



А. А. СМЕРНОВ

Джованни Боккаччо

1

Наряду с Петраркой, другим величайшим деятелем раннего итальянского Возрождения был Джованни Боккаччо (Giovanni Boccaccio, 1313–1375). Петрарка и Боккаччо были больше чем современники: их объединяла принадлежность к почти одинаковой общественной и культурной среде, общность филологических увлечений и художественных интересов, многочисленные аналогии в их биографии и творчестве, а во вторую половину жизни — глубокая дружба, сопровождавшаяся очень сильным влиянием Петрарки на Боккаччо, который любил и чтит основателя итальянского гуманизма как учителя и старшего брата.

В то же время это глубоко различные между собой натуры. Петрарка — суровый борец, отвергающий средневековые нормы, пролагающий новые пути человеческой мысли, беспокойный и неудовлетворенный, раздираемый противоречиями, вечно борющийся с окружающими и с самим собой, нередко изнемогающий в этой борьбе, но принципиально не признающий компромиссов. Боккаччо несравненно более мягок и податлив на внешние влияния. Более импульсивный и непосредственный, а в художественном отношении более разносторонний, он не был по своему характеру мыслителем. Переживая все те же противоречия, что и Петрарка, Боккаччо менее остро их чувствует или даже вовсе не сознает. Поэтому, в то время как в сознании Петрарки противоречия сталкиваются с огромной трагической силой, у Боккаччо они мирно уживаются. Можно сказать, что в основном Петрарка — стоик, а Боккаччо — Эпикурец, хотя трагические переживания ему отнюдь не чужды. Отсюда иной раз невыдержанность, стилистическая пестрота его произведений,

в которых совмещаются самые разнородные, почти непримиримые черты — элементы античности, влияния Данте, реалистически переданное живое чувство, остатки средневековой поэтики, — лишь постепенно объединяющиеся, но так, до самого конца и не пришедшие к полному синтезу. Отсюда же, с другой стороны, легкость и непринужденность творчества, та несколько беспечная восприимчивость к новым культурным веяниям и впечатлениям шире, глубже, чем раньше, раскрывающейся жизни, которые помогли Боккаччо пойти гораздо дальше, чем Петрарке, на пути создания новых, ренессансных поэтических жанров и стиля. Вместе с тем Боккаччо, лишенный огромного философского кругозора Петрарки и того морального авторитета, который еще при жизни доставил ему общеевропейскую славу, является в большей степени национальным итальянским писателем, выразившим с гораздо большей силой и полнотой народные корни первого, демократического периода итальянского Ренессанса.

Подобно Данте и Петрарке, Боккаччо был флорентийцем. Отец его был видный флорентийский купец, родом из Чертальдо, местечка неподалеку от Флоренции. Отправившись по торговым делам в Париж, он вступил там в любовную связь с одной француженкой знатного рода. Плодом этой связи был Джованни Боккаччо, рано утративший мать и еще в младенчестве отвезенный к отцу во Флоренцию. Отец Боккаччо хотел сделать из него коммерсанта, но мальчик испытывал глубокое отвращение к этой профессии; внешне подчиняясь отцу, он отдавал все свое свободное время чтению латинских и итальянских авторов. После того как отец женился, отношения его с сыном окончательно испортились, и юноша был рад, когда в возрасте четырнадцати лет он был отослан отцом в Неаполь для того, чтобы там закончить обучение торговому делу.

Неаполь в то время был крупнейшим культурным центром. Король Роберт Анжуйский, покровитель Петрарки, человек широко образованный, привлекал к своему двору поэтов и ученых. Вскоре и Боккаччо получил туда доступ. Библиотекарь короля, Паоло Перуджино, посвятил его в изучение классической древности, у генуэзца Андалоне дель Негро он усвоил элементы астрономии. Дело мало изменилось, когда отец Боккаччо позволил ему, наконец, бросить ненавистную коммерцию и заменить ее изучением канонического права. Боккаччо внешне снова выразил покорность, но вскоре забросил право ради древних авторов, особенно ради своего любимого Овидия. Но еще больше, чем занятия наукой и искусствами, Боккаччо привлекал к двору Роберта веселый кружок аристократической

молодежи, в который он был охотно принят благодаря своим изящным манерам и поэтическому таланту. Он ухаживает за молодыми красавицами, сочиняет в их честь стихи. Но предметом его самого серьезного увлечения явилась Мария д'Аквино, незаконная дочь короля Роберта и жена одного из видных придворных. Боккаччо встретил ее в церкви Сан-Лоренцо в страстную субботу 1336 г. и сразу же пылко в нее влюбился. Мария некоторое время сопротивлялась, затем ответила полной взаимностью. Но блаженство Боккаччо было непродолжительно: ветреная красавица стала ему изменять, а затем совершенно его покинула. Боккаччо упреками и мольбами долго пытался вернуть ее любовь, до тех пор, пока призванный отцом, дела которого к этому времени сильно расстроились и который к тому же потерял жену и всех законных детей, не был вынужден в 1340 г. уехать во Флоренцию.

Годы, проведенные в Неаполе (1327–1340), были счастливейшим временем в жизни Боккаччо и вместе с тем периодом интенсивного поэтического творчества, когда он сформировался как писатель. Почти все произведения, написанные им в эту пору, связаны так или иначе с его любовью к Марии, которую он обычно называет Фьямметтой (итальян. *fiammetta* — «огонек»). Одни из них он пишет, исполняя ее желание, в других изображает различные фазы их любви. Несмотря, однако, на то, что любовь к Марии — Фьямметте захватила все существо Боккаччо и наложила сильнейший отпечаток на его творчество, история этой любви, если сравнить ее с отношением Данте к Беатриче и Петрарки к Лауре, означает огромный, типичный для Ренессанса, шаг вперед на пути к реалистическому осмыслению сердечного чувства и порождаемого им поэтического образа. Для Данте Беатриче — полуабстракция, абсолют, «ангельская донна», заполонившая его душу и определившая направление всего его творчества. Лаура — уже вполне земная женщина, к которой Петрарка испытывает вожделение. Она не поглощает всей его жизни и творчества, в которых есть огромные области, никак не связанные с Лаурой. Но все же она для него — высшее совершенство, возможное на земле, идеальная спутница его жизни, вдохновившая его на все лучшее, что он создал и совершил. Напротив, Фьямметта — лишь эпизод, хотя и очень значительный, окрасивший некоторый период жизни и творчества Боккаччо, но затем сменившийся другими впечатлениями и литературными задачами.

Жизнь Боккаччо за десятилетие с 1340 г. по 1350 г. нам мало известна. У отца, который вскоре женился снова, он не засиделся. Мы встречаем упоминания о пребывании Боккаччо после 1345 г.

в Равенне и в Форли, где он, по-видимому, служил в качестве секретаря или приближенного лица у местных князей. В 1348 г. Боккаччо побывал в Неаполе, но там тем временем обстановка сильно изменилась. Король Роберт умер в 1343 г., и ему наследовала его внучка, королева Джованна. Вскоре при дворе разыгрались кровавые события — убийство мужа королевы, венгерского принца Андрея, а также мужа ее сестры. Прежней радости жизни в Неаполе Боккаччо уже не нашел. Вскоре пришло известие о смерти отца, и Боккаччо в 1349 г. поспешил возвратиться во Флоренцию, где прочно обосновался уже до самой смерти.

Разрыв с Фьямметтой не причинил Боккаччо душевного опустошения. Мы знаем, что в 40-х годах у него были другие сердечные увлечения; в частности, известно, что от разных любовных связей у него было несколько незаконных детей. Точно так же и поэтическое творчество Боккаччо не потерпело ущерба. В первое пятилетие он создает ряд шедевров на итальянском языке (в частности, «Фьямметту» и «Фьезоланские нимфы»), а после 1345 г. усиленно занимается творчеством на латинском языке (главным образом, эклоги).

Имущества, оставшегося после отца, оказалось недостаточно для спокойного и безбедного существования. Однако, не считая короткого времени, когда, в 1351 г., он выполнял обязанности члена управления городского казначейства, Боккаччо, больше всего дорожа своей независимостью, уклоняется от занятия какой-либо постоянной должности. Тщетно в 1353 г. его старый покровитель, великий канцлер неаполитанского королевства Никколо Аччайуоли приглашает его перебраться в Неаполь. Боккаччо пишет в ответ его приближенному, неаполитанскому гуманисту Дзаноби да Страда: «Оставаясь бедным, как сейчас, я принадлежу себе; став богатым и заняв высокое положение, я должен буду жить ради других. Здесь, среди своих книг, я испытываю больше счастья, чем все князья, увенчанные коронами».

Некоторым подспорьем для Боккаччо являлось выполнение дипломатических поручений, которые ему давала от времени до времени флорентийская синьория. Эти почетные поручения Боккаччо принимал очень охотно, так как теперь он стал интересоваться политикой и с течением времени проникся благодарностью и любовью к своему родному городу, где он жил, окруженный почетом и признанием. В обращении флорентийцев к Боккаччо сказалось характерное для Возрождения уважение к образованности, признание силы художественно организованной, ораторской речи. К тому же и по своим личным качествам Боккаччо, всегда глубоко

тактичный и сдержанный, известный своим бескорыстием и беспристрастностью, как нельзя лучше подходил для такого рода миссий. Таким-то образом в 1350 г. он ездил послом от флорентийской синьории в Романью; в 1351 г. — к королеве Джованне для переговоров о покупке Флоренцией городка Прато и в том же году — к Людовику Баварскому, маркграфу Бранденбургскому; в 1353 г. — в Равенну; в 1354 г. — в Авиньон, с заездом в Геную, и т. д.

В этот период произошло важное событие в жизни Боккаччо, оказавшее огромное влияние на всю его дальнейшую литературную деятельность. В 1350 г. состоялась первая личная встреча его с Петраркой, который побывал проездом во Флоренции. Боккаччо, уже давно питавший к великому поэту и гуманисту заочное восхищение, был счастлив оказать ему гостеприимство в своем доме, и с этих пор ведет начало глубокая душевная близость между ними. До самого конца жизни Петрарки Боккаччо проявлял к нему самую преданную дружбу и поклонение, поддерживал с ним деятельную переписку, советуясь по поводу всех своих личных дел и литературных или научных вопросов, подчиняясь во всем его авторитету, — и Петрарка, насколько это позволяла его более холодная и замкнутая натура, платил Боккаччо взаимностью. Вскоре после отъезда Петрарки, Боккаччо, воодушевленный этим свиданием, начинает хлопотать о привлечении Петрарки на постоянное жительство во Флоренцию. По его настоянию, синьория предлагает Петрарке занять любую кафедру в только основанном флорентийском *studio* (публичном университете), выражая готовность возратить ему имущество отца, некогда конфискованное. С этими предложениями Боккаччо едет в следующем, 1351 г., к Петрарке в Падую для переговоров. Петрарка, однако, дал уклончивый ответ, и вскоре затем оскорбленная таким пренебрежением синьория отменила декрет о возвращении ему отцовского имущества. Впоследствии Боккаччо не раз предпринимал поездки, чтобы повидаться со своим знаменитым другом, который всегда оказывал на него огромное моральное влияние.

Другим событием в личной жизни Боккаччо этого времени явилось одно любовное приключение, окончившееся для него неудачно. Красивая вдова, которою увлекся Боккаччо в 1354 г., когда ему было уже за сорок лет, отвергла его с пренебрежением. При этом, будучи знатного происхождения, она посмеялась над его «худородностью». Больно уязвленный этим поэт отомстил ей произведением, которое он расширил до степени сатиры против женщин вообще. Так возник, в том же году, его «Корбаччо».

Влияние Петрарки и тяжелые переживания, связанные с упомянутым эпизодом, который показал Боккаччо, что его молодость окончилась, еще более укрепили в нем наметившуюся уже в середине 40-х годов ориентацию на более «серьезные», латинские труды и отход от художественного творчества на итальянском языке. После «Декамерона», законченного около 1353 года, но начатого, без сомнения, значительно раньше, и последовавшего за ним «Корбаччо», в течение остальных двадцати лет своей жизни Боккаччо ничего больше не пишет на родном языке, за единственным исключением — биографии Данте. Ученый гуманист и национальный поэт уживались в Петрарке, не без внутренней борьбы между собою, на протяжении всей его сознательной жизни. У Боккаччо первое из этих начал внезапно вспыхивает с огромной силой и вытесняет второе. Боккаччо с увлечением пишет или заканчивает начатые им раньше латинские трактаты, посвященные классической древности.

Вскоре ему представился случай расширить свое изучение античности в новом направлении. Познакомившись в 1359 г. с одним калабрийским греком Леонтием Пилатом, человеком довольно невежественным, но оказавшимся счастливым обладателем нескольких редких в ту пору в Италии рукописей древнегреческих произведений, Боккаччо увлек его с собой во Флоренцию, хлопотал ему у синьории кафедру греческого языка и поселил его в собственном доме, приняв на себя целиком его содержание. Вслед за тем, выписав из Греции на свои средства рукописи «Илиады» и «Одиссеи», Боккаччо передал их Пилату, который читал и комментировал их в своих лекциях, а затем перевел на латинский язык. Этот первый в Европе латинский перевод поэм Гомера был, несомненно, литературно проредактирован самим Боккаччо¹. Впрочем, многому научиться у калабрийца Боккаччо не удалось по той причине, что познания самого учителя были довольно смутны. Прожив в доме Боккаччо три года, Леонтий Пилат отправился в Венецию к Петрарке, который пытался столь же безуспешно изучить с его помощью греческий язык, а затем предпринял поездку в Грецию и на обратном пути в Италию был убит ударом молнии.

За первым душевным переворотом, толкнувшим Боккаччо к научным занятиям, последовал второй, еще более острый моральный кризис. К концу 50-х годов Боккаччо начал прихварывать. Он преждевременно стареет, его угнетает чувство одиночества, преследуют мрачные мысли. В 1362 г. к нему явился монах Джоаккино Чани из Съены, объявивший себя посланцем блаженного Пьетро Петрони, незадолго перед тем умершего в Съене. От имени последнего

Чани должен был передать духовное предостережение ряду лиц, и в первую очередь Боккаччо: смерть близка к нему, и ему надлежит немедленно подумать о покаянии. Уже не раз среди своих нравственных сомнений Боккаччо, по натуре своей менее всего склонный к религии, но в то же время простодушный и не способный, подобно Петрарке, быть твердым мыслителем, прибегал к католическому учению. Есть даже предположение, — хотя этого никак нельзя считать доказанным, — что в один из таких моментов душевного упадка он принял монашеский сан. Естественно поэтому, что речь таинственного посланца должна была произвести на него гнетущее впечатление. Он уже хотел распродать свою библиотеку и сжечь все свои итальянские сочинения. В эту тяжелую минуту жизни Боккаччо большую моральную поддержку оказал ему Петрарка, который, будучи немедленно извещен им о происшествии, своими письмами поддержал в нем душевную бодрость, увещевая не придавать значения речам «ложных пророков».

Здесь снова обнаруживается глубокое различие между характерами Петрарки и Боккаччо. В душе Петрарки все время происходила борьба между светлым, гуманистическим началом его мышления и приглушенной верой средневекового человека², жившего в нем, и это противоречие осталось до конца в нем неразрешенным. Напротив, у Боккаччо религиозность, никогда не исчезая вполне, долгое время остается отодвинутой в глубину, пока затем вдруг не вспыхивает снова с катастрофической силой, нарушая душевное равновесие и затемняя сознание.

Боккаччо все же удалось победить в себе мрачное настроение, но внутреннее беспокойство и чувство неудовлетворенности уже не покидало его до конца жизни. У него возникли какие-то нелады с флорентийскими властями, острое недовольство окружающим, и в конце 1362 года он принял предложение Аччайуоли переехать в Неаполь. Однако прием, оказанный там Боккаччо, принес ему горькое разочарование. Великий сенешал проявил верх небрежности по отношению к пятидесятилетнему поэту, который испытывал недостаток в самом необходимом. Раздраженный лишениями и оскорбленный в своем чувстве дружбы, Боккаччо весной 1363 г. покинул Неаполь, но не для того, чтобы вернуться во Флоренцию, а чтобы принять гостеприимство Петрарки, который уже давно звал его к себе в Венецию, предлагая обеспеченное существование до конца жизни. Но, видимо, Боккаччо тяготила в его годы зависимость даже от такого друга, каким был для него Петрарка. Пробыв в Венеции лишь три месяца, он уехал домой, чтобы поселиться не во Флорен-

ции, а на родине отца, в Чертальдо, где у него был маленький домик и где он провел затем безвыездно почти три года.

Здесь он переживал, после своих неудачных поездок, длительный приступ жестокой мизантропии, нашедшей выражение в письме его к Пино деи Росси. Это так называемое «Утешительное послание» («*Epistola consolatoria*», 1364 г.) имело целью выразить сочувствие старому другу, подвергшемуся изгнанию в результате одного из очередных столкновений городских партий. Но так как изгнание состоялось еще в 1360 г., то ясно, что оно явилось лишь поводом для Боккаччо под видом запоздалого «утешения» дать исход своим собственным мыслям и чувствам этих лет. В самом деле, послание это — целый моральный трактат. Характерно, однако, что, несмотря на нередкую в нем католическую фразеологию, оно проникнуто духом морали отнюдь не христианской, а чисто языческой, стоической. Несмотря на тяжелое состояние духа, Боккаччо в тиши Чертальдо деятельно работал над завершением своих латинских трактатов.

В 1365 г. Боккаччо вернулся во Флоренцию и, видимо, примирившись с синьорией, возобновил свою «посольскую службу». Еще в том же году он едет к папе в Авиньон по одному очень ответственному делу; в 1367 г. — в Равенну, в Венецию и в Рим; в 1368 г. — снова в Венецию. Затем эти разъезды прекращаются, и последние пять лет своей жизни Боккаччо проводит частью во Флоренции, частью в Чертальдо, куда он уезжает на этот раз не из-за недовольства флорентийскими властями, а единственно лишь в поисках тишины и спокойствия. Боккаччо явно угасал. Однако перед смертью ему суждено было еще раз послужить национальной поэзии и вновь почтить память своего великого учителя Данте. Осенью 1373 г. синьория постановила открыть курс публичных лекций о «Божественной Комедии» и пригласила для выполнения этой обязанности Боккаччо, назначив за это значительное вознаграждение. Боккаччо с жаром принялся за это дорогое ему дело, но уже через несколько месяцев тяжело заболел. Уехав осенью 1374 г. в Чертальдо, он через год умер там.

Жизнь Боккаччо и его творчество распадаются на три периода: неаполитанский период, отклики которого еще чувствуются в течение первых лет после возвращения во Флоренцию, период высшей зрелости, когда Боккаччо пишет главные свои шедевры (прибл. 1343–1353), и последняя треть жизни, характеризующаяся уходом в научные занятия и душевным кризисом. На протяжении этих трех периодов можно отчетливо проследить развитие личности и поэти-

ческого сознания Боккаччо и вместе с тем — смену различных, противоречивых тенденций, которые в скрытом виде все время сосуществовали в его душе, как они сосуществовали в общественном сознании эпохи.

2

В Неаполе впервые пробудилось поэтическое дарование Боккаччо, и здесь же оно нашло исключительно благоприятные условия для своего развития. Кипучая народная жизнь большого торгового города, расположенного на скрещении средиземноморских культурных путей, чарующие пейзажи Неаполя и его окрестностей, в частности Поццуольского залива, излюбленного местным аристократическим обществом, кружок придворной молодежи, где царили изящество и вместе с тем простота манер, смех и веселье, любовные увлечения, песни, стихи, забавные рассказы, — все это действовало на чувство и воображение юного Боккаччо, развивавшегося свободно, без сурового отцовского надзора, в обстановке, приятной для его ума и сердца. Все, что было написано Боккаччо в неаполитанские годы, несмотря на нередкие у него грустные нотки и даже остро драматические мотивы, окрашено ощущением приволья и ласки жизни.

Сердечные переживания и смутные еще идейные замыслы отлагались поэтически в формы, подсказанные разнообразными литературными образцами — средневековыми романами, римскими элегиками, народной итальянской песнью, устными бродячими повестями любви и приключений. Лишь постепенно, по мере того как углубляется жизненный опыт Боккаччо, расширяется кругозор и созревает его мастерство, все это приходит к синтезу, в котором проступает большой индивидуальный стиль. На первых же порах это — искания, порою рабская зависимость от образцов и неспособность преодолеть противоречия мысли и ее художественного выражения, наивности, не лишённые прелести благодаря той непосредственности, которая характеризует все творчество Боккаччо. Однако, уже эти юношеские произведения его содержат отдельные черты и мотивы, заставляющие предчувствовать будущего мастера «Фьямметты» и «Декамерона».

Самое раннее произведение Боккаччо — небольшая поэма в терцинах (форма, которую Боккаччо заимствовал у Данте и затем неоднократно еще применял) «Охота Дианы» («La caccia di Diana»). В этой поэме, почти бессюжетной и выдержанной в овидиевских тонах, Боккаччо устраивает смотр знакомым ему молодым неапо-

литанским дамам под видом служительниц Дианы и участниц ее охоты. То, что Мария — Фьямметта здесь отсутствует, доказывает, что поэма была написана еще до встречи Боккаччо с нею.

Следующие произведения Боккаччо в той или иной степени уже связаны с Марией д'Аквино. По ее прямому желанию он предпринял, вероятно еще в 1336 г., под названием «Филоколо» («Filocolo») пространный прозаический пересказ средневекового французского романа в стихах «Флуар и Бланшефлер», известного ему по итальянскому переводу в октавах («Флорио и Бьянчифьоре»). В источнике Боккаччо Флорио — сын «языческого» (сарацинского) царя, страстно влюбившийся в христианскую пленницу Бьянчифьоре. Его родители, не сочувствуя этой любви, продают девушку заезжим купцам. Безутешный Флорио отправляется на поиски ее и после многих приключений и опасностей счастливо с ней соединяется. К этому времени отец его умирает, и Флорио, сделавшись царем, принимает религию своей возлюбленной и крестит свой народ.

Боккаччо дал своему герою с того момента, как тот отправляется разыскивать возлюбленную, имя Филоколо, неправильно образованное им из двух греческих слов: «друг, любящий» и «тяжелый труд, страдание». Таким образом, имя героя должно было означать, по его замыслу, «страдающий вследствие любви». Очень возможно, что Боккаччо тем охотнее взялся за обработку старинной повести, что это позволило ему в идеальных очертаниях любви Флорио и Бьянчифьоре изобразить свои собственные отношения с Фьямметтой, свою мечту о прочном соединении с любимой.

Сохранив, в общем, сюжетную схему своего источника, Боккаччо перенес действие в первые века христианства: его юные любовники — язычники, которые после своего брака становятся христианами. Гораздо существеннее мелких сюжетных отступлений стилистическая манера его романа. Он чрезвычайно растянул изложение, введя множество описаний, диалогов, добавочных эпизодов, и превратил простую, бесхитростную историю любви в торжественное, громоздкое, риторически изукрашенное повествование. Очень тяжеловесны постоянные античные реминисценции и, в частности, мифологические образы. Бог именуется у него «всевышним Юпитером»; первый человек — не Адамом, а Прометеем; соблазняет его не Сатана, а Плутон. В действие постоянно вмешиваются Венера, Амур, Марс и другие боги. Флорио восхваляет свою возлюбленную в таких выражениях: «Сияние твоего лица превосходит свет Аполлона, и красота Венеры не сравнится с твоею. Сладость твоих речей могла бы добиться большего, чем то, чего добились кифара

фракийского певца или фиванца Амфиона. Поэтому великий римский император, властитель мира, с радостью назвал бы тебя своей спутницей, и больше того — я думаю, что если бы было возможно, чтобы Юнона умерла, для Юпитера не нашлось бы другой женщины, более достойной, чтобы стать его супругой».

Эта риторика, а также мифология, внешне противоречащая христианскому финалу романа, имеют свое объяснение. Боккаччо пришлось трудиться над созданием итальянской художественной прозы, до него представленной лишь опытами Данте (прозаические части «Новой жизни» и «Пир»). Единственным источником и образцом могла для него послужить лишь сложная, ораторски разработанная речь древнеримских прозаиков — этих первоначальных учителей всей новоевропейской стилистики. Вполне естественно, что юный Боккаччо, выступая в этой области новатором, пересаживал довольно многое на итальянскую почву, недостаточно освоив, не «переварив» заимствованные классические элементы. И впоследствии, даже в мастерской прозе «Декамерона», у него нередко ощущается тяжеловесность цicerоновского периода, странно контрастирующего с легкой текучестью образов и внутренней живостью повествования.

Что касается употребления мифологии в «христианском» сюжете (черта, также общая множеству писателей Ренессанса, и не только итальянского), то на этот счет у Боккаччо имелась определенная доктрина, связанная с учением Данте о нескольких смыслах поэзии и подробно изложенная впоследствии самим Боккаччо в одном из его латинских трактатов («О генеалогии богов»). По его мнению, древние первоначально верили в единого бога, а политеизм возник позже благодаря философам и поэтам. Эти последние создавали мифы, аллегорически изображавшие взаимоотношения между богом с одной стороны и людьми и природой — с другой. Задача поэзии заключается в том, чтобы изображать истину под покровом прекрасного вымысла, каковым в первую очередь являются языческие мифы. Таким образом, у Боккаччо бог называется Юпитером, а первый человек Прометеем в силу обязательного закона эстетики, без какого-либо морального соблазна или ущерба для католической ортодоксии. Эта условно-поэтическая функция мифологической образности и сюжетики встречается еще во второй половине XVI в. у таких правоверно христианских поэтов, как Торквато Тассо или Камюэнс. Но, конечно, как и в отношении классической стилистики, следует признать, что в этом раннем произведении Боккаччо им еще не достигнута та легкость и естественность использования

мифологической образности, которые придали бы ей подлинную поэтическую жизненность. От «Филоколо» до «Фьезоланских нимф» в этом отношении — огромная дистанция.

Несмотря на все сказанное, в «Филоколо» есть подлинно прекрасные и волнующие места. Одно из лучших — эпизод «Любовных вопросов», в котором автор допускает смелый анахронизм. Среди своих скитаний в поисках Бьянчифьоре, Филоколо попадает в Неаполь. Здесь он находит в одном саду избранное общество из молодых дам и кавалеров, в которое его охотно принимают. Председательнице («королеве») этого кружка, Фьямметте, рядом с которой находится ее возлюбленный Калеоне (в его лице Боккаччо изобразил самого себя), все присутствующие задают хитрые вопросы, относящиеся к «философии любви», например: «есть ли любовь благо или зло?», «кого лучше любить — девушку, вдову или замужнюю даму?», «больше ли надо жалеть полюбившего без взаимности, или же добившегося взаимности, но терзаемого ревностью?» и т. д. На все эти вопросы Фьямметта дает остроумные, хорошо обоснованные ответы. Пейзаж, внешность молодых людей, их манеры и содержание бесед зарисованы с натуры, будучи живым изображением аристократического общества, собиравшегося в Байях на морских купаньях близ Неаполя, где любила бывать Мария д'Аквино. Не является выдумкой Боккаччо и сама картина игры в любовный диспут. При анжуйском дворе в Неаполе, где еще были сильны старые французские и провансальские рыцарские веяния, могли быть памятны и тенцоны (стихотворные прения двух поэтов на какие-нибудь отвлеченные темы) трубадуров XII–XIII вв., и латинская книга шампанца Андрея Капеллана конца XII в. «О любви», в которой описывались «судилища любви», где знатные дамы разрешали сложные казусы любви, взятые будто бы из действительной жизни. Но весь этот средневековый, куртуазно-рыцарский материал здесь овеян духом новой ренессансной культуры, проникнут психологической правдивостью и своеобразно эстетизирован.

Боккаччо успел написать в Неаполе лишь первую половину «Филоколо»: его отвлекли другие задачи и нахлынувшие волнения; лишь по возвращении во Флоренцию он закончил свой первый роман.

Следующее крупное произведение Боккаччо — поэма «Филострато» («*Filostrato*») — было написано в 1337 г. или 1338 г. Поводом для его возникновения послужило временное охлаждение к поэту или даже измена его возлюбленной. Сюжет поэмы восходит к одному эпизоду из «Романа о Трое» французского трувера второй половины XII в. Бенуа де Сент-Мора, получившего известность

в Италии главным образом благодаря латинской обработке его Гвидо делле Колонне. Перелагая в стихи апокрифические хроники о Троянской войне Диктиса и Дарета, Бенуа присочинил от себя эпизод любви троянского царевича Троила к пленной гречанке Брисеиде, получивший затем чрезвычайную популярность в средневековой и ренессансной литературе. Бенуа рассказывает, что счастливая любовь Троила и Брисеиды продолжалась недолго. Троянцы были вынуждены вернуть прекрасную пленницу ее отцу. Перед разлукой любящие поклялись друг другу в вечной верности, но едва ветреная Брисеида оказалась в греческом лагере, как она забыла прежнюю любовь и ответила взаимностью на чувство своего нового поклонника Диомеда. Безутешный Троил ищет смерти в бою и вскоре падает от руки Ахилла.

Эту повесть трагической любви Боккаччо использовал для выражения своих собственных душевных переживаний. Его поэма — жалоба забытого или отвергнутого любовника, горький упрек прекрасной изменнице. В соответствии с этим он дает своему герою выразительное прозвище, снова составляя его из античных элементов. На этот раз это имя — гибридное, составленное из греческого *filos* и латинского *stratos* — «распростертый, поверженный». *Filostrato* должно значить: «сраженный любовью».

В «Филострато» Боккаччо допустил более значительные отступления от своего источника, чем в «Филоколо». Зная, что в «Илиаде» имя Брисеиды носит совсем другой персонаж (возлюбленная Ахилла), он назвал свою героиню Гризейдой. Но гораздо существеннее некоторых внешних отклонений внутреннее расширение всей истории и радикальная стилистическая перестройка ее. Углубляя психологический анализ, лишь едва намеченный у Бенуа, проследившая все перипетии отношений между любящими и все изгибы их чувств, Боккаччо создает мнимоепическую поэму, по существу являющуюся наброском психологического романа. Бенуа, а вслед за ним и Гвидо делле Колонне, начинают свой рассказ сразу с вынужденной разлуки любящих, чтобы затем перейти к трагическому финалу. Боккаччо предпосылает этому длинное описание возникновения любви между ними, робкой нерешительности Троила, бесстыдного посредничества кузена Гризейды — Пандара, лукавой тактики Гризейды и, наконец, блаженства любящих. Благодаря этому, вместе со всем дальнейшим поэма распадается, как диптих, на две половины, причем драматичность второй оттеняется веселой игривостью и идиллическостью первой. Сверх того, это дало поэту возможность обрисовать всесторонне, с целым рядом оттенков ха-

рактеры главных персонажей, в особенности Грizeiды — хитрой, чувственной, коварной, легкомысленной и вместе с тем пленительной. Хорошо показаны сердечность, прямодушие, истинная доблесть и вместе с тем страстность Троила. Целиком создан Боккаччо образ Пандара, имя которого стало после этого нарицательным в значении «сводник». С большой наблюдательностью и тонкостью сделаны сцены пробуждающейся любви, первых сомнений и мук ревности. Даже в обрисовку второстепенных персонажей Боккаччо внес много правдивых подробностей. Замечательна, например, та проницательность, с которой Диомед в момент разлуки Грizeiды с провожающим ее до греческого лагеря Троилом разгадал характер отношений между ними, что и легло в основу разработанного им плана обольщения Грizeiды. Для реалистических тенденций Боккаччо в этой поэме-романе характерно полное отсутствие вмешательства богов в судьбу любящих, все чувства и действия которых превосходно мотивированы, вытекают с неизбежностью из их характеров.

«Филострато» написан октавами — размером, которым до тех пор пользовались только площадные певцы в Италии. Именно Боккаччо принадлежит заслуга введения в «школьную» итальянскую поэзию этой стихотворной формы. Правда, в «Филострато» октава звучит у Боккаччо иногда еще немного тяжеловесно, но впоследствии он придал ей ту гибкость и мелодичность, которые сделали ее излюбленным размером итальянских мастеров повествовательной поэзии XV–XVI вв.

Октавами написана и следующая поэма Боккаччо, «Тезеида» («La Teseida»), возникшая к самому концу его пребывания в Неаполе, вероятно в 1339 г., когда Фьямметта уже окончательно его покинула. Это попытка растрогать бывшую возлюбленную и, быть может, вернуть ее чувство рассказом о покорной и самоотверженной любви, приводящей любящего к смерти. Но в то же время это и нечто другое. Поэт, достигший уже гораздо большей зрелости, наряду с интимными сердечными признаниями ставит себе и другую, объективную задачу — создать на своем родном языке подлинную эпопею. В заключительных строках «Тезеиды» Боккаччо с гордостью отмечает, что он «первый заставил музу заговорить на живом итальянском языке». Материал дала ему снова античность, но на этот раз он уже не следует какому-нибудь одному образцу, а свободно компилирует, пользуясь разнообразными материалами древней истории и мифологии.

Поэма задумана как описание подвигов Тесея — его войны с амазонками, закончившейся браком Тесея с их царицей Ипполитой,

участием в фиванской войне за наследство несчастного Эдипа и т. п. Обстановка и костюмерия взяты отчасти из «Фиваиды» римского поэта Стация (I в. н. э.) отчасти из ее обработки — анонимной французской поэмы второй половины XII в. «Роман о Фивах». В соответствии с этим последним, как и вообще всей поэтической практикой средневековья, древнегреческие герои изображены здесь в облики средневековых рыцарей: они сражаются на турнирах, галантно ухаживают за дамами, именуются баронами, герцогами и т. п. Наряду с античной мифологией в поэме встречается представление о христианском аде. В стилистическом отношении, кроме поэмы Стация, очень заметно влияние «Энеиды» Вергилия. Соответственно широкому эпическому заданию, поэма содержит целый ряд обширных монологов и пространных, риторически изукрашенных описаний празднеств, сражений, военных игр, похорон путем сожжения праха героев и т. п. Снова, как и в «Филоколо», боги сходят с Олимпа в человеческом облики, чтобы принять участие в изображаемых событиях.

Вся эта псевдоисторическая и мифологическая бутафория служит, однако, лишь фоном или введением для центрального эпизода поэмы, составляющего основное ее содержание. Это — любовная история, свободно измышленная Боккаччо или составленная им из различных новеллистических элементов. Двое благородных фиванских юношей, Палемон и Арчита, связанные узами верной дружбы, после разрушения Фив живут в качестве пленников в Афинах. Здесь они видят прекрасную Эмилию, сестру Ипполиты, и оба страстно в нее влюбляются. Арчита, освобожденный Тесеем из тюрьмы, но изгнанный, томится ревностью. Он тайком возвращается и вступает в поединок со своим другом-соперником, но их застаёт Тесей, который велит прекратить бой. Узнав, в чем дело, он великодушно прощает их, но приказывает возобновить поединок в другой назначенный день, в торжественной обстановке, в афинском театре, с участием поручителей, согласно рыцарскому этикету, и при большом стечении зрителей. В этой встрече побеждает Арчита, но вследствие вмешательства Венеры, покровительствующей его сопернику, он надает с лошади и смертельно ранит себя. Умирая, он великодушно завещает Эмилию Палемону. По мнению многих критиков, весьма правдоподобному, под видом Эмилии Боккаччо изобразил Марию д'Аквино, под видом Арчиты — самого себя, а под видом Палемона — своего счастливого соперника, вытеснившего его из сердца Марии.

Несмотря на некоторые изящные описания и трогательные моменты, эта поэма в отношении психологического реализма, по сравне-

нию с «Филострато», все же означает шаг назад. Ее притязательная эпическая рамка и чувствительный центральный эпизод находятся между собой в стилистическом противоречии, ослабляя друг друга и образуя дисгармоническое целое.

К неаполитанскому периоду принадлежит также наибольшая часть лирики Боккаччо. Он писал канцоны, сонеты, мадригалы, баллаты, преимущественно любовного содержания. В самых ранних из них он воспевал неизвестных нам неаполитанских дам. Две из них, Пампиния и Абротония, впоследствии появляются снова в «Декамероне» в качестве рассказчиц историй, но вскоре Фьямметта становится единственным объектом его любовных стихов. В основном Боккаччо — последователь школы «сладостного нового стиля» и, в частности, Данте; однако его поэзия носит гораздо менее философский характер, она более конкретна и реальна. Платоническая мечтательность решительно уступает в ней место непосредственному переживанию.

Следуя поэтической традиции, идущей от Данте и частью от Петрарки, Боккаччо в своих стихах идеализирует Фьямметту. По поводу ее красоты он говорит: «Когда она смеется, небо кажется отверстым и весь мир улыбается. Природа соединила в ней и золотые кудри, и смеющиеся глаза, блестящие и нежные...» Он прибавляет: «Если я страстно вздыхаю по ней, да не осудят меня те, кто ведает, что награда моих страданий — надежда». Боккаччо подчеркивает чувственную прелесть своей возлюбленной. Он то рисует в своем воображении, как она «сидит под тенью дерев, плетя из своих золотых волос сети, куда попадут все, взглянувшие на нее», то как она «катается на лодке и поет; у нее чарующий голос, дельфины следуют за нею, как за поющим Арионом». Образы — столь же сладостные, как у Петрарки, но не меланхолические, а смеющиеся. Фьямметта добродетельна, она спутница Дианы, но она не дала обета девственности и уже учится молиться Венере. Поэт молит ее о любви, долго и тщетно. Он начинает грозить ей: она состарится, на лице ее появятся морщины, и тогда он скажет: «Мадонна, Амур вас более не любит, и вам остается только оплакивать свою былую неподатливость». Наконец, ее сердце смягчается, и поэт испытывает блаженство. Но за первыми моментами счастья следуют новые муки: боязнь донощиков, страдания ревности.

Боккаччо первый в европейской поэзии выразил как в своей лирике, так и в юношеских романах и поэмах не только всю тонкость и силу любовного чувства, но и ту сладость, которая в нем таится,

доставляемое им упоение чувств даже в том случае, когда к наслаждениям примешиваются неизбежные в любви мучения³.

С большой силой в стихах Боккаччо сказалось влияние народной поэзии. Особенно это заметно в лучших образцах его лирики — в десяти балладах, вставленных в «Декамерон», где по большей части воспеваются радости простой и чистой любви или страдания любящих, которым что-нибудь мешает соединиться. Уже в пожилые годы, прочитав сонеты Петрарки, Боккаччо разочаровался в своих лирических стихотворениях и сжег их. Все же, часть их сохранилась в списках, которые успели до этого распространиться среди его друзей. Это обстоятельство, делающее невозможной датировку большинства стихотворений и спорным авторство очень многих из них, весьма затрудняет их изучение, в результате чего значение лирики Боккаччо для общего развития итальянской поэзии сейчас еще далеко не выяснено.

Возможно, что Боккаччо начал в Неаполе еще несколько поэм или романов, законченных им затем уже во Флоренции, подобно тому как это случилось с его «Филоколо». Во всяком случае, в течение первых двух или трех лет после своего отъезда из Неаполя Боккаччо еще полон неаполитанских впечатлений, воспоминаний, поэтических замыслов и образов, увезенных им оттуда. Поэтому следующие две поэмы его, написанные или законченные в 1341–1342 гг., непосредственно примыкают к его предшествующему творчеству и все еще содержат в себе отклики любви к Фьямметте.

Однако в них есть нечто и новое. Пережитые любовные страдания закалили Боккаччо. Его юность окончилась, и он чувствует себя более зрелым и вместе с тем более ответственным перед собой и окружающими. Не меняя сущности своего творчества, он стремится придать ему более глубокое содержание или, по крайней мере, более серьезное и внушительное облачение. Данте, его великий предшественник и учитель, пережив кризис сердечного чувства в том же возрасте, что и Боккаччо, обратился к изучению наук и философии. Этот великий пример стоит перед глазами и обязывает — особенно здесь, во Флоренции, где так жива дантовская традиция. Боккаччо еще не уходит с головой в ученые занятия, — для этого он еще не «созрел», — но он стремится сейчас придать своему творчеству философский, морально-назидательный характер. Образцом служит ему опять-таки Данте, следуя которому Боккаччо пытается писать морально-аллегорические поэмы. Но живое чувство Боккаччо всегда опережало его мысль, отдававшую обильную дань старым, средневековым традициям. Аллегорическая поэзия

не дается Боккаччо. Его аллегоризм при столкновении с непосредственным чувством, составляющим основу творчества Боккаччо, отпадает как чуждая оболочка, за которой открывается истинный Боккаччо — жизнерадостный, чувственный реалист, влюбленный в жизнь и в природу.

Первая из флорентийских поэм Боккаччо, «Амето» («Ameto»), написана смесью прозы и стихов, причем стихи имеют форму терцин, в подражание поэме Данте. В этом произведении Боккаччо возродил на итальянском языке форму и тон латинской буколики, тем самым положив основание столь впоследствии развившейся итальянской пасторальной поэзии. Следуя античным образцам, Боккаччо широко вводит в свою повесть изображение сельских празднеств в честь богов, споры пастухов о любви, о том, как следует ухаживать за стадами и т. п. Наряду с Вергилием и другими римскими поэтами, образцом для Боккаччо могли послужить также символические латинские эклоги Данте, написанные им в конце жизни. Новым в «Амето» является внесение в эту традиционную форму новых, современных автору мыслей и чувств.

Амето (от греч. *admetos* — «необузданный»), грубый и простодушный юноша, находящий радость только в охоте, однажды в лесу, около ручья, застиг собравшихся нимф и, услышав пение одной из них, Лии, влюбился в нее. С этих пор он следует за нею неотступно. Любовь оказывает на него просветляющее, облагораживающее действие; он становится нежным, сдержанным, способным к высоким чувствам. Он присутствует на другом собрании семи нимф, которые рассказывают разные поучительные истории, и жадно внимает им. По окончании рассказов появляется сноп сверхъестественного света, из которого звучит сладостный голос: «Я свет небес, единый и троякий, начало и конец всего...» Это — «небесная Венера». Лия погружает Амето в реку, после чего, очищенный, он способен вынести вид богини; он познает теперь истину, которая скрывалась ранее под оболочкой лжи, он из полуживотного стал человеком.

В основе замысла этой повести лежит старая трубадурская, перешедшая в Италию и там своеобразно преломившаяся в болонской школе доктрина о возвышающей человека силе любви, скрестившаяся с образами, шедшими из античности — из «Циклопа» Овидия, где показано перерождение дикого циклопа Полифема под влиянием любви к nereиде Галатее. Но все это здесь спиритуализировано, перенесено в плоскость католического мировоззрения. Как мы уже видели, Боккаччо считал мифы поэтическим способом выражения священных истин. Аллегии «Амето» прозрачны: Венера есть

любовь, понимаемая в христианском смысле, погружение Амето в реку — таинство крещения, семь нимф — воплощение семи основных добродетелей, соответственно тем богиням, которым каждая из них служит (Паллада — мудрость, Помона — воздержание, Кибела — вера и т. п.). В частности, Лия, служащая Весте, знаменует надежду. Прямым источником этой концепции послужил эпизод из «Чистилища» Данте (XXXI, 103–114), где четыре добродетели, танцующие вокруг колесницы Беатриче, берут за руки Данте, очищенного водами Леты, и приводят его к возлюбленной, возглашая: «Мы — нимфы здесь, на небе же мы — звезды».

Но все это морально-богословское здание распадается, когда мы узнаем, что под видом семи нимф Боккаччо в то же время портретно изобразил знакомых ему флорентийских и неаполитанских дам, причем каждой из них он дал бессменно состоящего при ней возлюбленного; в числе других фигурирует также и Фьямметта, имеющая спутником Калеоне, т. е. (согласно «Филоколо») самого Боккаччо. В конце концов реалист Боккаччо вырывается из уз навязанной им себе богословско-аллегорической концепции и обретает свою обычную красочность, живость и непосредственность в тех местах повести, где проступают элементы простой и живой действительности: юмор, с которым изображаются первые неуклюжие попытки Амето объясниться в любви Лии, превосходное изображение пейзажа, портреты очаровательных молодых женщин на лоне природы, тонко переданная прелесть земной любви.

Нелепое по своей конструкции, полное кричащих противоречий, произведение это содержит целый ряд положительных, способных к дальнейшему развитию поэтических элементов, благодаря которым оно заняло важное место в истории итальянской поэзии Ренессанса. «Амето» — узел, в котором скрестилось старое и новое, самые разнообразные течения эпохи, наследие средневековья и зачатки новой художественной мысли.

Еще отчетливее проявились те же тенденции во второй поэме, состоящей из 50 коротеньких песен в терцинах и написанной также не позже 1342 г. — «Любовное видение» («L'Amorosa visione»). Ее замысел и самая форма (схема «видения») — целиком дантовские. Но чем ближе — будь то в общем замысле, будь то в мелких деталях — Боккаччо следует тому, кого он назвал «господином всякого знания», тем отчетливее выступает коренная разница в их поэтике и жизнеощущении, вплоть до того, что моментами кажется, будто Боккаччо пародирует «Божественную Комедию». На самом деле, однако, его намерения очень серьезны. Боккаччо, почти достигше-

го тридцатилетнего возраста, т. е. близкого к тому, что считалось серединой жизни, начинает тревожить проблема самоопределения, выбора между аскетической добродетелью и земной радостью, осмысления и оправдания своего жизненного пути. В эту пору, когда нравственные сомнения еще не достигли в нем той болезненной остроты, как это случилось впоследствии, он с легкостью находит компромисс, дающий ему простое и удобное самооправдание.

Рамка поэмы почти буквально заимствована у Данте. Поэту снится, что он затерялся среди пустыни. Величественная женщина выводит его к роскошному замку, имеющему два входа: один — узкий, с крутым подъемом, другой — широкий, привлекающий к себе удобством и красотой. Первый ведет к «вечному душевному миру», и туда путеводительница пытается направить поэта. Но он решительно устремляется ко второму, приводящему к радости и красоте жизни, отговариваясь тем, что все узнать — никогда не может повредить, а для того, чтобы пройти узкими вратами, — у него еще много времени впереди. Следует описание ряда покоев, украшенных картинами, изображающими всю сладость жизни, отраду, доставляемую знаниями, искусствами и нежными чувствами. Тут и великие мудрецы древности, и прославленные поэты, и аллегорическая фигура богатства, восседающая на золотом троне около горы из золота и серебра, от которой каждый старается отодрать ногтями хоть маленький кусочек, — причем и поэт признается, что хотел бы раздобыть частицу ее, так как золото — вещь хотя и суетная, но все же необходимая в жизни. Следует изображение «Триумфа Амура» — длинный ряд легенд любви из античной мифологии, пространно рассказанных Боккаччо и занимающих целых пятнадцать песен, затем — «Триумфа Фортуны» с ее колесом, вид которого наводит автора на грустные мысли и заставляет вспомнить об узких вратах. Но тут ему предстает сонм прекрасных молодых женщин, его современниц, и среди них он видит свою возлюбленную, Фьямметту. Видя его радость, путеводительница, до тех пор смущавшаяся его поведением, восклицает: «Если бы ты раньше назвал мне ее, мы бы уже давно пришли к ней!» И она соединяет его союзом вечной любви. В свою очередь, и Фьямметта велит поэту во всем повиноваться своей путеводительнице, кроме разве того случая, если она запретит ему любить ее, Фьямметту. После этого обе женщины уславливаются, что они вместе проведут Боккаччо через узкие врата в обитель «душевного мира», но он заявляет, что ему необходимо перед трудным восхождением немного отдохнуть, и, оставив путеводительницу, отправляется с Фьямметтой прогу-

ляться по чудному саду. В этом месте автор пробуждается. К нему, уже наяву, снова является добрая путеводительница и обещает, что он найдет свою Фьямметту, если только согласится войти в узкие ворота. Поэт обещает сделать это, и тут поэма внезапно кончается.

В этом произведении намерения Боккаччо и реальный художественный эффект, им достигнутый, расходятся еще более резко, чем в «Амето». По его замыслу поэма должна была указать путь к освобождению от земной суеты и к достижению вечного блаженства. На самом же деле Боккаччо показал необыкновенно красноречиво всю прелесть земной красоты, славы, величия, а главное — чувственной любви. Его путеводительница оттесняется в поэме Фьямметтой, образ которой поэту никак не удастся превратить в аллегорию. Поэма обрывается там, где должна была бы начаться основная, собственно моральная часть ее. Как метко замечает Гаспари. «дантевское видение кончается там, где поэт достигает лицезрения триединого бога; Боккаччо пробуждается, когда он думает, что он держит в объятиях свою мадонну»*. Рай Земной любви фактически заменяет рай небесный.

Этой двойственностью поэмы объясняются как ее слабые стороны, так и достоинства. Сложный замысел ее, стремление Боккаччо быть педантически назидательным вызывает нагромождение аллегорий, вычурность формы, крайне тяжелый стиль. Утомительная вязь терцин отягощается еще гигантским, проходящим через всю поэму акростихом: начальные буквы всех терцин образуют три сонета, из которых два обращены к Марии-Фьяммете, а третий — к читателю. Однако под этой вычурной оболочкой ощущается живая непосредственность и нежность чувства. Целый ряд сцен и образов, особенно любовных, полны большого очарования. Поэма полна сладостных образов, светлых воздушных фигур. Высокая оценка ее таким строгим судьей, как Петрарка, явствует из того, что в его «Триумфах» можно обнаружить заметное влияние «Любовного видения».

Боккаччо не мог все же не почувствовать всей искусственности своих попыток подражать Данте. Главное же, этот аллегорический стиль, не свойственный его мироощущению, уводил его в сторону от тех художественных задач, которые были намечены уже в самых ранних его произведениях и которые в конце концов он блистательно разрешил: это, с одной стороны — создание психологического романа, по существу реалистического, а с другой стороны — изо-

* А. Гаспари. История итальянской литературы. Т. II. М., 1897. С. 21.

бражение жизни в ее наиболее ярких и характерных проявлениях, элементы чего можно также найти в неаполитанских произведениях Боккаччо. Вот почему после «Любовного видения» Боккаччо оставил этот вычурный стиль и вернулся к своей прежней реалистической манере. На этом пути его окончательно созревший талант создал около середины 40-х годов два истинных шедевра.

3

Время залечило душевную рану Боккаччо, но приобретенный им сердечный опыт не пропал даром. То, что для юного Боккаччо являлось страстным личным переживанием, для вполне созревшего художника оказалось материалом освобожденного от узкого субъективизма творчества. Так возникла написанная в прозе «Элегия мадонны Фьямметты» («Elegia di Madonna Fiammetta», около 1343 г.), в которой Боккаччо в последний раз изобразил свою бывшую возлюбленную, но переменив роли: в этом романе не она ему изменила, а он ей, и теперь бедная Фьямметта, сердце которой разбито, рассказывает трогательную и печальную повесть своей любви в поучение и предостережение другим женщинам.

Конечно, нельзя объяснять такую метаморфозу, как это делали некоторые старые критики, желанием Боккаччо «отомстить» изменнице и найти утешение в поэтических мечтах. Это невозможно уже потому, что весь рассказ имеет своей целью вызвать в читателе сочувствие именно к Фьямметте, а не к ее коварному возлюбленному. Скорее, можно здесь видеть стремление до конца развеять былые чары, отрешиться от острого субъективизма переживаний, чтобы получить возможность подойти шире к добытому личным опытом и с большей художественной свободой осветить объективно-человеческую сторону изображаемого конфликта чувств. Это позволило Боккаччо дать глубокий анализ сердечных переживаний покинутой женщины, который развернулся в замечательный, первый в европейской литературе психологический роман.

Реализм изображения любовных переживаний делает в «Фьямметте» огромный шаг вперед и по сравнению с признаниями и формулировками, заключающимися в «Канцоньере» Петрарки.

План «Фьямметты», без сомнения, был подсказан Боккаччо «Героидами» Овидия, откуда им почерпнут также ряд мелких деталей. В основном мы имеем и здесь и там скорбную женскую исповедь неудовлетворенной или обманутой любви. Но и в данном случае Боккаччо применил тот же самый прием, что в «Филостра-

то»: любовной драме он предпослал картину бывшего счастья любви. Благодаря этому получил до конца развернутый круг сердечных переживаний, полный внешнего и, главное, внутреннего движения. Далее, литературную схему, найденную у Овидия, Боккаччо наполнил материалом не только своего душевного опыта, но и своих наблюдений, поскольку психологическое действие романа помещено в определенную обстановку, тонко зарисованную Боккаччо и образующую гармонически сливающийся с этим действием фон. При этом именно то, что Боккаччо вложил в эту рамку изображение вполне современного ему общества и вполне современных чувств, позволило ему создать реалистический роман в новоевропейском смысле.

Рассказ Фьямметты, при всей его стилистической изукрашенности и обилии античных исторических и мифологических реминисценций, замечателен мягкой задушевностью, размеренностью, плавностью переходов, той общей гармонией, которая позволяет назвать это произведение «поэмой в прозе».

Фьямметта родилась весной, в цвету природы, от богатых и знатных родителей. Наставница хорошо ее воспитала, с годами пришла красота, похвалы приучили ее гордиться. Многие ухаживали за ней безуспешно. Наконец, она нашла подходящего человека. Она — его блаженство, он исполняет каждое ее желание. Как счастлива была бы она, если бы любовь эта продолжилась! Но судьба, завистливая к благам, ею же дарованным, направила Фьямметту на путь бедствий. Ей снится сон: в ясный, чудный день она гуляет по лугу, сплетая венки и распевая песни. Прилегла она на траве, и вдруг змея ужалила ее в левую грудь. Ей и больно, и в то же время она прижимает к груди змею, лаская. Но та скользнула и исчезла в траве. Фьямметта проснулась от луча солнца, проникшего в скважину, и улыбнулась своему вещему сну, не поняв его значения. Она оделась и пошла в церковь, так как было воскресенье. Там все любят ее, словно вошла Венера или Минерва. Вдруг взор ее падает на молодого человека: он стоит, прислонившись к колонне, красивый, изящный, с курчавыми волосами, с нежным пушком на щеках. Он смотрит на нее умоляющими глазами, и она уже любит его тайком. Она читает в его взоре: «Ты мое блаженство». — «А ты мое», — отвечает ее сердце. Кровь приливает к ее лицу, ей жарко, она вздыхает; ей хочется только одного — понравиться ему. А он — видно, опытный в этих делах — все смотрит с мольбой. Сколько обмана таит его взор! Но Фьямметта верит ему и думает: «Вот тот, кого я избрала моим первым и последним, единственным властелином!»

Она узнала его имя: Панфило, что значит «всецело любящий». И в церкви, и дома, и на берегу моря все ее мысли — только о нем. Она потеряла самоуверенность, забыла гордость, утратила сон и аппетит. Ее нянька обо всем догадывается и пытается склонить ее к благоразумию. Но Фьямметта объявляет, что не в силах противостоять власти Амура: либо смерть, либо счастье любви с избранником сердца! Все решает видение Венеры, которая велит ей покориться. Фьямметта склоняет колени и говорит Венере: «Да будет воля твоя! Прости мне мое сопротивление». Венерадохнула на нее, и от этого желание Фьямметты еще жарче разгорелось.

Фьямметта вводит Панфило в круг знакомых своего мужа. В обществе, среди общей беседы, они ведут свой особый разговор иносказаниями, «будто о древних греках». Перед тем, как рассказать о решительном тайном свидании, Фьямметта просит снисхождения и сострадания у своих слушательниц. «А ты, честная стыдливость, поздно мною познанная, удались, не карай робких женщин, пусть они узнают о том, к чему, любя, стремятся сами». Наступили дни блаженства, но вскоре за ними пришло горе. Однажды сквозь сон Фьямметта слышит, как Панфило плачет возле нее. На ее расспросы, прерывая слова вздохами, он сообщает, что отец вызывает его в родной город. Фьямметта молит его остаться, но Панфило должен ехать; он обещает вернуться через некоторое время. При последнем свидании Фьямметта потеряла сознание. Панфило на руках отнес возлюбленную на ее ложе и долго плакал, моля богов пощадить ее.

Фьямметта осталась одна. Ее одолевают черные думы, которые ничто не в силах рассеять. Наконец, приходит письмо от Панфило, который обещает скоро вернуться. Фьямметте это не утешает. Ее томят муки ревности: ведь во Флоренции столько красавиц. «Впрочем, кого он найдет, кто бы его любил так, как я?» Часто она на вышке дома следит, скоро ли зайдет солнце, отмечает белыми и черными камешками прошедшие и еще оставшиеся дни, перебирает вещи Панфило, перечитывает его письма, беседует ночью с луной; она слушает сказки служанок, читает повести любви, засыпая, грезит о милом. Приближается назначенный срок. Фьямметта обновляет свои наряды, пытается освежить свою красоту. Кто бы ни вошел, чей бы ни слышался голос, все ей кажется, что это Панфило или весть о нем. Раз сто на дню выглядывает она в окно. Вспомнив, что Панфило обещал что-то привезти ее мужу, Фьямметта решает спросить его, скоро ли вернется Панфило, но муж ничего об этом не знает. Срок давно уж прошел. Распространяется слух о женитьбе Панфило. Фьямметта потрясена. Она представляет себе, как Пан-

фило будет рассказывать молодой жене о победе над ней. Ее терзают обида, отчаяние, злоба. Наконец, она заболевает. Муж обеспокоен, врачи бессильны помочь ей. Фьямметта нехотя наряжается, нехотя выходит на люди. Начнет причесываться — задумается, и гребень падает из рук. Все напоминает ей о Панфило. Выйдет ли на берег моря — ей вспоминается, как они там вместе гуляли, слушает ли музыку — звуки будят в ней любовные чувства. Фьямметта проклинает светскую жизнь, мечтает о простоте сельского существования, о невинности золотого века. Прошел год, и Фьямметта начинает привыкать к своему горю. Но вдруг она узнает, что женился только отец Панфило, а сам он завел возлюбленную. Это еще тяжелее для нее, так как это — самая несомненная измена. Настала весна, но для Фьямметты теперь это — пора печали. В довершение — злая насмешка судьбы: приходит известие, что приехал Панфило; но оказывается, что это его земляк и тезка. Фьямметта подробно перечисляет любовные невзгоды знаменитых женщин древности, стараясь доказать, что ее участь — горше всех. Она кончает рассказ напутствием своей книжке: «Маленькая моя книжечка, как будто извлеченная из гробницы твоей госпожи, ...влюбленным женщинам тебя я представляю такою, как ты есть, написанную моей рукою и часто орошенную моими слезами... Служи через страдания госпожи своей примером вечным для всех счастливых и несчастных».

Повесть Боккаччо полна литературных воспоминаний. Явление Венеры, которая, распахнув хитон, показывает Фьямметте на своей груди изображение Панфило, напоминает очень сходное видение в «Новой Жизни». Описание пути любви, проникающей через глаза в сердце (когда Фьямметта впервые видит в храме Панфило), воспроизводит старую доктрину трубадуров. Кормилица Фьямметты очень похожа на кормилицу Федры. Описание признаков влюбленности взято из Овидия, точно так же как заключительное обращение к книге парафразирует начало его «Печальных песен» («Tristia»). Вообще, откликов из Овидия очень много. Но это не механические заимствования, а выбор подходящего материала, умело осваиваемого, из литературных источников, которые не открывали чего-либо по существу нового, а лишь помогали художественно оформить самобытное чувство.

Это, однако, не касается чисто стилистических моментов, в которых проявляется чрезмерная зависимость от классиков. Сюда относятся — ораторская замедленность рассказа, сложность синтаксиса, большое количество вставных рассуждений, а главное — нагромождение исторических или мифологических образов

и сравнений, иногда столь обильных (например, там, где Фьямметта сопоставляет свою судьбу с судьбою героинь древности), что возникает впечатление, будто рассказчица хочет щегольнуть своей ученостью. Здесь сказывается та же борьба за стиль, начатая в «Филоколо» и не окончившаяся еще в «Декамероне», старание освоить античную стилистику в целях создания современной подлинно художественной прозы на живом, национальном языке. При склонности гуманистов, и в том числе Боккаччо, превращать подражание древним в самоцель, частичные неудачи на этом пути были неизбежны.

Но во всем том, что касается обрисовки и анализа чувств, литературные и ученые реминисценции — лишь подспорье. В основном здесь Боккаччо самостоятелен, так же как он самостоятелен в живом и правдивом изображении обстановки душевной драмы — нравов и сцен неаполитанской жизни, празднеств, поездок, танцев на берегу моря, пленительного южного пейзажа. Превосходны также очень объективно очерченные фигуры второстепенных персонажей повести, в первую очередь — мужа Фьямметты и ее кормилицы. В целом, роман производит впечатление большой самобытности и гармонии.

«Фьямметта» — прощание Боккаччо с прошлым, с бывшей любовью, с феодальным Неаполем, где протекла его молодость, и решительный отход от рыцарской романтики, проникавшей до сих пор его творчество. Отныне Боккаччо — гражданин трезвой и деловой Флоренции, с которой он все более срастается, республиканец, начинающий интересоваться общественно-политическими вопросами и проявлять внимание к практической жизни и порождаемым ею общественным типам. В творчестве это соответствует дальнейшему углублению реализма, без отказа, однако, от поэтической стихии, культа изящной формы и использования принципов классической эстетики. Все это нашло столь же полное выражение, как и в «Фьямметте», во втором большом произведении этого периода, поэме в октавах «Фьезоланские нимфы», написанной около 1345 г. Начальные и заключительные строфы этой поэмы говорят о том, что она вдохновлена любовью, всецело владеющей сердцем поэта. Но предмет его чувства, — быть может, уже не Фьямметта, а какая-то другая флорентийская дама, имя и судьба которой остались нам неизвестны.

В основу сюжета Боккаччо положил миф, услышанный или вычитанный им где-то, а, быть может, свободно им измышленный по образцу «Метаморфоз» Овидия и приуроченный к Фьезоле, жи-

вописному городку поблизости от Флоренции. Именно — поэма должна объяснить происхождение названий двух ручьев, сбегających с холма Фьезоле и затем сливающихся вместе.

В незапамятные времена, когда еще не существовало города Фьезоле и люди жили в первобытной простоте, не зная даже употребления хлеба и вина, на холме Фьезоле обитали нимфы, подчиненные Диане и принесшие обет девственности. Юный пастух Африко однажды подглядел собрание нимф и страстно влюбился в одну из них, Мензолу. Но суровая нимфа отвергает мольбы юноши, мечтающего сделать ее своей женой, и даже едва не поражает его копьем. Безутешному Африко является Венера и дает ему совет — переодеться женщиной и вмешаться в толпу нимф, что даст ему возможность достигнуть цели. Африко следует этому совету и, воспользовавшись моментом, силою овладевает Мензолой. Та сначала негодует и плачет, но затем в ее сердце пробуждается любовь, и она уже добровольно осыпает Африко ласками. Расставаясь, она обещает ему часто приходить на свиданье. Вслед за тем, однако, ее охватывает страх перед Дианой, и она скрывается от Африко. Тот ее тщетно разыскивает, тоскует и, наконец, в отчаянии лишает себя жизни собственным копьем на берегу потока, окрасив воды своей кровью.

Мензола, ничего не зная об этом, продолжает прятаться в своей пещере. Почувствовав себя беременной, она озабочена лишь одним — как бы сберечь своего будущего ребенка от гнева Дианы. Однако, когда у нее рождается прелестный мальчик, она оказывается не в силах отдать его старой нимфе, желающей помочь ей, и оставляет ребенка при себе. В конце концов Диана обнаруживает ее проступок и превращает убегающую от нее Мензолу в реку. После этого старая нимфа относит мальчика, названного Прунео, к родителям Африко, которые с любовью его воспитывают. Через некоторое время в страну приходит Атлант с множеством народа и насаждает цивилизацию. Он основывает город Фьезоле, а нимф выдает замуж за своих подданных. Прунео он сделал своим пажем, а затем сенешалом, приискал ему жену знатного рода и подарил обширные владения. У Прунео было десять сыновей, потомки которых стали гражданами Фьезоле, а затем переселились в основанную римлянами Флоренцию. Род Африко процвел, и из него в других местностях пошли именитые люди.

«Фьезоланские нимфы» — самое поэтическое из всех произведений Боккаччо и, вместе с тем, такое, в котором реалистическое и народное начало его творчества выразилось с огромной силой.

Особенно ясно это становится, если сравнить «Фьезоланских нимф» с первым опытом Боккаччо в области пасторального жанра, «Амето». Здесь нимфы — уже не разряженные и жеманные светские красавицы или пышные, замысловатые аллегии более ранней поэмы, а простодушные и здоровые сельские девушки, истинные дочери природы. Диана более похожа на настоятельницу женского монастыря, деловито хозяйничающую и оберегающую от соблазнов своих питомиц, чем на величавую античную богиню. Даже Венера дана в упрощенном и очеловеченном виде, особенно когда она является Африко в необычном с точки зрения античной мифологии виде — с «младенцем» Амуром на руках, словно привычная для народной фантазии Мадонна. Таковы же чувства главных персонажей — необычайно простые и искренние, лишенные какой бы то ни было приподнятости или сентиментальности. Душевные движения подмечены и описаны с не меньшей правдивостью, чем в «Фьямметте». Превосходно обрисована борьба, происходящая в душе Мензолы, сначала между чувством горькой обиды по отношению к насильнику и зарождающейся нежности к нему, затем между любовью и страхом. Впервые в новой европейской литературе Боккаччо изобразил материнское чувство, всецело овладевающее душой молодой женщины. Точно так же тонко и правдиво нарисованы семейные сцены в доме Африко, трогательные заботы о нем родителей — когда мать, приняв любовный недуг юноши за обыкновенную болезнь, хочет приготовить ему ванну из целебных трав, а отец, разгадав в чем дело, прикрывает Африко одеялом и советует жене не тревожить его. Так же с большой теплотой изображено, как старики принимают в свой дом внука и нежно заботятся о нем.

Условность классической эклоги с ее мифологическим аппаратом преодолена здесь Боккаччо. Это сказывается и в стиле поэмы, свободном от всяких риторических прикрас. В языке «Фьезоланских нимф» мы встречаем целый ряд выражений и оборотов народной речи. Еще существеннее обращение здесь Боккаччо к формам и духу народной поэзии. Когда отец Африко спрашивает о причине долгой отлучки, юноша отвечает уклончиво и иносказательно, прибегая к символике народной любовной поэзии: несколько дней назад он видел в горах лань, да такую красивую, что наверно господь сотворил ее собственными руками, — походка у нее легкая, цветом она так приглянулась ему, что он погнался за нею, но поймать ее так ему и не удалось. *Strambotti* и *rispetti*⁴ звучат на каждом шагу в поэме, особенно в монологах и диалогах. Следует добавить, что октава в этой поэме несравненно более подвижная и музыкальная,

чем в «Филострато» и «Тезеиде», сохраняет при этом всю простоту и непринужденность этого размера в народной поэзии. И в стиле и в метрике «Фьезоланских нимф» наблюдается соединение тонкой отделки и очаровательной небрежности.

Все это делает «Фьезоланских нимф» идиллической поэмой совсем нового типа. Тогда как в «Амето» пасторальная обстановка служит лишь внешней рамкой действия, здесь она сообщает поэме ее существенный, внутренний тон. Там — замысловатая история вычурных чувств на условном фоне природы, здесь — непосредственная, бесконечно естественная жизнь сердца в интимном слиянии с природой, в самой природе. Поэма полна любви к родной земле и душевной ясности.

Основное в «Фьезоланских нимфах» — утверждение естественных чувств и протест против аскетического идеала, который объявляется не только непосильным, но и губительным для человека. Более того, следование здоровым инстинктам является, согласно Боккаччо, необходимым условием полноценной, связанной с культурным творчеством жизни. Эта мысль отчетливо выступает в финале повести, в эпизоде с Атлантом, который хотя и выглядит случайным привеском к поэме, на самом деле необходим для раскрытия ее основной мысли. Как в «Тезеиде» ее псевдоисторическое обрамление (деяния греческих героев, «дела Марса») создает общий тон, акцентирующий идеалистически-рыцарский характер чувств главных персонажей, так в «Фьезоланских нимфах» такое же обрамление (рассказ об Атланте и о дальнейших судьбах Фьезоле и Флоренции) подчеркивает ориентацию поэмы на идеалы иного рода — на простые и мирные человеческие чувства. Первое связано с атмосферой феодально-монархического Неаполя и рыцарской романтики, ассоциировавшейся с ним в сознании Боккаччо, второе — с атмосферой демократической, республиканской Флоренции и родившимся у Боккаччо в ее обстановке влечением к реализму и идиллической простоте жизни.

При этом коренное различие между обоими обрамлениями заключается в том, что изображение военных деяний в «Тезеиде» бесперспективно и лишь фиксирует некий универсальный и неизменный уклад общества, как это свойственно средневековому мышлению, между тем как финал «Фьезоланских нимф» содержит первые проблески идеи исторического развития, приоткрывающейся сознанию людей Ренессанса. Этот зачаточный «историзм» поэмы связан с другим моментом первостепенной важности. Во всех неаполитанских произведениях Боккаччо личные чувства и личная

жизненная авантюра были началом и концом, которые покрывали и заслоняли все остальное. В «Фьезоланских нимфах» эта субъективность чувства преодолевается*.

4

Главным произведением Боккаччо, на котором прежде всего основана его мировая слава, является «Декамерон», написанный приблизительно в 1353–1354 гг. В замечательной книге, ставшей значительнейшим событием в развитии итальянской художественной прозы, Боккаччо выказывает себя великим гуманистом, наносящим сокрушительный удар религиозно-аскетическому мировоззрению и дающим необычайно полное, яркое и разностороннее отражение современной итальянской действительности. Ренессансный реализм, подготовленный уже в юношеских произведениях Боккаччо, получает ярчайшее выражение в «Декамероне», который часто противопоставляли «Божественной Комедии» Данте, как подлинно «человеческую комедию», знаменующую начало новой эры в западноевропейской литературе.

Опираясь на традиции средневековых рассказчиков, Боккаччо взял у своих предшественников все заключенные в них плодотворные элементы: анекдотическую фабулу, трезвый бытовой элемент, жизненную непосредственность, прославление находчивости и остроумия, непочтительное отношение к попам и монахам. К этим унаследованным элементам он добавил интерес к жизни, последовательную реалистическую установку, богатство психологического содержания и сознательный артистизм формы, воспитанный внимательным изучением античных авторов. В силу такого подхода к новелле она стала полноправным литературным жанром, легшим в основу всей повествовательной литературы нового времени. Свежесть и новизна этого жанра, его глубокие народные корни, отчетливо ощутимые даже под лоском изящного литературного стиля Боккаччо, сделали его наилучше приспособленным к выражению передовых гуманистических воззрений.

В своей книге Боккаччо впервые ввел новый композиционный мотив — рассказывание ради рассказывания. До «Декамерона» этот прием был применен им в «Филоколо» (13 любовных вопросов) и в «Амето» (любовные рассказы семи нимф). При таком построении

* Здесь в рукописи А. А. Смирнова пропуск одной или двух фраз.

рассказчики отдельных новелл являются участниками основной, обрамляющей новеллы.

Обрамляющей новеллой «Декамерона» является описание флорентийской чумы 1348 г. Мрачный, трагический колорит этого описания эффектно контрастирует с веселым, жизнерадостным настроением всего сборника. Таким образом, новеллы «Декамерона» рассказываются в обстановке «пира во время чумы». Академик А. Н. Веселовский замечает по этому поводу: «Боккаччо схватил живую психологически верную черту — страсть к жизни у порога смерти». Рассказчики «Декамерона» забывают о чуме, они беспечно проходят мимо ужасов смерти. В этом ярко проявляется жизнерадостность Ренессанса. Боккаччо изображает рассказчиков и рассказчиц «Декамерона» культурными, образованными и остроумными молодыми людьми. Трое юношей носят имена Дионео, Филострато и Панфило, под которыми Боккаччо выводил себя в своих произведениях. Чувственно веселый Дионео, чувствительный, меланхолический Филострато и серьезный, рассудительный Панфило — показатели настроений самого Боккаччо в разные периоды его молодости. Характер каждого из юношей отражается в рассказываемых им новеллах. То же относится и к девушкам, среди которых фигурирует и Фьямметта. Это придает большое разнообразие сборнику, но в то же время вносит в него структурную четкость.

У предшественников Боккаччо новелла имела определенную практическую, морализующую установку. Боккаччо сохраняет этот традиционный мотив. Рассказчики «Декамерона» сопровождают свои новеллы моральными сентенциями, вытекающими из их рассказа. Так, 8-я новелла X дня должна показать силу истинной дружбы, 5-я новелла I дня должна иллюстрировать значение быстрого и удачного ответа и т. д. Однако обычно у Боккаччо мораль вытекает из новеллы не логически, а психологически и часто является только поводом и приемом.

Поразительное богатство идей, сюжетов, образов, ситуаций, присущее «Декамерону», находит отражение также в его стиле, во всей той сумме средств и приемов, которая говорит о важном этапе в развитии именно художественной итальянской прозы. Новеллы Боккаччо отличаются на редкость богатым и красочным языком. Боккаччо создал в них стиль итальянской прозы, которая до него была бессвязна, наивна, необработанна. Он первый подверг ее литературной отделке, ориентируясь на опыт античных авторов. Стремление приблизить итальянскую прозу по ее построению к ла-

тинской привело Боккаччо к некоторой монотонности речи, контрастирующей с живостью и актуальностью ее содержания. Однако эта гуманистическая манера, наметившаяся еще во «Фьямметте», в «Декамероне» пока не застыла, как у его подражателей. Когда сюжет захватывал Боккаччо, он переходил на разговорный флорентийский язык, которым владел в совершенстве. Таким живым народным языком говорят у Боккаччо в первую очередь комические персонажи. Тогда диалог становится быстрым, динамичным и усеивается меткими народными словечками, поговорками, каламбурами; последние вводятся чаще всего для маскировки эротических ситуаций. Большинство эротических новелл Боккаччо построено на таких каламбурах.

Такому жанровому, бытовому элементу противостоит в стиле «Декамерона» своеобразная романтическая струя. Мы находим такую романтику уже в обрамляющей новелле, построенной на остром контрасте жизни и смерти. Романтичны также трагические новеллы с присущим им прославлением сильных страстей, побеждающих смерть. Наконец, романтичны новеллы, повествующие о путешествиях по дальним странам и опасным морям, о тех приключениях странствующих купцов-мореплавателей, которые позволили Энгельсу говорить об эпохе Возрождения как о «времени странствующего рыцарства и буржуазии».

Боккаччо весьма искусно сочетает обе отмеченные стилистические тенденции — бытовизм и романтику, комизм обыденной жизни и трагизм сильных страстей. Разрабатывая традиционные сюжеты, он обогащает их множеством личных наблюдений и впечатлений, углубляет идеи и чувства своих персонажей, стремится передать впечатления живой жизни, схватить в каждом предмете или образе наиболее характерные, живые черты. В этом, главным образом, и заключается его реализм, выражающий типичное для Ренессанса любование жизнью, «открытие мира и человека». Этот реализм проявляется и в описаниях природы и внешней обстановки действия, и в живых портретах действующих лиц, и в психологических мотивировках действий персонажей.

Боккаччо создал в своем «Декамероне» классический тип итальянской новеллы, получивший дальнейшее развитие у его многочисленных последователей в самой Италии и в других странах. Новеллистическая литература Италии оказала влияние на развитие и новоевропейской драмы. Она являлась сокровищницей сюжетов, из которой черпали драматурги всех европейских стран в XVI–XVII вв. Очень многим обязан итальянской новелле Шекспир.

5

Вскоре после завершения «Декамерона» Боккаччо испытал рецидив аскетических настроений, с которыми он вел столь решительную борьбу в «Декамероне». Он написал аллегорическую поэму в дантовском стиле (в прозе) — «Корбаччо, или Лабиринт любви» (1354–1355), представляющую язвительный, злой памфлет на женщин. Книга эта имеет биографическую основу: в бытность во Флоренции Боккаччо ухаживал за одной вдовой, которая выказывала ему притворное расположение, за глаза же насмехалась над ним, разглашая его письма к ней. Узнав об этом, разгневанный Боккаччо решил написать памфлет на женщин, сравнив их с злым вороном, каркающим направо и налево (отсюда и название поэмы: «Corbaccio» — скверный, злой ворон, «воронище»).

В начале «Корбаччо» поэт говорит, что жестокость флорентийской вдовушки чуть не привела его к самоубийству. Затем он успокоился, заснул и увидел во сне, будто, гуляя, он заблудился в страшном лабиринте гор, окружен дикими зверями и ждет смерти. Вся эта обстановка очень напоминает ту, которую мы находим в начале «Божественной Комедии». Но в поэме Данте лес является символом земной жизни с ее невзгодами и горестями, от которых поэта спасает небесная любовь Беатриче, между тем как у Боккаччо лес символизирует любовь, от которой поэта освобождает здравый человеческий рассудок. Таким образом, любовь трактуется у Данте и Боккаччо совершенно по-разному. Естественно потому, что и выход из исходной ситуации в обеих поэмах совершенно различный: место Вергилия занимает в поэме Боккаччо «величественный старец», который оказывается покойным мужем кокетливой вдовушки, претерпевающим мучения в чистилище за «непристойную терпимость», с которой он выносил поведение жены. Сейчас, после своей смерти, он уже не ревнует жену, а наоборот — глубоко сочувствует всякому, кто имел несчастье связаться с ней. Бог послал его к поэту, чтобы раскрыть ему глаза на женский пол и возбудить отвращение к нему. Выполняя это поручение, старец разражается против женщин страстными филиппиками, напоминающими отчасти трактаты средневековых моралистов, отчасти знаменитую VI сатиру Ювенала.

Главное отличие «Корбаччо» от указанных произведений антифеминистической литературы заключается в том, что Боккаччо конкретизирует здесь свои нападки, вставляя их в бытовую рамку и уснащая живыми современными черточками. Боккаччо мастерски

показывает в «Корбаччо» и женщину, прихорашивающуюся перед зеркалом и пускающую в ход всевозможные косметические средства, — и женщину-болтунью, которая знает все, от звезд небесных до нового пояса соседки, и сплетничает со служанкой, прачкой, булочницей, — и женщину в церкви, которая держит в руках четки и делает вид, что молится, на самом же деле переглядывается с мужчинами и перешептывается с соседками. В конце концов наставления мужа приводят к желательному результату: поэт начинает смеяться и излечивается от своего любовного недуга. Выведя его из любовного лабиринта, муж вдовушки возводит его на гору, и поэт, посмотрев вниз, ясно осознает, из какого ада он спасся благодаря наставлениям своего руководителя.

Критика отмечала грубость красок и карикатурность образов, показанных в «Корбаччо». Эта резкость обусловлена особенностями памфлетного жанра, к которому относится «Корбаччо». В то же время в «Корбаччо» есть ряд переключек с «Декамероном», в котором немало места отведено рассказу о женских ухватках, хитростях и притворствах. Но в «Декамероне» весь материал не преследует цели очернить женщин вообще, тогда как в «Корбаччо» Боккаччо ставит себе именно такую цель. Он возвращается здесь к старому взгляду на женщину как на существо низшего порядка, полагая, что возвышенные натуры встречаются среди женщин только в качестве исключения. Соответственно такому изменению взглядов на женщину изменяются также взгляды Боккаччо на любовь: «после признания любви как законного, самодовлеющего принципа жизни, — поворот к старому нравственному критерию и взгляду на любовь как на неразумное вожделение» (Веселовский).

Идеологические противоречия, присущие Боккаччо как человеку переходной эпохи и ощутимые даже в «Декамероне», в «Корбаччо» значительно обостряются и приводят к явной ревизии принципов гуманистической морали. В старости Боккаччо испытывает прилив религиозно-аскетических настроений и восстает против безумия языческих помыслов, наполняющих его прежние произведения. Начало этого перелома датируется 1362 г., когда Боккаччо решил последовать увещаниям Джоаккино Чани, продать свои книги и прекратить литературно-научные занятия. Правда, Петрарка уговорил его не делать этого, и Боккаччо продолжал работать над своими научными трудами; но от «Декамерона» он решительно отрекался, объявляя его книгой опасной и непристойной, в особенности в руках порядочной женщины.

Последние годы своей жизни Боккаччо посвятил изучению и комментированию Данте, который всегда оставался его любимым поэтом. В 1373 г. флорентийская коммуна поручила ему истолковывать «Божественную Комедию» в публичных лекциях. Заняв, таким образом, первую дантовскую кафедру в Италии, Боккаччо составил весьма обстоятельный комментарий к поэме Данте, а также начал писать первую биографию великого поэта («Жизнь Данте»), которую смерть помешала ему закончить. Несмотря на свое благоговение перед Данте, Боккаччо не сумел правильно понять личность этого великого поэта-гражданина, потому что был человеком совершенно другой эпохи и склада.

Итак, Боккаччо испытал в старости такой же поворот в сторону старой культуры, как и Петрарка. Но этот поворот был не в силах ослабить грандиозное воздействие его «Декамерона». Боккаччо вошел в историю именно как автор этой великой книги, навсегда оставшейся одним из драгоценнейших памятников человеческой мысли и творчества, освобождающихся от гнета феодально-церковного мировоззрения.

