Ворон». Они наилучшим образом характеризуют разные грани писательского дарования Боккаччо, дают представление о масштабности творчества великого писателя. С некоторыми из этих произведений русский читатель был знаком и раньше. Так, «Фьямметта» (в переводе М. Кузмина) и «Фьезоланские нимфы» (в переводе Ю. Верховского) издавались неоднократно, «Амето» (в переводе Г. Муравьевой и И. Эппеля) — впервые несколько лет тому назад. С некоторыми из сонетов и канцон Боккаччо читатель имел возможность познакомиться в переводах Ю. Верховского. «Жизнь Данте» была опубликована в конце XIX века в приложении к изданию «Чистилища» в переводе М. Горбова, давно ставшему библиографической редкостью. Для нашего издания Э. Липецкой сделан новый перевод. «Ворон» (в переводе Н. Фарфель) публикуется на русском языке впервые. В конце книги читатель найдет и хронологическую канву основных дат жизни и творчества Боккаччо, которая поможет сориентироваться в его биографии.

Творческая жизнь Боккаччо распадается на три четко прослеживаемых периода: юношеский (неаполитанский), примерно с середины 20-х годов XIV столетия и до 1340 года; первый флорентийский период (1340–1355), открывается он «Амето» и завершается «Декамероном», «Вороном» и «Жизнью Данте», второй флорентийский период (1355–1375), когда Боккаччо посвящает себя преимущественно ученым занятиям, связанным с античностью, пишет ученые сочинения на латинском языке и к концу жизни принимает поручение флорентийской коммуны публично комментировать дантовскую поэму.

Нечего и говорить, что с художественной точки зрения наибольший интерес представляет первый флорентийский период. Он-то и представлен в настоящей книге.

О Боккаччо существует огромная литература. И тем по менее в биографии его еще очень много белых пятен. Длительное время она восстанавливалась преимущественно из собственных произ-

* Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 20. М., 1961, с. 346.

ведений Боккаччо, многие из которых с излишней доверчивостью толковались в автобиографическом ключе. Отсюда ряд недоразумений, освященных солидной традицией. Нет, например, никаких серьезных оснований полагать, что Джованни Боккаччо родился в Париже от случайной связи его отца Боккаччино ди Келлино с знатной француженкой, да еще чуть ли не королевского происхождения. Можно считать доказанным, что Джованни родился во Флоренции (или в Чертальдо) в 1313 году — точная дата не выяснена — и был внебрачным ребенком. У отца было имение в Чертальдо, но, будучи купцом, он жил преимущественно во Флоренции, тогдашнем торговом и денежном центре Италии. Начальное образование Джованни получил дома, и состояло оно, как тогда было принято, из азов грамматики и риторики. Джованни было около четырнадцати лет, когда отец решил отправить его в Неаполь попрактиковаться в торгово-финансовых делах в неаполитанском отделении известного в те времена флорентийского банка Барди, одним из совладельцев которого стал купец Боккаччино. В Неаполе, Гнившем тогда одним из главных культурных центров полуострова, юный Джованни должен был пополнить и свое образование: заниматься каноническим правом. Собственные признания и вся дальнейшая судьба Боккаччо свидетельствуют о том, что он не имел особой охоты совершенствоваться ни в том, ни в другом. Благодаря протекции богатого флорентийца Никколо Аччайуоли, обосновавшегося в Неаполе, Джованни был введен в круг молодых придворных просвещенного монарха и мецената Роберта Анжуйского. Талантливый и впечатлительный юноша куда больше преуспел в свободных искусствах и гуманистических знаниях, чем в юриспруденции и банковских операциях. Он быстро усвоил тот обязательный минимум образованности, который полагался светскому молодому человеку и начинающему литератору: открытая к тому времени античность (преимущественно латинская), поэзия трубадуров, французские фаблио, поэты «сладостного нового стиля», Данте. Он жадно впитывает в себя все, что может дать тогдашнее просвещенное неаполитанское общество. Проблемы политические и социальные не волнуют его или волнуют в столь незначительной степени, что это не нашло никакого отражения в его юношеских произведениях. Это период накопления и освоения литературной культуры классического прошлого и высших достижений настоящего. Даже в Данте, который с юных лет становится его кумиром, Боккаччо увлекает поначалу скорее внешняя, формальная сторона, а не гражданская его страстность. В вихре изящной светской жизни неаполитанского

двора, поразившей его контрастом по сравнению с суровым деловым укладом флорентийского отчего дома, Боккаччо, несмотря на цепкую свою наблюдательность, еще никак не различает тех перемен, которые происходят в бурлящих итальянских больших и малых государствах и, в частности, в самом Неаполе. А ведь сам он, в сущности, присутствует на «пире во время чумы». Это он поймет позже, когда, вернувшись во Флоренцию, снова посетит Неаполь. Пока он радуется жизни и эта радость захлестывает его, захлестывает и его творчество, несмотря на все любовные страдания, которые он претерпел в Неаполе и которые он с таким блеском опоэтизировал.

К 1336 году относится его знаменитая встреча с Марией д'Аквино, светской красавицей, которой легенда, поддержанная и самим Боккаччо, пожелала приписать королевское происхождение. Встреча произошла в страстную субботу, в церкви Сан-Лоренцо. Произошла она через десять лет после знаменитой встречи Петрарки с Лаурой в церкви Санта-Клара в Авиньоне и имела для литературы во многом схожие последствия. На долгое время Мария д'Аквино стала под именем Фьямметты главной музой Боккаччо. Сейчас трудно, а порой и невозможно отделить реальную Марию д'Аквино от литературной Фьямметты, отделить женщину от поэтической фикции, чувственную любовь от идеи любви. Вероятно, надо согласиться с тем, что в творчестве Боккаччо сказалось и то, и другое. Однако помнить о литературном обаянии дантовской Беатриче и петрарковской Лауры следует. А потому довольно рискованно выдавать, как это иногда делалось, поэтические фантазии за почти документальную автобиографическую прозу или лирическую исповедь.

Роман с Марией д'Аквино не был долговечным. Разрыв и сопряженные с ним переживания послужили не только материалом для ряда очень живых сценок, исполненных боли и неподдельного человеческого страдания, но и поводом для серьезных размышлений о любви истинной и кажущейся, чувстве и долге, послужили поводом для углубленного психологического анализа и самоанализа. Все это очень пригодилось Боккаччо при написании «Фьямметты».

В 1340 году, по требованию отца, Боккаччо возвращается во Флоренцию. Материальные дела семьи пошатнулись. Обанкротился банк Барди. Флорентийская действительность оказалась куда более суровой и в то же время более интересной по интенсивности политической и духовной жизни, чем внешне безоблачное существование в Неаполе. Для Боккаччо начинается самый плодотворный в творческом и гражданском смысле период жизни. Он реализует то, что было начато или задумано еще в Неаполе, — «Амето» и «Фьям-

метту». Создает «Фьезоланских нимф», работает над «Декамероном». Кроме того, он выполняет ряд дипломатических поручений флорентийской коммуны, что дает ему некоторый материальный достаток, необходимый для спокойной литературной работы. Одним из центральных событий в этот период явилось для Боккаччо личное знакомство с Петраркой, перешедшее в сердечную дружбу, которая прервалась только со смертью Петрарки в 1374 году.

Первым произведением флорентийского периода является, как уже было сказано, повесть «Амето», начатая в Неаполе. Повесть сложная, во многом для литературы новая, хотя и достаточно еще эклектичная. Написана она частично прозой, частично стихами. Литературная ее зависимость от различных источников несомненна. Так, общий замысел восходит к Вергилию и Овидию, из «Циклопа» которого Боккаччо заимствовал мотив перерождения дикого, необузданного человека в изящного кавалера (у Овидия — преобразование Циклопа под воздействием любви к nereиде Галатее). Влияние Данте заметно и в некоторых частных эпизодах (поздние дантовские эклоги на латинском языке), и в выборе строфической формы для вставных стихотворных кусков («Божественная комедия»). Понятно при этом, что античный мотив получил под пером Боккаччо спиритуализированно-аллегорическое звучание вполне в духе тогдашнего католического мирозерцания.

Грубый пастух и охотник Амето живет где-то в междуречье Арно и Мупьоне. Однажды ему повстречалась стайка резвящихся на лоне природы нимф. В одну из них, Лию, Амето влюбляется с первого взгляда. В день празднования культа Венеры (понимаемой здесь как любовь в христианском смысле) Амето с семьей нимфами и тремя пастухами собираются под цветущим деревом у прозрачного ручья. Нимфы, олицетворяющие семь основных добродетелей соответственно тем богиням, которым они служат (Паллада — Мудрость, Помона — Умеренность, Веста — Надежда и т. д.), поочередно рассказывают свои самые заветные любовные истории. Когда рассказчицы смолкают, Лия, олицетворяющая надежду, окунает Амето в очищающий источник, и в него вселяются все семь добродетелей: Любовь, Вера, Надежда, Мудрость, Справедливость, Умеренность, Мужество. В апофеозе Амето является ослепительная Венера. Так Амето из грубого животного превращается в Человека.

Пасторальный сюжет имеет тут прозрачно-аллегорический смысл: семь нимф — три богословских и четыре основных добродетели, сам Амето — символ человечности, сперва неотесанной и грубой, потом смягчаемой под действием любви, освященной добродетелями;

преображенный Амето обретает способность лицезреть единого и триединого в своей тайной сущности бога.

Главная пружина аллегории — любовь, начало человечности и очищения — свойство поэтической культуры времени, восходящее к трубадурской доктрине о возвышающей силе любви. Следует, впрочем, заметить, что присуще оно было не столько чувству Боккаччо, сколько его интеллекту. К тому же аллегория лишь один из элементов «Амето», и отнюдь не самый существенный. В художественную систему этой пасторали, которая, наряду со следующей пасторалью Боккаччо, «Фьезоланскими нимфами», в значительной мере определила собой дальнейшее развитие пасторального жанра в западноевропейской литературе, входят и другие элементы, в частности лирический и реалистический. Достаточно сказать, что все семь нимф и их возлюбленные отвечают исторически распознаваемым прототипам. Среди них — Фьямметта, с очевидными чертами Марии д'Аквино, да и сам Боккаччо.

Стало быть, «Амето» — повесть с «ключом». И хотя порой ключ этот для нас весьма загадочен, но для земляков — современников Боккаччо — он вряд ли представлял особую загадку. Правда и то, что автобиографический (или лирический, как сказали бы теперь) элемент носит тут менее непосредственный характер, чем, например, в «Филострато» и других сочинениях неаполитанского периода. В «Амето» больше порой лукавой светской хроники, чем исповеди.

Мало того, в повести, особенно в рассказах нимф, содержится повествовательный ряд, который лишь с большими натяжками может быть согласован с общей аллегорической картиной. Напомним, что прелестные нимфы рассказывают некоторые историйки, не всегда соответствующие дидактическому заданию повести. Их вполне заземленный реализм часто колеблет морально-богословское наставление, лежащее в основе идейно-художественного замысла. И в этом, и в отдельных описаниях места действия (Этрурия, Тоскана) сказывается будущий Боккаччо, тонкий наблюдатель и умелый рассказчик. Конечно, проглядывает он пока больше в частности, чем в общем. Дело в том, что врожденные инстинктивные данные Боккаччо-художника зачастую подавляются или, во всяком случае, приглушаются наперед заданными литературными построениями, приглушаются чрезмерной тягой к отделке языка и стиха под выбранную априорно норму. В «Амето» очень заметно усилие Боккаччо искусственно построить итальянский повествовательный язык, моделировать его по образцу схем латинского периода, с его ритми-

ческими каденциями и параллелизмами. Боккаччо злоупотребляет неуклюжими и утомительными латинизмами.

Разумеется, подобный опыт литературного благоустройства народного языка (*volgare*) имел немалое значение для дальнейшего развития боккаччевской прозы, но до поры до времени попытка эта не реализуется еще в органичном сплаве языка и стиля Боккаччо. Искусственность опыта особенно сказывается в описательных кусках, где появляется нарочитость, почти манерность, в которой тонут энергично и сильно написанные частности.

Но, так или иначе, «Амето» знаменует собой важный шаг на пути от аллегорий предвозрожденческого типа к реализму «Декамерона». Недаром еще в XVI веке «Амето, или Комедию флорентийских нимф» называли «маленьким “Декамероном”».

На пути к «большому “Декамерону”» Боккаччо создает еще несколько произведений. Среди них «Элегию мадонны Фьямметты», чаще именуемую просто «Фьямметтой» (1343?) и поэму «Фьезоланские нимфы», сочиненную между 1343 и 1346 годами.

Построение, отдельные мотивы, да и отдельные картины и сценки во «Фьямметте» имеют точно установленные параллели в античной римской литературе. Зависимость плана этого первого в европейской литературе психологического романа от «Героид» Овидия давно выяснена. Исследователи текста «Фьямметты» со всей скрупулезностью обнаружили и реминисценции из «Печальных песен» Овидия, и сходство кормилицы Фьямметты с кормилицей сенековской Федры, и множество других литературных совпадений. Впрочем, во времена Боккаччо, когда следование образцам и усвоение художественных достижений античности являлось сознательной установкой первых гуманистов, создателей повой ренессансной культуры, это было вполне естественным и закономерным.

Важно то, каким содержанием были нагружены воспринятые от прошлого схемы, в какую новую художественную систему включался этот литературный багаж.

Как и в более ранних произведениях, материал романа также имеет автобиографический привкус. Во многих деталях жалобная история Фьямметты, покинутой Панфило, напоминает любовные перипетии Боккаччо и Марии д'Аквино. И нет нужды в том, что история эта предстает в романе в «перевернутом» виде. В романе изменяет не Фьямметта, а изменяет Панфило, повергая свою возлюбленную в безысходное горе. Некоторые критики полагали, что Боккаччо «перевернул» исходную ситуацию, чтобы отомстить Марии д'Аквино. Предположение довольно нелепое. Совершенно

справедливо профессор А. А. Смирнов замечал по этому поводу: «Это невозможно уже потому, что весь рассказ имеет своей целью вызвать в читателе сочувствие именно к Фьямметте, а не к ее коварному возлюбленному. Скорее можно здесь видеть стремление до конца развеять былые чары, отрешиться от острого субъективизма переживаний, чтобы получить возможность подойти шире к добытому личным опытом и с большей художественной свободой осветить объективно-человеческую сторону изображаемого конфликта чувств. Это позволило Боккаччо дать глубокий анализ сердечных переживаний покинутой женщины, который развернулся в замечательный, первый в европейской литературе психологический роман»*.

Ревность, терзавшая Фьямметту, была хорошо знакома самому Боккаччо. Он сам изведal ее. И интересно, как тонко сумел он переадресовать эти мужские свои терзания женщине, которая сами не имела повода для ревности.

В романе Фьямметта — самая верная из влюбленных женщин. Панфило, вызванный отцом во Флоренцию, оставляет возлюбленную полумертвой от горя. Она ждет его возвращения с покорнейшей верой.

И вот однажды, совершенно случайно, она узнает от заезжего флорентийского купца, что Панфило женился. Но Фьямметта еще не теряет надежды. Она хочет верить, что женился он по принуждению отца, но продолжает любить только ее. Известие оказывается ложным. Женился не Панфило, а его отец. Панфило же влюбился в одну из флорентийских красавиц.

Фьямметта, будучи не в силах перенести измену, ищет смерти. По счастью, старая кормилица обнаруживает намерение своей воспитанницы и вовремя предотвращает ее попытку броситься с башни. От безысходного горя Фьямметта тяжело заболевает.

Мужу сообщают, что отчаяние жены вызвано смертью любимого юного брата. Тут, кстати, следует отметить совершенно поразительную психологическую тонкость, с которой Боккаччо изобразил предупредительно-внимательное отношение Фьямметты к обманутому мужу, перед которым она чувствует себя виновной.

Единственным утешением для Фьямметты остаются рассказы о своем горе. На какой-то момент появляется проблеск надежды: кормилица сообщает, что встретила на набережной флорентийского юношу, прибывшего морем, который будто бы знает Панфило и знает, что тот должен вот-вот вернуться в Неаполь. Надежда воскрешает

* Боккаччо Дж. Фьямметта. Фьезоланские нимфы. М., 1968, с. 278.

Фьямметту, по радость напрасна. Вскоре выясняется, что сведение ложное. Кормилица ошиблась. Юноша, прибывший из Флоренции, оказывается не Панфило. Он даже его не знает. Фьямметта пытается сыскать утешение в сопоставлении своих любовных мук с муками знаменитых ревнивиц древности и находит, что се муки стократ горше.

Конечно же, «Фьямметта» — не иносказательная автобиография. Ее там нет, как нет ее, впрочем, и в предшествующих вещах Боккаччо. Можно говорить лишь о нанесении лирического начала, собственного жизненного опыта, живых размышлений и наблюдений на внешне не новую повествовательную канву; книга построена как исповедь обманутой любви.

Во «Фьямметте», как и в «Филострато», Боккаччо порой касается сокровенно лирических и даже очень интимных переживаний. Но если «Филострато» писался по живому следу, когда ревнивые подозрения всюду мучили Боккаччо и потому во многих октавах этой поэмы отчетливо слышно душевное смятение, почти бессвязное стенание, то во «Фьямметте» личные авторские переживания лишь только подсобный материал, обработанный рукой уверенной и точной. Они переведены из жизненного в литературный факт. Боккаччо с равным вниманием выписывает как главную героиню, так и персонажей второстепенных. Роман свободен от элементов дидактических и аллегорических, что замутняло некоторые из предшествующих его опытов (например, «Амето» и одновременно с этой повестью написанную аллегорическую поэму в терцинах «Любовное видение»).

Позднейшая критика и, в частности, такие пронизательные итальянские критики, как де Санктис и Кардуччи, не без скепсиса относившиеся к «Фьямметте», между прочим укоряли Боккаччо за утомительную эрудицию. Их коробило то, что Фьямметта при всех своих страданиях и переживаниях не упускает случая — для пущего убеждения «всех влюбленных дам», своих слушательниц, — припомнить все, что в подобных случаях испытывали знаменитые страдалницы древности. Но стоит ли тому удивляться, если и через двести и триста лет после Боккаччо к образам и примерам античности обращались персонажи даже самые низкие, вроде слуг из итальянских и испанских комедий XVI и XVII веков? Если вспомнить читательский круг Боккаччо, то в такой литературной условности не покажется ничего странного. Вряд ли справедливо подменять понятие о естественности и реализме времен Боккаччо нашими современными понятиями. Гоголевский Манилов назвал

своих сыновей Фемистоклюсом и Алкидом, и все увидели в этом точную характеристику Манилова. Почему же побочная дочь неаполитанского короля, воспитанная при куртуазнейшем дворе, не могла даже в минуту душевного смятения взывать к Дидоне или Федре? Вольтер и энциклопедисты зло высмеивали понятия чести, принятые в испанской драме Золотого века. С точки зрения, морали французского общества XVIII века, эти понятия представлялись сплошным варварством. Однако именно на этих понятиях основаны и кальдероновские «Саламейский алькальд», и «Врач своей чести», которые потрясают нас до сих пор.

Во времена Боккаччо эрудиция не была простым литературным щегольством, она была прежде всего целостным выражением господствующего в определенной исторической среде умонастроения и художественного вкуса.

Конечно, с точки зрения современного нашего восприятия, трудно согласовать бьющую фонтаном эрудицию с красочными реалистическими описаниями Неаполя, окрестных мест, моря, оказавшимися непревзойденными даже в «Декамероне», или с той поразительной точностью психологического наблюдения, совсем не книжного, которое является самой живой особенностью романа. В этом смысле одним из самых ярких эпизодов является попытка Фьямметты покончить с собой. Эти пронзительные страницы обработаны с удивительным искусством и душевной зоркостью. Они настолько близки позднейшим открытиям и литературе, настолько современны, что, заражаясь ими, мы начинаем предъявлять и к другим страницам требования анахроничные, а порой и решительно абсурдные. А ведь, читая старинные памятники, куда как важно отрешиться от литературных мерок сегодняшнего дня и попытаться мысленно перенестись в эпоху, их породившую. Иначе мы всегда рискуем не понять реального содержания и художественного обаяния прочитанного.

Точное время написания «Фьезоланских нимф» неизвестно. Верно одно: написана поэма на пороге того счастливого в жизни и творчестве Боккаччо периода, когда обозначались первые, еще приблизительные контуры главного его произведения, «Декамерона». Хотя и сама поэма с полным основанием может рассматриваться как маленький шедевр.

В фабульной основе этой поэмы в октавах лежит красочная легенда о происхождении Фьезоле и Флоренции. Она является как бы эпической «подкладкой» поэмы. В центре же поэтического повествования находится трогательная любовная история пастуха и охотника Африко и нимфы Мензолы. Юноша добивается любви

прелестной нимфы, но в дальнейшем она раскаивается в своем падении и, боясь гнева богини Дианы, бежит от возлюбленного. Отчаявшийся ее найти Африко кончает с собой возле ручья, принимающего его имя. Мензола рождает сына. Преследуемая богиней, она бежит, но разгневанная богиня ее настигает и превращает Мензолу в ручей. Предметом «Фьезоланских нимф» является, таким образом, то же, что вдохновляло лучшие страницы юношеского Боккаччо: исследование сокровенного человеческого чувства. Но тут, как и во «Фьямметте», гораздо в меньшей степени примешиваются посторонние задачи. Нет ни аллегорий, ни дидактики. А мифологический сюжет прозрачно-условен. Поэма написана легко, с том счастливым лирическим вдохновением, которое до той поры утяжелялось либо порывами страстей слишком личного характера, либо всплесками нарочитой учености.

Для «Фьезоланских нимф» характерны расширенно поэтического горизонта, более раскованная фантазия и творческая изобретательность. Да и сам стиль поэмы становится более простым, гибким и музыкальным. В поэме множество картин совершенно реалистических и народных.

Чтобы объяснить, какой сдвиг произошел в творчестве Боккаччо, показать его отход от спиритуализма и абстрактности его предшественников и даже обожаемого им Петрарки, стоит сопоставить октаву из «Фьезоланских нимф» (CCLXXIV) Боккаччо с сонетом (LXI) Петрарки, написанным всего года за два-три до поэмы.

Первые два стиха боккаччевской октавы почти в точности воспроизводят первые два стиха сонета Петрарки.

У Петрарки:

Benedetto sia'l giorno, e'l mese, et l'anno,
et la stagione, e l'tempo, et l'ora, e'l punto...*

У Боккаччо:

Benedetto sia l'anno e'l mese e'l giorno,
e l'ora e'l tempo, ed ancor la stagione...**

Совпадение, как видим, полное. Перестановка слов продиктована исключительно нуждами рифмовки, системы которых в сонете и октаве не совпадают. Перекличка двух поэтов не вызывает сомнений.

* Пусть будут благословенны день, месяц, год, и время года, и миг, и час, и место...

** Пусть будут благословенны год, месяц, день, и час, и миг, и время года...

Посмотрим теперь содержание петрарковского сонета и октавы Боккаччо.

Вот сонет Петрарки в переводе Вяч. Иванова:
 Благословен день, месяц, лето, час
 И миг, когда мой взор те очи встретил!
 Благословен тот край, и дол тот светел,
 Где пленником я стал прекрасных глаз.
 Благословенна боль, что в первый раз
 Я ощутил, когда и не приметил,
 Как глубоко пронзен стрелой, что метил
 Мне в сердце бог, тайком разящий пас.
 Благословенны жалобы и стоны,
 Какими оглашал я сон дубрав,
 Будя отзвучья именем Мадонны!
 Благословенны вы, что столько слав
 Стяжали ей, певучие канцоны, —
 Дум золотых о ней, единой, сплав!

У Петрарки в этом его знаменитейшем и одном из самых его, так сказать, «реалистических» сонетов нет ничего телесного, ничего конкретного. Лишь «прекрасные глаза». Самой Лауры нет. Есть идея, возвышенная, чистая, почти отвлеченная. Есть, правда, чувство самую поэта, но и то настолько спиритуализированное, что и «жалобы», и «стоны», и «боль» перестают быть выражением земных чувств и превращаются в «золотые думы», в идею любви, в абстракцию. Ко всему этому примешивается еще и прославление «певучих канцон», т. е. поэзии, которая сама по себе (в духе раннего гуманизма) приравнивается к абсолютной идее. И по этому сонету заметно, что в извечном для Петрарки споре между влечением сердца и нравственным абсолютom побеждает последний.

У Боккаччо возлюбленная (неважно, что это Мензола!) совершенно конкретна и телесна. И лексика у него самая бытовая. Здесь есть «ладное тело», «прелестное личико», «небо», «легион богинь»*. А в следующей строфе Боккаччо говорит еще и о «сноровке» и «простодушии» Мензолы в любви. Словом, под пером Боккаччо аналогичный предмет приобретает уже иную разработку и смысл. Любовь вполне земная, носители ее — живые люди, менее всего похожие на литературные фикции, не бестелесные аллегории или персонифицированные идеи. В октавах, предшествующих цитированной, содержится такое живое

* В стихотворном переводе лексика, впрочем, несколько «завышена» по сравнению с оригиналом.

описание плотской любви, какое впору «Декамерону». Кстати, зачин октавы CCXLV имеет прямую параллель в «Декамероне», а весь эпизод падения Мензолы может быть сопоставлен не только с наиболее откровенными сценами из «Декамерона», но и с новеллистикой и поэзией чипквеченто, не исключая Пьетро Аретино. И, пожалуй, главное не просто в откровенности сцен (подобное можно найти в литературе позднего средневековья), а именно в общей тональности, жизнелюбивой настроенности, проявлении естественного человеческого чувства. Это уже гимн человеку, признание его самоценности.

Можно было бы привести и множество других сцен, эпизодов в поэме уже совершенно заземленного бытового плана, характеризующих домашнюю хлопотливость родителей Африко, материнское чувство Мензолы и т. п.

Но особенного внимания заслуживает заключительная картина поэмы (октавы CDXXXVI–CDLXIV), посвященная появлению в Европе мифического Атланта и основанию им города Фьезоле. По сути дела, Боккаччо дает краткую, хотя и легендарную историю Флоренции, поет ей славу как городу свободному, живущему простой, естественной жизнью по заветам отцов. Это прославление той идеальной свободной каждодневно-трудовой жизни, которая как нельзя точнее соответствует всему идейно-художественному настрою стихотворной повести о любви Африко и Мензолы, свободной от рыцарско-куртуазной условности, глубоко человеческой, основанной на признании личности. Заключительные строфы поэмы в форме традиционного обращения к всеильному владыке Амуру являются самым настоящим гимном такой любви, преображающей жизнь и человека.

За «Фьезоланскими нимфами» последовал «Декамерон». После — «Ворон, или Лабиринт любви», последнее по времени художественное произведение Боккаччо, написанное в 1354-м либо в 1355 году. Если, конечно, не считать некоторого количества стихотворных пьес малых форм, преимущественно сонетов. Но они всегда были лишь эпизодом в творческой биографии Боккаччо. В них, пожалуй, менее всего выразилась его индивидуальность, его склонности и сильные стороны. Они еще слишком традиционны. Впрочем, небольшое количество сонетов, приводимых в томе, могли бы оказать честь и поэту более сильному. Но даже в лучших сонетах живописные, яркие строки соседствуют с образами и синтаксисом чисто литературного происхождения, навеяны поэзией «нового сладостного стиля». Повествователь в нем победил лирика.

«Ворон» — это сатира, направленная против некой вдовушки, которая насмеялась над чувствами влюбленного в нее рассказчика.

Но это уже не назидательный рассказ о мести молодого студияозуса полюбившейся ему вдовушке, которая не только отринула его притязания, но и жестоко посмеялась над ним (см. седьмую новеллу VIII дня «Декамерона»), а суровая инвектива против уловок и притворства женщин вообще. Книга довольно горькая, подсказанная внутренней неудовлетворенностью не только собственной жизнью и поступками, но и своими писаниями (не исключая «Декамерона», особенно тех его новелл, которые были сочинены во славу женщин). Эта исповедальная горечь придала книге совершенно особый привкус, далекий от спокойной и уравновешенной атмосферы «Декамерона». Реализм Боккаччо поставлен тут на службу смятенному вдохновению, остро полемичному и какому-то отчаянному. Это получило отражение в пространных периодах риторической декламации откровенно морализаторского толка. Лучшими страницами, правда весьма ядовитыми, являются те, где Боккаччо с присущей ему остротой глаза описывает проделки и ухищрения обманувшей рассказчика вдовушки. Тут он достигает разительной сатирической силы.

Но наибольшее значение книги, пожалуй, в том, что она, наряду со знаменитым диалогом Петрарки с Августином Блаженным², писавшемся почти одновременно, выражает настроения оскорбленного суетностью жизни гуманиста, разочарованного в действительности и находящего в книгах и культуре поэзии высший смысл и идеал жизни. И хотя поле приложения сил при этом весьма ограничено, но зато такая жизнь морально куда честнее. Признание суетности мира, суетности страстей, призыв к сосредоточенной, уединенной жизни, посвященной словесному искусству и философии, — вот смысл этой книги. Она полагает резкую грань между двумя периодами в жизни и творчестве Боккаччо: от поэтических фантазий и участия в жизненном пиру к углубленным научным трудам и размышлениям в тиши. Новое умонастроение было вызвано не одними личными переживаниями. Это кризис целого поколения гуманистов, вызванный крахом многих иллюзий, пришедших в столкновение с реальным ходом истории.

Тяжелые раздумья Боккаччо о жизни, времени и литературе сказались в его книге о Данте.

Наряду с любовью к классической литературе древности, что подтверждается его латинскими сочинениями, культом куда более близким и личным был для Боккаччо Данте. Очевидными свидетельствами этого интереса являются собственноручные копии «Новой жизни» и «Божественной комедии», комментарии к первым семнадцати песням «Ада» и трактат «Жизнь Данте» (дошедший до нас в трех редакциях: одной, более пространной, созданной между 1357

и 1362 годами, и двух других, более кратких и, по всей вероятности, более поздних. В настоящем томе печатается первая).

«Жизнь Данте» не есть в строгом смысле слова подробное жизнеописание Данте: из биографических сведений он приводит лишь те, которые помогают восстановить характер Данте, его величие как поэта, его обширные научные и поэтические занятия, его философскую доктрину. Это скорее «духовная биография» Данте. Данте был для Боккаччо примерным образом поэта, и в этом смысле биография приобретает характер панегирика поэзии вообще, характер утверждения эстетических позиций самого Боккаччо (тут любопытно сопоставить трактат о Данте с тем, что Боккаччо писал в XIV главе «De Genealogiis»³), характер апологии обновленной культуры, которая, как понимал великий чертальдец, способна воспринять в высшем синтезе уроки классической литературы древности и новейшие опыты на так называемом *volgare*. В творчестве Данте Боккаччо сумел прозорливо разглядеть тягу к идеям нарождающегося гуманизма, несомненную к ним близость. И вот это обстоятельство очень импонировало его собственному идеалу культуры и поэзии, который он исповедовал. Это объясняет, почему Боккаччо говорит о длительном и упорном изучении Данте латинских писателей и о его намерении «подражать им... создавая свое». Но это же объясняет и то, что Боккаччо считает своим долгом пожуричь Данте за его чрезмерную, с точки зрения гуманиста Боккаччо, увлеченность злободневными политическими распрями, чрезмерную партийную одержимость. Боккаччо даже полагает, что именно последнее обстоятельство побудило отчасти Данте писать свою «Божественную комедию» на *volgare*. Как в энтузиазме перед гуманистическими мотивами Данте, так и в некоторых своих колебаниях Боккаччо предваряет — хотя и с большим простосердечием — те оценки дантовской поэзии, которые давали ей писатели итальянского кватроченто и чинквеченто. А как свидетельство о собственных настроениях и о времени книга просто неоценима.

Шестьсот лет — срок достаточный для уяснения истинных масштабов художника. Боккаччо по-прежнему жив для мировой культуры, как живы его кумиры Данте и Петрарка.

