

IV. СТРУКТУРА И СТИЛЬ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

Мир „Декамерона“ — комический и трагический, простонародный и куртуазный, порочный и геронческий — с самого начала задан в своей двойственности, что не ускользнуло от наиболее внимательных исследователей — достаточно назвать Момильяно² и Боско* среди тех, кто в наши дни сумел глубоко его изучить, установив, насколько серьезно подошел Боккаччо как художник и человек к своему замыслу. Но гораздо важнее для творчества художника и писателя двойственность структуры и стиля — особенно если ее рассматривать с точки зрения поэтики того времени, носившей схоластический, готический характер и утверждавшей, что каждому плану и уровню выражения соответствуют определенные жанры и риторические приемы. Эти взгляды, как мы видели, господствовали в литературных взглядах Боккаччо, в его творчестве.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Полную противоположность Шапелето являет образ Гри-

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

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

Заключительная фраза о том, как быстро всеми овладевают удивление и восхищение, непосредственно свидетельствует об ориентации на агиографическую литературу⁹ и последовательно подводит нас к финальной сцене-апофеозу, где впервые женщина прославляется почти в тех же самых словах и выражениях, с помощью которых традиционно изображали Деву Марии, ту, что „смиренней и возвышенней всего“ (Данте. „Рай“, XXXIII, 2).

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

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

„Перевернутый“ язык первой новеллы, в котором слова как бы поменялись значением, достигает художественной выразительности и в ином плане¹, так как характеристика героя, его безбожный поступок вполне соответствуют миру, в котором нравственные и гуманные ценности вывернуты наизнанку. Так, потариус, который должен гарантировать истину, разрешать споры и примирять противные стороны, сеет ложь и кровную вражду; купец, который должен быть честным и солидарным со своими коллегами, лжесвидетельствует и, предавая своих товарищей, не останавливается перед подделкой денег; внешне целомудренный герой новеллы оказывается педерастом; банкир, который традиционно должен быть щедрым, оказывается жадным и нечистым на руку и т. д. Даже в последний, торжественный момент кончины, когда всякий человек погружается в благочестивые размышления, разыгрывается шутовская проделка, циничная в своем безбожии, чуть ли не дьявольская пародия на добродетельную кончину одного знаменитого купца. „Перевернутость“ ощущается, однако, не только в образе самого Шапелето, но и в неминуемом конце, который его ожидает. Этот лицемер и обманщик не останавливается решительно ни перед чем (даже когда наступает его смертный час), но его поступки в конце концов обираются против него самого, ибо кончина Шапелето, в „когтях дьявола, на вечную муку осужденного“, представляет собой его полное поражение. Нечестивец и безбожник, он даже на пороге смерти богохульствует, обводит вокруг пальца простодушного и „святого“ служителя божия, бросая тем самым вызов самому Богу! Но его поступок, наоборот, вызывает прилив религиозных чувств, который угоден Богу и творит чудеса. Внешне кажется, что победил лицемер, а Бог и верующие победили, но в конце концов именно они-то и одерживают победу. Впрочем, подобное решение конфликта полностью соответствует религиозным убеждениям Бокаччо, которые он сам изложил в начале новеллы, развивая одну из тем, что мы на-

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

Конечно, „перевернутая“ ситуация вызывает у Боккаччо не столько религиозный или нравственный интерес, сколько интерес художественный. И прежде всего здесь дает о себе знать влияние средневековой литературной традиции и культуры, пословиц и поговорок, то есть *топоса*, который красной нитью проходит через всю культуру того времени: „мир, вывернутый наизнанку“¹¹. „Перевернутая“ ситуация, описанная в новелле Боккаччо, превращает этот топос в парадокс, ибо вся история заканчивается тем, что самого отъявленного мошенника провозглашают святым и почитают за те чудеса, которые помимо его воли творят за него бог. И это воплощение *топоса* не только обретает свой собственный стиль и язык, но и занимает подобающее ему место в общем действии „человеческой комедии“, которое составляет сложное динамическое единство „Декамерона“. Злодейство потому — пусть даже временно и лишь на первый взгляд — одерживает *вверх* над искренностью и честностью, что оно было самой низменной и подлой формой „искусства хорошо жить“, которое после бесчисленных трактатов нашло свое яркое, впечатляющее отражение в „Декамероне“ Боккаччо. Мошенничество Шапелето, хотя и достигает эпической грандиозности, остается лишь на первой ступени „искусства хорошо жить“, ибо это „искусство“ довольствуется миром внешней видимости, когда герой не поднимается выше сознания: „Какой великий артист умирает!“ („Qualis artifex regere!“)* — в тот момент, когда он теряет все окончательно, так как *посыпал на мир*; стоящий выше его возможностей и его богохульной затеи¹².

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

пороков и „матерью“ всех прославляемых в нем добродетелей.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Смятение и боль уступают в душе Андреолы место же-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Ср.: „О народном красноречии“, I, XIX, 4; II, 16 и сл.; IV, 1 и сл.; Письма, XIII, 28 и сл.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ См.: A. D'Ancona „Il libro dei sette savii di Roma“, Pisa, 1864; J. Bédier „Les Fabliaux“, Paris 1911³ (1924⁴), p. 465 ss.; Р. М. Волков „Сказка“, Одесса, 1924; В. Я. Пропп „Исторические корни волшебной сказки“, 1946 (итал.) пер. Турин, 1949; В. Я. Пропп „Морфология сказки“, 1928 (итал.) пер. Турин, 1966.

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

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

¹⁶ Об отнесении эротических сцен исключительно к сфере комического, о художественных особенностях их изображения и об их каноническом характере в средневековой литературе, о дерзком реализме и даже непристойностях в языке, которые следовало использовать для низкого стиля, см.: P. Lehmann „*Die Parodie in Mittelalter*“, Stuttgart, 1922. Наоборот, словесные прения и отвлеченные казусы являлись свидетельством стиля высокого, см.: H. Walter „*Das Streitgedicht in der Lat. Literatur des Mittelalters*“, München, 1920.

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

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

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

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

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

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