

## II. ВСТУПЛЕНИЕ К „ДЕКАМЕРОНУ“: ЕГО ОРГАНИЗУЮЩАЯ РОЛЬ И ИДЕЙНАЯ СВЯЗЬ С ОСНОВНЫМ СОДЕРЖАНИЕМ

Вступление к „Декамерону“ (пролог I дня) — величественная и страшная картина торжества чумы и смерти во Флоренции 1348 года — по сей день воспринимается прежде всего как образцовая с точки зрения риторики и живописности проза, как пример изобразительного мастерства Боккаччо. Начиная с Петрарки, первого наиболее искушенного читателя, восторженно отозвавшегося о великолепии этого отрывка <sup>1</sup>, с гуманистов, которые, забыв о своей сдержанной неприязни к „Декамерону“, выделяли и цитировали это искуснейшее описание <sup>2</sup>, и до отцов современного литературоведения Фосколо, Де Санктиса, Кардуччи и крупнейших ученых нашего времени <sup>3</sup>, это отношение постепенно становилось прочной традицией, которая признается и утверждается с редкостным единодушием во взглядах, хотя и с разных эстетических позиций.

Такой подход к Вступлению неизбежно приводил к формалистическому и фрагментарному его прочтению, точно так же как аналогичная позиция исследователей, существовавшая до недавнего времени, заставляла их рассматривать каждую новеллу в отдельности, не принимая во внимание или отрицая целесообразность внутреннего единства „Декамерона“, которое не ускользнуло даже от гуманистов, не особенно его жаловавших. Использование литературоведами термина „рама“ <sup>4</sup>, которая, по их мнению, лишь одна чисто механически соединяет разные истории, способствовало безапелляционному отторжению Вступления от новелл и сведению его роли к роли внешнего орнамента. Связь же по признаку контраста если и отмечалась, то лишь как противопоставление мрака страданий яркому свету радости, который излучают жизнь куртуазного кружка и все сто новелл, как противопоставление тьмы средневековья светлomu и радостному мироощущению новелл <sup>5</sup>.

На контраст этот со всей определенностью указывает и сам Боккаччо („Страшное начало — это для вас все равно, что для путников высокая, крутая гора, за которой открывается роскошная, приветная долина, тем больше отрады являющая взорам путников, чем тяжелее достались им восхождение и спуск... Откровенно говоря, если б у меня была возможность более удобным путем, а не по крутой тропинке, привести вас к желанной цели, я бы охотно это сделал...“). Но в нем обычно видят только элементарный импрессионистический прием и считают, что он играет лишь эпизодическую роль. Оставалось и, в сущности, до сих пор остается незамеченным точное и вполне определенное назначение этих страниц, более того — их „обязательность“ для „Декамерона“, о которой ясно говорит Боккаччо („...если не начать с воспоминания, то будет непонятно...“). Причина в том, что слишком долгое время выпадало из поля зрения исследователей то идейное и художественное единство „Декамерона“, которое мы лишь недавно с радостным изумлением вновь открыли для себя.

Чтобы „человеческая комедия“ воспринималась как притча, нужно было представить описываемые поступки и образы в исключительном свете, придать им вневременное и всеобщее значение, выходящее за пределы отдельного жизненного эпизода и самостоятельного существования. Одновременно надо было преодолеть иносказательность, символику и аллегорию, чтобы как можно крепче привязать эти притчи к реальности, к „истории“.

Подобно тому как Данте, стремясь придать универсальный и завершающий характер своей „Комедии“, отнес ее события к „середине пути нашей жизни“ и связал их со „святым годом“, то есть с началом нового века, Боккаччо намеренно приурочивает свою „человеческую комедию“ ко времени не только исключительному, но и сообщающему повествованию особую многозначительность. Он тоже обусловил время повествования субъективным и объективным моментами, отнеся его к апогею своей жизни и к страшным дням, когда люди оказались между жизнью и смертью, между небом и землей, когда воля Провидения проявляет себя самым непосредственным образом, когда наступает конец и грядет обновление мира, осужденного за свое преступное корыстолюбие, ввергнутого в пучину гибели той волчицей, которая „все алчбы в себе несет“\* („...губительная чума... ее наслал на нас за грехи правый гнев божий, дабы мы их искупили...“),

„...как будто гнев божий не покарал бы грешников, куда бы они ни попрятались...“).

Такое представление о человеческом мире находится в полном соответствии с главной идеей „Декамерона“ и с художественными воззрениями Боккаччо, которые и определили ее воплощение. Описание чумы не только выдержано в самых строгих традициях средневековой риторики, что делает его почти каноническим образцом такого рода описаний<sup>6</sup>, но благодаря напряженному ритму и мрачному колориту служит идеальным началом для произведения, созданного в стиле средневековой „комедии“.

Соответствуя, таким образом, требованиям архитектоники произведения, Вступление призвано выполнять в то же время свою основную и непосредственную роль, роль „увертюры“, органически связанной с дальнейшим повествованием и необходимой для его действенного развития. Это прелюдия, в которой едва заметно, но уже проступают в гармоническом единстве основные темы, проходящие затем через всю книгу, прелюдия, в которой едва слышно, но уже звучат мотивы, получившие дальнейшее развитие в новеллах разных дней.

Так, тема первой половины Вступления, „horribilis et fetida“ („вызывающая ужас и отвращение“), — пораженная чумой Флоренция — найдет отклик и громче зазвучит в изображении разлагающегося общества, разъедаемого пороками, и прежде всего жадностью, лицемерием и распущенностью (I день). Тема второй части Вступления, „prospera desiderabilis et grata“ („благополучная, желанная и приятная“), рисующая счастливую уединенную жизнь аристократического кружка рассказчиков среди окружающих их спокойных фьезоланских холмов, напомнит о себе громким прославлением человечности и доблести в чудесном саду добродетелей последнего дня „Декамерона“.

Духовный путь, который „inchoat asperitatem alicuius rei sed eius materia prospere terminatur“ („начинается с резкой неупорядоченности некоей материи, а в конце счастливым образом приводится в порядок“), проходит едва ли не через одни и те же необходимые, обусловленные канонами этапы и во Вступлении, и в основном повествовании. Ключевые темы дней от II до VIII уже намечены и в картине всепокрушающего триумфа Судьбы, которая зловещим ангелом смерти пролетает над Флоренцией, и в едва ощутимом присутствии Любви, которая загадочным образом окрашивает встречу

семерых девушек и трех юношей, и в той силе Разума — проявлении высшей сообразности, — которая заставляет рассказчиков покинуть город и поселиться на очаровательном холме, полностью подчинив жизнь осмысленному порядку.

Подобно тому как „человеческая комедия“ будет разворачиваться в новеллах-притчах, воспроизводя — то с грустью, то с насмешкой, то с осуждением — великую купеческую эпопею предшествовавшей эпохи, символическая тема Вступления — изображение чумы — раскрывается в картинах жизни той же самой купеческой среды. Именно разгул „неуемной волчицы“ — то есть алчности и других „самых безжалостных чувств“, попирающих священные узы дружбы и семьи, религиозную веру (это станет темой I дня), — вызывает „правый гнев божий“; он карает жадное накопительство последнего поколения флорентийских купцов (автор заклеит его в I новелле, показав бесчеловечность закона „торговой необходимости“, которому следует сер Шапелето). Это день Страшного суда над европейским купеческим авантюризмом, деградировавшим до уровня самого беззастенчивого корыстолюбия. А когда в новеллах последнего дня, где добродетели в духе поздней готики затмевают друг друга, грандиозная „человеческая комедия“ достигает своего апогея, мы видим, как дымка ностальгической грусти (она навеяна и словами последнего „короля“, напоминающего о чуме) обволакивает рассказчиков, воспевавших извечный миф об идеальном человеке, подчинившем себе Судьбу, Любовь и Разум благодаря тем доблестям, которые, казалось, принадлежат временам, безвозвратно ушедшим в прошлое.

Рассказчики как бы дают нам понять, что изобразить „человеческую комедию“ общества, склоняющегося к упадку, им удалось только потому, что они наслаждались „блаженным уединением“ в своем фьезоланском убежище и не поддались животному безумию, которое, казалось, охватило всю Флоренцию в эти страшные дни, потому что они выдержали испытание и оказались достойными — навечно — приобрести к самому благородному кругу людей. В этом труднейшем испытании, посланном им Провидением (предвещающем некоторым образом разделение душ на Страшном суде), в этом мрачном и безжалостном чумном вихре, они не только сохранили в чистоте свою человечность и великодушные, но смогли укрепить их в себе. Люди вокруг них теряли человеческий облик, „ореол, озарявший законы божеские и

человеческие, померк“, все были во власти „самых безжалостных чувств“, из-за чего „многие мужчины и женщины бросили родной город, дома и жилища, родных и все имущество свое... Нечего и говорить, что горожане избегали друг друга, соседи не помогали друг другу, родственники редко, а иные и совсем не ходили друг к другу, если же виделись, то издали. Бедствие вселило в сердца мужчин и женщин столь великий страх, что брат покидал брата, дядя племянника, сестра брата, а бывали случаи, что и жена мужа, и, что может показаться совсем уже невероятным, родители избегали навещать детей своих и ходить за ними, как если б то не были родные их дети“; „...больных бросали соседи, родственники, друзья... заболевшие мужчины и женщины... могли рассчитывать лишь... на корыстолюбие слуг...“; „И никто, бывало, не почтит усопших ни слезами, ни свечой, ни проводами — какое там: умерший человек вызывал тогда столько же участия, сколько издохшая коза... Клали их [трупы] в ряд, словно тюки с товаром в корабельном трюме, потом посыпали землей...“.

Самые зловещие признаки возврата общества к тому жалкому состоянию, когда „человек человеку — волк“, самые крайние симптомы разложения Боккаччо видит не столько в распространении чумной заразы, вызывающей ужас и омерзение, не столько в запустении и разорении некогда процветавшей Флоренции и ее окрестностей, сколько в примерах бесчеловечности и попрания всех норм цивилизованного общества. Не материальный крах, а крушение нравственных и общественных основ вызвало к жизни скорбные заключительные строки первой половины Вступления. Три выразительные драматические фразы, как три волны, набегаящие одна на другую, фразы, исполненные величия, проникнутые внутренним смятением, которое придает суровость и в то же время трепетность самым изысканным формам ритмической прозы. („Сколько... пышных дворцов... Сколько знатных родов... Сколько сильных мужчин...“)

Но, подобно тому как после нагромождающихся стенов неожиданно звучит спокойная речь („Продолжать описывать все эти ужасы слишком тяжело...“), всю эту бездну печали и отчаяния вдруг пронизывает светлый луч. Появление „во вторник утром в храме Санта Мария Новелла“ „семерых молодых женщин“ и „трех молодых людей“ напоминает о существовании того огромного мира, который противостоит этому обезумевшему и расстроенному обществу:

для них сохраняются во всей нерушимости и благородстве те попорченные человеческие связи, которые являются первейшим и исконным признаком цивилизованного общества („...связанные между собой дружбой, соседством, родством...“). Эти молодые люди питают отвращение к „безжалостному чувству“, которым охвачен весь их город („Если мы... склонны так думать, значит, как же мы безрассудны!“), и они ни за что не посмели бы покинуть Флоренцию, если бы до этого, повинувшись велению сердца, вопреки всему, и даже поведению своих родственников, они не исполнили свой долг по отношению к близким („...мы никого не покидаем; если уж на то пошло, так скорее мы можем считать, что мы всеми покинуты, ибо наши близкие или умерли, или бежали от смерти и бросили нас в беде, словно мы им чужие“). Высший принцип, которому они без колебаний следуют в своем поведении, — это добропорядочность („...похвальнее поступим мы, удаляясь отсюда достойно, нежели те, которые ведут себя здесь недостойно“; „Мое дело — жить честно, так, чтобы не в чем было себя упрекнуть, а там пусть говорят что хотят, — господь бог и справедливость за меня вступятся“). Среди мрака эгоизма и бесчеловечной жестокости им удалось сохранить в душе свет любви („...ни бедственная година, ни утрата друзей и родных, ни боязнь за себя не угасили и не охладили любовный пламень“).

Эти молодые люди, не позволившие смертоносному вихрю загасить в их груди пламя духовности, не утратившие веры в долг, благородство, любовь в тот момент, когда все моральные и общественные идеалы неумолимо рушатся, могут по праву считаться представителями всего человечества и быть судьями происходящего в мире, ибо они сохранили его высшие духовные ценности. И они, как избранные, покидают город и уединяются на фьезоланской вилле, этом своеобразном ковчеге среди нового всемирного потопа.

И характер, и ритм жизни в этом „благом уединении“ — все являет собой полный контраст всеобщему разложению флорентийского общества, снесаемого алчностью и себялюбием. Слова „onestà“, „onesto“, „onestamente“ („достоинство“, „достойный“, „достойно“) звучат как девиз этого кружка, как некий пароль, особенно в речах „короля“ или „королевы“, когда они определяют ход жизни их куртуазного общества — начиная с высказываний Пампиней и Филомены и кончая торжественным выступлением последнего „короля“, которое блестяще стилизовано под одиннадцатислож-

ный стих: „...uscimmo di Firenze; il che, secondo il mio giudizio, noi onestamente abbiam fatto... niuno atto, niuna parola, niuna cosa né dalla vostra parte: né dalla nostra ci ho conosciuta da biasimare: continua onestà, continua concordia, continua fraternal dimestichezza mi ci è paruta vedere e sentire“ („... оставили Флоренцию... мы вели себя благопристойно... никто из вас не совершил ни одного непохвального поступка, не сказал ни одного нехорошего слова и вообще ничего предосудительного не сделал. Если память мне не изменяет, все у нас с вами было благородно, жили мы с вами дружно, в тесном братском единении“; X, закл.)<sup>7</sup>.

Программные декларации Пампинеи и Филомены, или, в известной мере, их пожелания, звучат в полный голос и приобретают особое значение в заключительной речи короля, который констатирует, что они претворились в жизнь. Подобно тому как „грехи“, вызвавшие чумное поветрие, впоследствии заявляют о себе вполне конкретно в „бесчеловечных намерениях“, в „жестокости“, в „разврате“, в „недостойном бесстыдстве“, в „недостойных, грубых песнях“, в „недостойных поступках“, в „бесчестном поведении“, в „скотстве“, в том, что люди „уподобляются диким зверям“, в „скотских намерениях“ — во всем том, что автор начинает подробно живописать, едва приступает к непосредственному рассказу о городе, охваченном чумной эпидемией.

Оказавшись на своей очаровательной вилле, молодые люди сразу же чувствуют потребность установить определенный порядок и определенные правила поведения („Однако все выходящее из границ длится недолго, а потому я... почитаю необходимым... сойтись на том, чтобы кто-нибудь у нас был за главного, которого мы все уважали бы, слушались как старшего...“). И это тогда, когда в их городе „ореол, озарявший законы божеские и человеческие, померк... оттого всякий что хотел, то и делал“.

В то время как флорентийское общество оказалось во власти вседозволенности и животных инстинктов, жизнь этих поборников благородства во всех своих проявлениях определяется принципами „самоограничения“, „порядка“, „меры“. Если в городе акты отчаяния и звериные крики, безудержная алчность и разнузданные вакханалии, то здесь, на фьезоланском холме, все действия и поступки как будто подчинены какой-то скрытой гармонии и совершаются с тапцевальной грацией. Перед нами некий образ идеального человеческого общества, в котором благородство, взаимное

согласие, любовь становятся высшим законом, так как они отвечают самым глубоким и естественным человеческим побуждениям. Этот образ идеальной жизни совершенно необходим, он предпослан „человеческой комедии“ с ее притчами и вечными истинами. Только потому, что рассказчики совершенно оторваны от событий бренного мира, они, находясь в идеальной атмосфере, вне времени и пространства, могут создавать свои истории, обращенные к человечеству. Подобно тому как сам Боккаччо смог отдаться созерцанию и приступить к художественному изображению жизни обычного человека („человеческой комедии“) лишь после того, как закончилось его странствование по бурному морю пенстовых страстей и душевной смуты и когда он наконец достиг тихого берега духовной и нравственной зрелости (Вступление: „...мне довелось претерпеть лютейшую муку... из-за моей же горячности, чрезмерности, коей порождалась неутоленной страстью... ныне, когда боль прошла, воспоминания о ней (о любви) мне отрадны“).

Только потому, что его рассказчики — персонажи в высшей степени отвлеченные, они могут возвышенно рассуждать о сильных страстях и героической доблести независимо от конкретной сути изображаемых эпизодов и событий. В какой-то степени они представляют (о чем говорят уже их имена) типы, становящиеся нарицательными, когда речь идет о Судьбе, Разуме и прежде всего о любовной страсти. Эти имена пришли из самых разных произведений, начиная от высокой латинской поэзии и кончая наиболее близкими Боккаччо сочинениями его времени: от Вергилия (Элисса) и хрестоматийной средневековой поэмы (Панфило) до стихов нового сладостного стиля и Данте (Нейфила), до Петрарки (Лауретта) и далее вплоть до юношеских произведений самого Боккаччо, герои которых смело продолжают свою жизнь в „Декамероне“ (Филомена и Филострато из „Филострато“, Фьямметта из „Филоколо“, „Комедии флорентийских нимф“ и „Элегии мадонны Фьямметты“, Эмилия из „Тезеиды“ и Пампиния и Дионео из „Амето“).

Во Вступлении, этой увертюре к „Декамерону“, затрагиваются многие мотивы (мы пока остановились лишь на некоторых из них), которые в дальнейшем получают широкое развитие в „человеческой комедии“. Но уже здесь они звучат в необычайном ритме и в совершенно новом стилистическом ключе, отвечающем своеобразию повествования в самих новеллах, — и это несмотря на глубокое различие по содержа-



нию и манере изложения вступительной части и новелл с их разнообразной формой.

Уже во Вступлении проявляется — и, вероятно, именно здесь наиболее сильно — особая способность Боккаччо соединять разнородные повествовательные элементы, его мастерство контаминации, доходящее порой до искусного и дерзкого плагиата, мастерство, наложившее свой отпечаток на все его повествовательные произведения — от „Филоколо“ до „Генеалогии языческих богов“. Но в юношеских сочинениях писателю еще не хватает легкости и уверенности, а в поздних он как бы испытывает неловкость и маскирует свои заимствования. И лишь в „Декамероне“ этот особый талант Боккаччо проявляется в полную силу, с поразительным блеском; с безупречной строгостью и редкостным чувством меры. Он определяет развитие художественного вымысла и особенности стиля, преобразует весь первоначально разрозненный повествовательный материал, который обретает удивительное единство, скрепленное ключевыми темами. Он сплавляет воедино различные по своим истокам стилистические манеры и придает этому сплаву абсолютно новую форму. Процесс превращения разнородных и обособленных элементов в нечто цельное и общезначимое лежит в основе создания художественного мира „Декамерона“, где схоластическую схему идеальной архитектоники нисколько не нарушают лирические баллады в конце каждого дня <sup>8</sup>.

Уже во Вступлении такой синтез воспринимается как новая осознанная стилистическая манера. Она проявляется и в искусном и совершенно необычном соединении принципов и приемов, выработанных классической и средневековой риторикой (как на латинском языке, так и на народных); в соединении латинских, среднелатинских и романских образцов; повествовательного ритма прозы Тита Ливия, Цицерона и средневековых риторов (*dictatores*); в соединении описания, сюжетного рассказа и морализирования; реалистических картин и элементов аллегории и символики; персонажей исторических, вымышленных и образов, вызывающих определенные ассоциации (вплоть до того, что рассказчикам присваиваются имена литературных героев и встреченных в жизни людей, имена античные и средневековые).

Сюжетная запутанность и перегруженность „Филоколо“, литературность и подчеркнутая изысканность „Тезейды“, „Комедии флорентийских нимф“ и „Любовного видения“, одноплановость и ограниченность мира „Филострато“ и „Фьям-

метты", хрупкое изящество „Фьезоланских нимф“ и некоторых лирических произведений — все это уже во Вступлении к „Декамерону“ уступает место ощущению безбрежности жизни и жадному интересу ко всему, чем живет человек, четкости и широте изображения, могучему полету творческой фантазии — тому, что ранее было совершенно не свойственно Боккаччо. Размышления о пережитом во Вступлении, отмеченные неожиданной для Боккаччо глубиной постижения своего душевного опыта; возникновение пейзажа как идеального фона развертывающегося повествования (такую роль пейзаж стал играть у всех итальянских писателей — от Полициано вплоть до Фосколо и Д'Аннунцио); провиденциальное толкование истории и всех ее событий; завуалированное изложение принципов своей поэтики (к этому он будет возвращаться вновь и вновь по разным поводам); драматическое описание чумы (ее триумф показан в движении, а не статично, как у Тинторетто или Гойи) и описание поведения множества людей, застигнутых ею; изображение возвышенной мудрости и благородной гуманности десяти рассказчиков; утверждение нравственных и гражданских понятий и принципов; исполненная изящества и в то же время глубокого смысла картина жизни на фьезоланском холме — все это создает во Вступлении новый мир, динамичный и необыкновенный, впервые появляющийся в творчестве Боккаччо, „одного из самых совершенных людей, каких только знала поэзия“ (Момильяно\*).

Этот мир не находится в прямом родстве (разве только в плане историко-культурном) ни с миром юношеских сочинений Боккаччо, ни с миром средневековой и современной ему прозы. Его безбрежность и многоликость, жизненная конкретность и огромный идейный смысл делают его необходимой прелюдией к новому поразительному шедевр, который после Апулея определил дальнейший ход развития европейской прозы вплоть до Сервантеса.

<sup>1</sup> Об отношении Петрарки к „Декамерону“ см.: V. Branca „Per il testo del Decameron“, op. cit. in „Studi di filologia italiana“, VIII, 1950; G. Martellotti „Momenti narrativi in Francesco Petrarca“ in „Studi Petrarqueschi“, IV, 1951.

<sup>2</sup> О замалчивании „Декамерона“ гуманистами см.: V. Branca „Linee di una storia della critica al Decameron“, Roma, 1939, e „Per il testo di Decameron“, op. cit.

<sup>3</sup> См.: U. Foscolo „Opere“, Ed. Naz., X, Firenze, 1953, p. 353→354; F. De Sanctis „Storia della letteratura italiana“, Bari, 1912, I, p. 328; G. Carducci „Opere“, Ed. Naz., XI, Bologna, 1936, p. 330; R. Fornaciari „Novelle scelte del Decameron“, Firenze, 1888, p. XXVIII e 19; L. Russo „Letture critiche del Decameron“, Bari, 1956, p. 42 ss.

<sup>4</sup> История этой концепции и самого понятия „рамы“ содержится в статье: V. Cian „L'organismo del Decameron“ in „Scritti minori“, Torino, 1936, II, p. 129 ss.

<sup>5</sup> См.: „Storia della letteratura italiana“, Milano, 1953, p. 85.

<sup>6</sup> См.: G. Getto „Immagini e problemi di letteratura italiana“, Milano, 1966.

<sup>7</sup> Словом „достойный“ (onesto) определяются поступки и речи рассказчиков на протяжении всего повествования. См.: I, 10; I, закл.; II, закл.; III, закл.; IV, вступл.; V, закл.; VI, 8; VI, закл.; VII, закл.; VIII, 1; IX, закл.; X, закл.; послесловие.

<sup>8</sup> См.: G. R. Silber „The Influence of Dante and Petrarch on certain of Boccaccio Lyrics“, Menasha Wis., 1940, p. 69 ss.; G. Boccaccio „Rime“ a cura di V. Branca, p. XXXIII ss.