

I. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ТРАДИЦИЯ

Когда „Декамерон“ был композиционно завершен и все сто новелл приобрели окончательную форму, когда он только начал свое долгое странствие в Италии по путям торгового обмена и культурного общения, уже тогда в одном из писем запечатлелось то страстное волнение, с которым читали его первые экземпляры, передавая их из рук в руки, а порой жадно присваивая. Письмо это написано в июле 1360 года Франческо Буондельмонте, племянником и ближайшим доверенным лицом великого сенешаля Никколо Аччаюоли *, и адресовано во Флоренцию Джованни Аччаюоли, двоюродному брату Никколо, в то время архиепископу Патрасскому.

„Высокочтимый святой отец! Из письма Монте Белланди своей жене я узнал, что он передал Вам книгу новелл мессера Джованни Боккаччо, книга эта моя, и я умоляю Вас, quantum possum (как только могу), соблаговолить вернуть ее мне; если архиепископ Неаполитанский еще не уехал, прошу Вас передать с ним, то есть с кем-нибудь из его слуг, но пусть они не отдают ее мессеру (Никколо Аччаюоли) и никому другому, кроме меня. Если архиепископ уехал, отдайте ее Ченни Барделла: он мне ее переправит в Аквилу или Сурмону, или же сами найдите возможность с кем-нибудь передать ее, но так, чтобы книгу вручили мне лично. И постарайтесь, чтобы она не попала в руки мессера Нери, иначе мне ее не видать. Я попросил дать ее Вам, потому что Вам доверяю больше, чем кому-либо другому, а книга эта мне очень дорога, и остерегайтесь одолживать ее кому бы то ни было, потому что нечестных людей много...“ ¹

Подобные волнение, восторг и радость, которая сродни радости открытия, пронизывают написанное в эти годы неизвестным поклонником Боккаччо предисловие к нескольким выдержкам из „Декамерона“, сохранившимся в кодексе

Мальябекъяно из Флорентийской национальной библиотеки. Отозвавшись с похвалой вообще о всех авторах, повествующих о любви, анонимный почитатель далее пишет:

....среди тех, кто мне сейчас приходит на память и кто заслуживает высочайших похвал и славы, следует назвать достойнейшего мессера Джованни Боккаччо, да дарует ему господь долгую жизнь в довольстве и радости, к коей стремится и он сам. Во времена не столь отдаленные он написал много прекрасных и увлекательных книг, в прозе и в стихах, во славу тех прелестных дам, чье душевное благородство выражается в делах добродетельных и приятных; читать или слушать эти книги и замечательные истории — для всех высшая услада, умножающая славу автора и наши удовольствия. Самая прекрасная и самая забавная из его книг носит название „Декамерон“; повествует она — как вы, должно быть, знаете, если знакомы с ней,— об одной счастливой компании из семи дам и трех молодых людей...“

Пишуший принадлежал — насколько можно судить по манере письма — к среде флорентийских торговцев, вероятнее всего близких к банкирскому дому Барди*. Другими словами, он, так же как семейства Буондельмонте и Аччаюоли, относился к тому высшему бюргерскому слою, который заложил основы процветания флорентийской коммуны на рубеже XIII—XIV веков, способствовал превращению Флоренции в самый оживленный финансовый центр тогдашней цивилизованной Европы, откуда банкиры благодаря гениальному изобретению векселя с легкостью перебрасывались миллионами со всеми столицами континента.

Столь же легко разносились по тысяче торговых каналов те сочинения, которые больше всего отвечали вкусам этих людей. Мы видим, что в истории распространения „Декамерона“ важную роль сыграли семейства Буондельмонте, Аччаюоли, Барди, Кавальканти (см. XXI письмо Боккаччо); кроме того, рукописные копии „Декамерона“ свидетельствуют об энтузиазме и активности представителей купечества и буржуазии, способствовавших всеевропейскому успеху „Декамерона“, успеху, которого не знало никакое другое литературное произведение.

Насколько мне удалось установить [среди рукописных копий, относящихся к XIV веку, более двух третей содержит непосредственные указания на то, что они являются соб-

ственностью того или иного торгового клана, в то время как нет ни одной копии, которая принадлежала бы прославленным библиотекам или увидела свет в знаменитых лавках переписчиков. Как показывает описание кодексов „Декамерона“, ими владели представители наиболее видных купеческих родов: флорентийцы Каппони, скупщики Раффакани и Дель Неро, Бонаккорси, Верациано, Фени, Витали, все члены банкирского дома Барди, Дель Бене, Розати, Дети, Бигати (кодекс в настоящее время утерян), а в других городах — сиенцы Аллегретти, Франчески из Ареццо, венецианцы Кабриэлли, в Неаполе—Кавальканти (кодекс утерян).

Порой рукописи „Декамерона“ вовлекались в финансовые перипетии, сложный клубок которых определял богатую событиями жизнь людей того круга. На полях рукописных экземпляров время от времени попадаются не только следы расчетов по ссудам, по закладным, но иногда даже документальные подтверждения того, что сами эти копии служили объектом коммерческих сделок, выступали в качестве залога и фигурировали в наследственных или денежных спорах. Да и в самом тексте некоторых списков без труда можно обнаружить отдельные поправки, разъяснения, дополнения, вставки, свидетельствующие о прекрасном знании коммерции и коммерческом подходе.

К той же среде отсылают нас и имена добровольных переписчиков, людей самых разных профессий и состояний; движимые желанием всегда иметь при себе это модное и снискавшее их страстную любовь сочинение, они запасались терпением и на долгое время превращались в писцов. Это Джованни Д'Аньоло Каппони, избранный в 1378 году приором главных флорентийских цехов; Пьерио Даниэлло ди Пьерио Фэн и Лодовико ди Якопо Томмазини — оба торговцы, как явствует из состава самих кодексов; сер Гаудио ди Балдуцко ди Пратовекко, нотариус; Франческо ди Банни ди Пьерио Буонинсеньи, который переписывал „Декамерон“, желая, вероятно, скрасить свое одиночество в торговой конторе городка Монтальчино; Лодовико ди Сильвестро Чеффини, торговец, участвовавший в строительстве флорентийского собора; Филиппо ди Андреа да Биббиена, по-видимому зажиточный землевладелец, который переписывал книгу „для себя, для родных и друзей“; сиенец Гиностро ди Томмазо Аллегретти, обосновавшийся в Болонье после изгнания из своего родного города и искавший от-

дохновения в „Декамероне“ („написано мною... в изгнании и в плачевном состоянии“); и Доменико Каронелли, один из влиятельных горожан Конельяно, городка во владениях Венецианской республики, далеко от Флоренции.

Это перечисление можно было бы продолжить списком других кодексов; хотя на них и нет имен владельцев и их происхождение не уточнено, тем не менее в почерке или в случайных пометках обнаруживается, что они принадлежали людям из той же самой среды. Даже наиболее авторитетный кодекс „Декамерона“, вышедший из-под пера Франческо ди Амаретто Маннелли, тоже в известной степени несет печать этого круга — достаточно вспомнить о родственниках добровольного переписчика и о вероятном назначении копии. И если великолепные литературные иллюстрации к „Декамерону“, отвечающие аристократическим вкусам, появятся лишь в 1476 году — они будут выполнены Галдео Кривелли для Теофилло Кальканьини (ныне кодекс лорда Лестера), — то непритязательные рисунки в простонародном духе встречаются в большом количестве уже в рукописных копиях купцов и окончательно узаконены в качестве иллюстраций в обширной серии из 112 картинок кодекса Лодовико ди Сильвестро Чеффини ³.

Поражает, что паряду с необычайным успехом книги в купеческой среде в литературных кругах в отношении к ней царит странный холод. Тщетно мы будем искать каких-либо откликов представителей культурного мира даже по прошествии нескольких лет, уже после того, как Боккаччо получил всеобщее признание,— откликов, соответствующих тому взрыву восторга, каким он был встречен в бургерской среде. Известно высказывание Петрарки в последнем из его „Старческих писем“ („Seniles“, XVI, 3), где дается латинское переложение новеллы о Гризельде: „Librum tuum quem nostro materno eloquio, ut opinor, olim iuvenis editi nescio quidem unde vel qualiter ad me delatum, vidi: nam si dicam legi, mentiar...“ („Книгу, написанную тобою на нашем родном языке, как я полагаю, еще в молодые годы, неведомо откуда и как ко мне попавшую, я видел, ибо если скажу — прочел, то солгу...“).

Это высказывание, которое, по моему мнению, следует рассматривать как явление чисто литературного свойства — подражание одному из „Писем к Луцилию“ Сенеки („Ad Lucil“. 46), — никоим образом не свидетельствует о безразличии Петрарки ³. Однако именно оно, по-видимому,

и задало тон в отношении к книге Боккаччо, определив сдержанность первых итальянских гуманистов, доходящую порой до умышленного ее игнорирования. Их последователи, склонные расточать восторженные похвалы Боккаччо как знатоку античности, тоже не приемлют „Декамерона“: в их неприятии чувствуется негодование ученых-гуманистов, приверженных античной риторике.

Однаково проявляют свое отношение к „Декамерону“ и Филиппо Виллани*, и Бенвенуто да Имола*, и Колуччо Салутати*, и Леонардо Бруни* — все они упоминают об этой книге вскользь и часто намеками, но ее не называют*. Разумеется, их отрицательную позицию определяет не только то, что они предпочитают латынь итальянскому языку. В другом своем письме („Старческие письма“, V, 2) Петrarка выказывает самый горячий интерес к итальянской поэзии своего великого друга, и те же самые литераторы конца века отзываются об этой поэзии с живой заинтересованностью.

Настороженное отношение к „Декамерону“ людей высокообразованных затянулось, но это не умеряло восторга купеческих кругов, более того — им заражается и простонародье. Множится число копий, сочинители все более усердно подражают „Декамерону“, уличные рассказчики и жонглеры разносят новеллы, собирая жадные толпы слушателей, по всей стране, что могут удостоверить и Сакетти*, и книга „Вилла Альберти“*⁵, и целый ряд фольклорных поэтических переложений, и многочисленные картины на сундуках с приданым, воспроизводящие сюжеты новелл „Декамерона“.

Такое разное отношение к „Декамерону“ — восторг и жадный интерес, с одной стороны, и настороженная сдержанность — с другой, — нельзя объяснить только влиянием среды или какими-то случайностями. Основная причина этого кроется в характерных особенностях книги Боккаччо, которые ярко отразились на ее дальнейшей судьбе до того, как ее окончательно канонизировали в качестве классического образца литературного языка.

Другими словами, „Декамерон“ появляется на авансцене итальянской литературы последних десятилетий треченто не как высокородное творение с древним гербом литературной традиции, а как книга для приятного времяпрепровождения, как произведение, созданное не в угоду утонченному вкусу избранных, а для удовольствия самых

неискушенных и простых читателей. Купцы, близкие к семейству Аччаюоли, и ведущие затворническую жизнь женщины из семейства Кавальканти, которых Боккаччо отговаривал от чтения своей книги (XXI письмо), — первые читатели „Декамерона“, и этот факт имеет глубоко символическое значение для культурной жизни нашего треченто.

„Декамерон“ не вписывался в величественную панораму классической литературы, которую так почитали гуманисты проторенессанса и еще раньше тосканские предгуманисты. Не восходил он и к изысканно аристократической традиции средневековой литературы, близкой по своим идеалам к высоким классическим образцам, т. е. к традиции лирической поэзии. Истоки „Декамерона“ следовало искать среди буйных дикорастущих творений для простонародья и мещан — в этой второсортной продукции без литературных претензий, которая расходилась и в письменной и в устной форме и услаждала в предшествующие века средние слои общества как одно из самых привычных развлечений. Неискушенные читатели восприняли „Декамерон“ как шедевр в этой области, как гениальную систематизацию того излюбленного повествовательного материала, расплывчатого и необработанного, который так нуждался в гармоничном и устойчивом порядке. Эта книга вызывала не восторг и почитание, как другие литературные шедевры, а радостное чувство интимной близости и душевного расположения, что позволяло (как это видно из кодексов) изменять текст, сокращать его, включать от себя новеллы и соединять их с другими историями, допускалась фамильярность читателя, который свою, в полном смысле этого слова, книгу перекраивал на собственный лад и вкус как ему заблагорассудится *. Таким образом, „Декамерон“ представлял собой тогда явление абсолютно внелитературное, что, впрочем, подчеркивает во Вступлении и сам Боккаччо („...я хочу приобродрить и развлечь любящих женщин... и для того предложить их вниманию сто повестей, или, если хотите, побасенок, притч, историй...“) *: хотя в другом месте он дает понять, что вполне осознает свою литературную и просветительскую миссию (вступление к IV дню).

* Цитаты из „Декамерона“ даются в переводе Н. Любимова (по изданию: Джованни Боккаччо. Декамерон. М., „Художественная литература“, 1970), за исключением особо оговоренных случаев.— Прим. ред.

Более того, в среде ранних гуманистов, которые во второй половине треченто уже стояли во главе культурной жизни Италии, „Декамерон“ представлялся не только внелитературным, но почти антилитературным явлением. После мрачной поры, пришедшей на смену великому средневековому классицизму, первые гуманисты не жалея сил искали и восстанавливали порванные нити драгоценного полотна классической культуры. Они стремились возродить свою связь с Древним Римом, минуя — или почти минуя — культуру Средневековья. Литературу они воспринимали с восторженным трепетом, как выражение высоких „достижений“ и „устремлений“ духа. Такое сочинение, как „Декамерон“, всецело тяготеющее к романской культуре средневекового мира и тщательно вобравшее в себя излюбленные вымыслы простонародья, естественно, прозвучало в той среде неким полемическим выпадом. Это нашло отражение даже в прочувствованной эпитафии Боккаччо, написанной Салутати, среди изысканных оборотов которой можно обнаружить скрытый упрек: *Qte vulgo... pergelebget* („ты на устах у простонародья“)? Если такое восприятие, или, точнее, такая позиция, является просто-напросто результатом сложившейся культурной ситуации, то диаметрально противоположная реакция на появление „Декамерона“ — это красноречивое свидетельство его несомненной, если не безраздельной, принадлежности к средневековой романской традиции.

В сложном и удивительно разношерстном материале „Декамерона“ мир классической древности почти полностью отсутствует. В единственной новелле на эту тему — о Тите и Гисиппе (X, 8) — фон откровенно условный и античность представлена в том искаженном свете, который был так характерен для средневековой литературы; и сама новелла — всего лишь приукрашенное изложение одного из рассказов, вошедших в знаменитое тогда произведение „Наставление обучающемуся“ („Disciplina clericalis“)*, с привнесением в него некоторых деталей, почерпнутых в поэме Александра де Берне*. А те единственныe две новеллы, источник которых можно отыскать в античной литературе, — 10 новелла V дня и 2—VII — не обошлись без вставных шнеков и контаминации более поздних переложений, зафиксированных в фаблио и в простонародных версиях. Восходят же эти новеллы к „Золотому ослу“ Апулея — того латинского автора, которого средневековая культура, по

свидетельству самого Боккаччо („Генеалогия языческих богов“, V, 22), воспринимала как своего предшественника. Это был единственный в античной литературе автор, который (совсем как в свое время Боккаччо) вслушивался в устные рассказы, бытующие в народной среде, и считал, что они достойны войти в литературу.

Если мы вспомним, как широко обращались к античности новеллисты Возрождения, как увлеченно рассказчики XIII и XIV веков воспроизводили и обрабатывали эпические и исторические деяния древних, то эта позиция Боккаччо поразит нас своей четкой писательской установкой и определенной направленностью его творческого воображения. Казалось бы, он, как никто другой из современников, при глубоком знании античной литературы мог позволить себе извлекать оттуда богатейший сюжетный материал. И он действительно к нему прибегал, создавая свои последующие произведения, подобно тому как в своих ранних вещах — от „Писем“ и „Тезеиды“ до „Любовного видения“ и „Фьезоланских нимф“ — он подражал, пусть чисто внешне, тем сочинениям, которые он считал для себя образцовыми.

Когда же читаешь „Декамерон“, создается впечатление, что Боккаччо сознательно отбрасывает античные образцы и пренебрегает ими — даже тогда, когда они вполне подходят и прямо просятся в повествование, — предпочитая им популярные средневековые тексты. Мы уже упоминали о контаминациях в 10 новелле V дня и во 2—VII дня, но предпочтение, которое он отдает средневековым источникам перед античными, ощущается в целом ряде новелл. Так, новелла о Чимоне (V, 1) значительно ближе к „Повести о Варлааме и Иосафе“*, чем к позднегреческим романам, опубликованным Роде⁸, которые должны были быть известны Боккаччо. В новелле об Андреуччо из Перуджи (II, 5) почти полностью отсутствуют следы влияния аналогичного эпизода из книги Ксенофона Эфесского* „Повесть о Габрокоме и Антии“ (известной Боккаччо), а образцом служит фаблио „Буавен из Провена“ („Boivin de Provins“). В новелле об архангеле Гаврииле (IV, 2) отголоски Овидия заглушаются мотивами из Псевдо-Эзиппа.

Умножить примеры подобного рода совсем не трудно: ведь даже первые страницы — знаменитое описание чумы из мрачной увертуры к произведению — являются несомненным и едва ли не самым показательным примером. Эти

страницы, страшные и величественные, созданы Боккаччо (при всем том, что он был знаком через Макробия* и других толковагелей „Георгик“ с драматическими описаниями Луcretия) по образцу тех глав из Павла Диакона* — писателя, к которому он часто обращался,— где рассказывается о чуме, поразившей ряд провинций Италии в последние месяцы правления Юстиниана („История лангобардов“, II, 4—5).

Но даже если бы не выдвигались столь решительно средневековые источники, оттесняя источники классические, все равно достаточно было бы той свободы, с которой Боккаччо сочетал их, чтобы назвать его писательскую технику и само поэтическое воображение средневековыми. Кстати говоря, именно эта способность дерзко и беззаботно контаминировать в произведении самые разные тексты и образцы всегда была определяющей чертой Боккаччо. Уже в его юношеских поэмах (как я показал в одной из своих работ¹) высокая традиция латинской эпической поэзии Вергилия и Стация* сочетается с более поздней традицией поэзии народных сказителей, а в последующих произведениях — от „Генеалогии языческих богов“ до „Чтений“, толкующих „Божественную комедию“, — сближаются и сплавляются самые богатые пласти двух культур.

Эта привязанность к литературе и литературным традициям эпохи, совсем недавно отошедшей в прошлое, столь непохожая на равнодушно-презрительное отношение Петrarки и его окружения, выражается, или, лучше сказать, обретает силу, в открытой и искренней симпатии к ней и в гребовательном художественном вкусе, благодаря которому обширная и путаная народная новеллистика Средневековья предстала в „Декамероне“ очищенной и преображенной. К этой литературе принадлежат почти две трети всех вероятных источников его новелл, и сама народная поэзия последних столетий — от народных эпических поэм до „плачей“*, от плясовых песен до риспетто* — находит в „Декамероне“ достойнейшее отражение (включая многочисленные упоминания о ней), что во многих случаях спасло ее от забвения.

Но приверженность творческого воображения Боккаччо к этому миру проявилась даже не столько в привлечении средневекового материала, сколько в самой интонации, в окраске повествования. О любовных приключениях и не-пристойных проделках рассказывается с бесстрашной жиз-

нерадостностью фаблио; истории поучительные строятся по образцу средневековых притч (*exempla*) — в обрамлении неоспоримых моральных сентенций; печальные истории пронизаны сострадательной жалостью „плачей“; в высоких трагедиях любви и смерти слышится размеренный, скорбно-величавый ритм переложения французских рыцарских романов; об опасных путешествиях по Средиземноморью и Западной Европе повествуется лаконично, с беззастенчивой откровенностью, как это свойственно рассказам флорентийских купцов, пастоящих конкистадоров того времени; чудеса и необычайные происшествия искрятся волшебным светом сказок и очарованием народных поэм.

Вся эта многослойная традиция, весь этот художественный материал и способы его воплощения слиты воедино и в определенном смысле облагорожены писательской манерой Боккаччо, его стилем, удивительно гармоничным иозвучным той жизни, которая породила и питала их. В нем нет ни малейшего пристрастия к античным драпировкам, ни малейшего упоения классической чопорностью, которое свойственно Петрарке (даже в изображении персонажей и эпизодов, не имеющих отношения к античности) и которое будет так прельщать новеллистов следующего поколения.

Достоинства слога, стройность изложения достигнуты прежде всего — как мы покажем в следующей главе — благодаря использованию средневековой техники „курсуса“* и ритмической прозы, а красота языка — частично благодаря высоким урокам дантовского трактата „О народном красноречии“. Те литературные изыски, которыми Боккаччо с нескрываемым удовольствием расцвечивает свое чудесное мозаичное полотно, также восходят к Средневековью — к трактатам по стилистике и ораторскому искусству предшествовавших веков. Отсюда пристрастие к заветным числам 3 и 10, блистательное использование имен, имеющих скрытый смысл, и имен образных, выведенных из фантастических перифразов, а также имен-ширм и, наконец, четкое и выверенное топографически распределение новелл в полном соответствии с географией, представленной в средневековой литературе. Эти три момента выделил в свое время Билланович *, а Курциус* и Де Брюин* связали со всем сложным комплексом представлений того века ¹⁰.

Одновременно Боккаччо использует целый набор схем и приемов, восходящих к средневековым трактатам по ри-

торике¹¹: от правила предпосылать каждой новелле морально-дидактическое рассуждение — до членения заключительного периода новеллы на три части, от неизменного употребления символических цветов (белый, зеленый, красный, темно-бордовый) для характеристики достоинств дамы или состояния ее чувств — до умелого чередования стилей, как то предписывают самые авторитетные трактаты по риторике от Альберико да Монтекассино* до Джона из Гарленда*.

Но и необходимые несущие нервюры и второстепенные украшения — не более чем отдельные элементы всей готической архитектуры „Декамерона“, грандиозность которой яснее всего проявляется в идейном плане книги и в соответствующем ему обрамлении новелл.

Боккаччо не ограничивался сбором и переработкой обширнейшего и разнообразнейшего материала, как это стали делать после него другие новеллисты, озабоченные одним — стремлением к литературной занимательности. Хотя Боккаччо перерабатывал материал довольно свободно (что вызвано и особенностью самого произведения, и особенностью воображения автора, легко соединяющего живые эпизоды) и не привносил в него никакого аллегорического или метафизического смысла, он стремился к тому, чтобы этот материал отвечал правилам риторики и выражал определенные моральные воззрения. Мозаичные куски средневековых произведений, кропотливо собранные им и отшлифованные до блеска, нельзя было разбрасывать как попало, словно на венецианских мозаичных полах, они должны были составить — в соответствии с эстетическими воззрениями той эпохи и воззрениями самого Боккаччо — определенный рисунок и приобрести значение, убедительное также и в метафизическом плане¹². В свое время „препиния о любви“ в „Филоколо“ и рассказы нимф в „Амето“, непосредственно предваряющие „Декамерон“, также строились в соответствии с определенной нравственной и идейной направленностью.

В „Декамероне“ тоже можно различить тонкую филигрань общего плана, пусть не столь жестко выдержанного, но тем не менее превращающего произведение в настоящую книгу, а не просто в собрание сотни новелл. С первого дня до последнего, как это тонко почувствовал Фердинандо Нери¹³, раскручивается идейная нить повествования, которая ведет от горького и резкого порицания пороков власть имущих (в новеллах I дня) до восторженного и изыскан-

ного прославления добродетели и благородства (в новеллах X дня).

По ходу этого намеченного пути возникают широкие фрески, которые в чреде сменяющих друг друга дней складываются по всем канонам эпохи в панораму „человеческой комедии“, где человек полностью раскрывает свою природу и может стать достойным сияющего царства добродетели, сообразовывая свою жизнь с теми могучими силами, которые как некие орудия божественного провидения, по-видимому, правят миром,— с Судьбой, Любовью и Разумом. И вот перед нами в стройном порядке проходят разнообразные и волнующие картины, изображающие тех, кто стал игрушкой в руках Судьбы (II день), и тех, кому она улыбнулась „в награду за находчивость“ (III день), далее тех, кому суждены были высшие испытания — испытания блаженством и страданием человеческим, то есть суждены необычайные приключения в царстве Любви — всемогущей правительницы, которой подвластны все на свете: и невежды, и мудрецы (IV и V дни). Затем мы видим изображения — самые язвительные и насмешливые — людей, которые хлопочут лишь о том, чтобы с помощью смекалки и проницательности, то есть Разума, самоутвердиться и одержать верх над другими как в хитроумной перепалке (VI день), так и в мошеннических и шутливых проделках; — они, как и перипетии Судьбы, в соответствии с канонами средневековой литературы обязательно связаны с доминирующей в „Декамероне“ любовной тематикой (VII и VIII дни). Затем наступает пауза: в новеллах IX дня, как об этом прямо говорит автор, возникают, переплетаясь, многие уже известные нам мотивы — лоскутки величественных, уже вытканых раньше гобеленов. Но вот от осуждения человеческих пороков, которое уже звучало в полную силу в начале книги, через знакомые размышления о способностях человека, умственных и нравственных, проявляющихся при столкновении с Судьбой, Любовью и Разумом, мы подходим к новеллам X дня и попадаем в великолепный сказочный эпилог, в волшебный сад, где расцветают благородные человеческие качества. И это изумительное крещендо последнего дня как будто призвано торжественно утвердить и восславить самые высокие порывы, самые великие движущие силы, которые и определили развертывание этой грандиозной и вечной „человеческой комедии“,— они кажутся обожествленными в своей

почти что метафизической неизменности. Ибо новеллы Х для показывают нам в новом свете и Судьбу (новеллы 1, 2, 3), и Любовь (новеллы 4, 5, 6, 7), и Разум (новеллы 8, 9) — они становятся испытанием человеческого благородства, и каждый раз над ними торжествует и подчиняет их себе Добротель, которая придает возвышенность самым обычным человеческим качествам и самым естественным чувствам. И наконец, в последней, чудесной истории Гризельды мы видим высшее проявление всех трех могущественных сил (Судьба, которая превращает бедную пастушку в блестательную владелицу замка, Любовь, которая делает Гвальтьери другим человеком и придает героическое мужество Гризельде, и ухищрения Разума, к которым прибегает Гвальтьери для испытания своей жены). А над ними победоносно сияет Добротель, добродетель Гризельды, наделенной чуть ли не святостью: это стилизованный образ, его черты и оттенки во многом заимствованы от традиционного образа Мадонны, „величием и кротостью пре-восходящей творение земное“ (к примеру, отзвук пророчества Симеона* и псалма „*Се раба*“ („Ecce ancilla“) ясно ощущим во фразах: „Гризельда не изменилась в лице...“, „Поступай со мной, повелитель мой, так... как, по твоему разумению, того требуют честь твоя и благополучие...“).

Таким образом, путь изложения „a principio horribilis et felidus, in fine prosperus desiderabilis et gratus“ („вначале ужасный и мерзкий, к концу же благополучный, желанный и приятный“), план повествования „inchoat asperitatem alicuius rei sed eius materia prospere terminalitur“ („начинаящий с острых углов предмета, материя которого затем счастливо вводится в рамки“), галерея образов от Иуды — Шапелето до Девы Марии — Гризельды — все говорит о том, что это произведение задумано и развертывается по схеме, установленной для „комедий“ самой авторитетной средневековой традицией — от Угуччоне да Пиза* и Джона из Гарленда до Данте¹⁴. К этой традиции Боккаччо не только питал любовь и уважение — после того, как ее отголоски прозвучали в „Амето“, он с дотошностью следует ей в „Чтениях“ о „Божественной комедии“ и теоретически обосновывает свое художническое пристрастие к ней в книге XIV „Генеалогии языческих богов“ (в особенности главы 9—13).

Чтобы придать плану повествования и всему идейному

развитию книги большую четкость и цельность, Боккаччо заключает его в „раму“, которая призвана подчеркивать ключевые моменты, несмотря на то (и независимо от того) что дается исчерпывающее изложение темы каждого дня. Даже внешний контур обрамления — который прочерчивается от „страшного зачина“ среди зловещего торжества чумы к человеческому благородству, спасающему от грозных ударов Судьбы, и затем к изобретательности и живости ума, обнаруженной рассказчиками и в их историях, и в изысканно-аристократическом подищучивании друг над другом,— также получает свое завершение в X дне, в блестящем финальном состязании рассказчиков в поисках примера наивысшего благородства. И все же литературная схема „рамы“, при всей ее внутренней обязательности для поэтического мира Боккаччо, прежде всего характерна для средневековой литературы и риторики и почти немыслима вне этого круга. Нет необходимости приводить доказательства и примеры, поскольку этот фактор неизменно подчеркивается во всех наиболее значительных работах о Боккаччо. Можно было бы дополнить сказанное тем, что схема „рамы“ у новеллистов последующих двух веков лишается какой бы то ни было жизненности и даже теряет свойственное ей значение декоративного элемента. Она превращается в сугубо литературный прием, в более или менее привычную дань уважения первому значительному произведению, утвердившему литературную традицию итальянской новеллистики.

Помимо того что „рама“ — явление чисто средневековое, Боккаччо насыщает ее характерными для средневековой риторики элементами симметричности. Занимая большое место в начале и в конце повествования, она в середине заявляет о себе прелестно развернутым эпизодом в Долине прекрасных Дам; дни правления девушек симметрично перемежаются днями правления юношей; самой старшей из них, Пампине, почтительно предоставляют главенствовать в первый день, а самому зрелому из юношей — Панфилу — вручаются бразды правления в день заключительный; баллаты, венчающие повествование каждого дня, составляют единый цикл и развиваются строго по излюбленной схеме 3 : 4 : 3 — начинается цикл с разработки аллегорических мотивов в первых трех баллатах, затем в последующих четырех движение замедляется — звучат возвышенные любовные сетования,— и наконец оно заверша-

ется широкой ликующей песнью в трех заключительных балладах.

Но помимо этих чисто формальных „технических“ заимствований, отметим, что именно в обрамлении яснее всего пропадает воздействие средневековой традиции, определившей некоторые особенности поэтического воображения Боккаччо и созданного им мира¹⁵. Достаточно вспомнить описания природы, которые занимают большое место в обрамлении. Им неизменно присуща декоративная или символическая изысканность, некая стилизация в духе затейливых арабесок; сами по себе они только фон и лишены самостоятельного значения: то буйство природных сил, которое ощущается, к примеру, в пейзажах Полициано*, им абсолютно чуждо, хотя они и предваряют элементы полициановской поэмы.

Точно так же утонченные и аристократические фигуры рассказчиков возможны лишь в сказочной атмосфере обрамления, имеющей художественную силу только в сложном сочетании всех его элементов. В сущности, эта утонченность и аристократичность рассказчиков возникает благодаря изящной соразмерности их жестов и действий, которые будто подчинены какой-то сладостной мелодии и повторяют рисунки танцевальных пар. Совсем как в идеальном куртуазном обществе, на фоне которого проходят изощренные диспуты в трактате Андрея Капеллана*, или в рыцарской среде при дворе короля Артура и Карла Великого, какими они предстают в многочисленных компилиативных переработках итальянских авторов. Другими словами, это не реальная картина мира людей с живой человеческой психологией, а лишь некая удачная материализация тех идеалов, тех созданных мечтой условий жизни вне повседневных тягот и забот, которые отвечают необычному развитию повествования и одновременно содержат необходимое оправдание искусству, создавшему „Декамерон“.

Обрамление недвусмысленно указывает на средневековую архитектонику „Декамерона“ и в другом плане, более существенном, непосредственно связанном с идеями, лежащими в основе произведения. Речь идет об одной из главных функций „рамы“ — раскрыть основные концепции „Декамерона“, сформулировать те соображения и идеиные принципы, которые направляют и организуют все огромное разнообразие его изумительных картин.

Любовь и Судьба, как высшие силы, измеряющие и

испытывающие способности Человека — его предприимчивость и сообразительность в житейских делах, определяют две главные, связанные между собой темы, которые объединяют идеально и композиционно серию фресок, составляющих „Декамерон“. И каждая из этих фресок получает в „раме“ свое теоретическое истолкование — в чем опять же оказывается строгое соблюдение средневековых схоластических канонов.

В прологах к 3 повелле II дня и ко 2 новелле VI дня Пампинея, „мудрейшая“, наделенная в полной мере житейским опытом и благоразумием, излагает с изящной лаконичностью концепцию Судьбы в духе Фомы Аквинаского и Данте („Ад“, VII, 77 и сл.), согласно которой Судьба не слепа в своем распределении удач и несчастий: она является мудрым орудием, „главной служанкой“ Провидения и Божественной Справедливости. Если во вступлениях к „Филострато“ и к „Тезеиде“ и в письмах IV и V (как я показал в одной из работ¹⁶) Боккаччо говорит о Судьбе как о силе абсолютно фатальной и при этом неизменно сетует на личные обстоятельства, то уже в „Любовном видении“ (песни XXXI—XXXVI) появляется более строгое схоластическое понятие Судьбы, которое ощущается и в „Декамероне“ (например, II, 6; V, 9) и остается основополагающим во всех последующих произведениях Боккаччо. Оно со всей определенностью выражено в „Корбаччо“ (49), в „Чтениях“ (VII, 1, 71 и сл.) и особенно в трактате „О злоключениях знаменитых мужей“ (VI введение, II, 16; IX, 27). Такое понимание совершенно противоположно той гуманистическо-возрожденческой концепции, которая получит свое развитие в трудах гуманистов от Пико делла Миандолы до Макиавелли.

Легко обнаружить столь же филигранное теоретическое обоснование изображения Любви — другой могущественной силы, которая выступает как главнейшее орудие Судьбы и с которой последняя некоторым образом делит свою власть. Если оставить в стороне остроумные и легковесные сентенции на ее счет, порожденные житейским цинизмом и зубоскальством (и всегда ограниченные низменной сферой буржуазного здравого смысла), то постоянным и неизменным во всех авторских обращениях к читателю — от вступления до ответа критикам в IV дне и далее вплоть до послесловия — остается чувство огромного изумления, даже какого-то смятения перед всесокрушаю-

щей силой Любви. Смятения, несущего в себе отзвук страстных теоретических диспутов тех столетий и вызывающего в памяти мучительное изумление Данте в V песне „Ада“, которую Боккаччо так странно переосмыслил. Уже в его юношеских сочинениях, вдохновленных только одним чувством, отражается душевный опыт человека, поглощенного исключительно любовью. В них ощущаются нравственные сомнения и тревога перед ее всемогуществом. Стремясь уяснить для самого себя эту проблему, Боккаччо обращается (как я показал в другом месте)¹⁷ к схоластическим формулам и схемам, отраженным в трактатах Андрея Капеллана и Бонкомпаньо да Синья*, а также в философической позиции Гвиттоне д'Ареццо*. Он пытается придать своим размышлением как можно более строгую форму в соответствии с этими теоретическими схемами в XXXVIII—XI.V песнях „Любовного видения“, более того — он не колеблясь принимает самые жесткие критерии и оценки из сочинений Фомы Аквинского и Ришара де Сен-Виктора*.

Именно эти напряженные поиски, это необычайное для Боккаччо увлечение теорией и породили его наиболее значительные высказывания о природе и силе Любви. Они слышатся даже в таком чисто повествовательном художественном произведении, как „Декамерон“. Помимо авторских размышлений (вступление, пролог к IV дню, послесловие), где они, естественно, получают наиболее четкое выражение, в прологе к 7 новелле IV дня приводятся рассуждения Эмилии о разнице между любовью знатных и любовью плебеев (совсем как у Андрея Капеллана в его трактате „О любви“); во вступлении к 6 новелле III дня и в конце 6 новеллы X дня Фьямметта упоминает о градации любви (тоже по образцу Андрея Капеллана, пересмотренному затем Гвиттоне, см. в этой связи также VIII, 7, 25 и IX, 2, 5); из казуистики трактата „О любви“ черпают свои суждения и Фьямметта, заявляющая, что долг мужчины — „добиваться благосклонности женщины, более знатной, нежели он“, и Эмилия, пространно рассуждающая о пользе безбрачия в 7 новелле III дня. Можно было бы продолжить и показать, что изумительное крещендо последнего дня развивается в идеальном соответствии с градацией ценностей любви к человеку и к богу, которая приведена у Ришара де Сен-Виктора; что тонкая аллегорическая вязь первых трех баллат прилежно вышита по канве трактатов, освоенных уже в лирике Гвиттоне; что отношения меж-

ду рассудком и любовью, о которых говорится в новеллах V и VII дней, отражают взгляды, изложенные Фомой Аквинским (Комментарий к „Никомаховой этике“), впоследствии воспринятые Данте („Пир“, II, XIII), и т. д.

Стать основой ключевых тем, направляющими идеями такого многообразного и многокрасочного произведения, как „Декамерон“, могли лишь наиболее важные и существенные для средневекового мышления истины, лишь логически наиболее обоснованные воззрения, лишь проблемы, долго и упорно обсуждавшиеся и блестяще разрешенные в сознании писателя.

Эти истины, воззрения, проблемы нуждались в наглядном выражении — в изображении человеческой доблести и находчивости, вечно подвергающихся испытанию и проверке Судьбой, Любовью и Разумом — высшими, почти полубожественными силами. Подобным же образом, правда преследуя чисто практические, а не художественные цели, поступали и авторы трактатов, восхваляющие аскетизм,— от „Золотой легенды“ до „Speculum di vega penitenza“ („Зерцало истинного покаяния“*),— когда отводили большое место рассказам и притчам. Точно так же в „книгах добродетелей“ и в „книгах примеров“ за фасадом учебных рассуждений и моральных поучений открывается обширная и разнообразная первоматерия новеллистики. Аналогично в духе откровенно нравоучительных притч перерабатывались сборники Эзоповых басен. Наконец, сам Данте в „Божественной комедии“, обращаясь к читателям с нравственной и пророческой проповедью, точно так же постоянно снисходит до примеров и эпизодов, взятых из жизни. Именно это имеет в виду Боккаччо, когда в середине своего самого значительного рассуждения о поэтике пишет, вспоминая, вероятно, новеллы своего шедевра: „*Fabula est exemplaris seu demonstrativa sub sigmanto locutio, cuius amoto cortice, patet intentio fabulantis: et sic, si sub velamento fabuloso sapidum comperiatur aliquid, non erit supervacaneum fabulas edidisse...*“

(„Рассказ есть разъясняющее и содержащее пример повествование под видом выдумки; если снять эту кору, то обнажается намерение рассказчика; и, таким образом, если нечто мудрое сообщается под покровом повествования, то не будет бесполезным обнародовать эти рассказы...“), добавляя, что „*species tertia (fabularum) potius historie quam fabula similis est*“ („третий вид рассказа скорее

похож на историю, чем на рассказ“; „Генеалогия языческих богов“, XIV, 9).

Именно этим скрытым, но в то же время весьма ощущимся влиянием притч, получившим отражение и в идеином плане „Декамерона“, объясняется настойчивая склонность Боккаччо придавать своим рассказам видимость исторической достоверности, имеющую определенный смысл и значение, о чём будет сказано ниже (см. гл. VI). Этот прием, как и другие характерные для „Декамерона“, находит четкое теоретическое обоснование в прологе к IV дню и в послесловии; напоминание о нем вкладывается в уста Фьямметты в 5 новелле IX дня: „Если б я когда-либо, прежде или теперь, намеревалась уклониться от истины, то я всегда сумела бы сочинить повесть или же вывести действующих лиц под вымышленными именами, ио так как уклонение от истины в описании событий неизбежно расхолаживает слушателей, то я именно по этим соображениям буду рассказывать так, как оно было „на самом деле“.

Сформулированная таким образом авторская позиция вытекает из самых действенных идейных и художественных предпосылок „Декамерона“ и определяет хронологические рамки происходящих в новеллах событий. Они почти всегда (на 100 новелл только 3 исключения) относятся к периоду, непосредственно предшествовавшему эпохе Боккаччо или тому, который уже можно связать с его именем. Это было грозное, но прекрасное время третьего и последующих крестовых походов, борьбы коммун, бурных событий на юге Италии и тех славных десятилетий в истории XIII—XIV веков, когда расцвело торговое могущество Флоренции и всей Италии. И если вторая половина этого периода воспринималась Боккаччо непосредственно через призму собственного опыта, то первая открывалась в достовернейших воспоминаниях и рассказах друзей, проживших богатую жизнь, таких, как Марино Болгаро, Коппо ди Боргезе Доменики, Пьетро Каниджано (ограничиваясь тремя именами, которые упоминаются в качестве устных источников „Декамерона“: V, 6, 9; VIII, 10). По-видимому, кое-что он почерпнул и из народной поэзии — начиная от поэм о Барбароссе и кончая „плачами“ анонимного автора из Флоренции и историческими балладами Ньераччо Тедальди (ср., например, „Любовное видение“, XLI и Комментарий).

Это было время, когда формировалась собственно итальянская культура, когда обозначилось отделение и обособление общественно-политической жизни полуострова от общей истории империи, когда закладывались основы самого крупного в Италии королевства — Неаполитанского (к которому Боккаччо сохранил страстную юношескую привязанность), когда в полный голос заявила о себе новая литература и новая культура, когда, наконец, прочно утвердились господство итальянских купцов в Средиземноморье и в Западной Европе. Это время стало легендарным и геронческим прошлым, на смену которому пришло сияющее, счастливое настоящее, подобно тому как после ослепительного и знайного полдня приходит ровный жар послеполуденного благоденствия; наступила золотая осень Средневековья, пора, когда родился и жил Боккаччо, запечатлевший ее с таким душевным проникновением.

Период итальянской и европейской истории между XII и XIV веками и является благородным и величественным фоном для всех наиболее возвышенных и волнующих новелл „Декамерона“. Подвиги во имя веры, крестовые походы на Восток создают поразительное сказочное обрамление в новеллах о маркизе Монферратской и о мессере Торелло. Бурные внешние и внутренние войны, приведшие к укреплению английского и французского королевств, становятся основой для поразительно трагических сюжетов в новеллах о графе Антверпенском, о Джилетте из Нарбонны и об Алессандро Аголанти. Жестокие распри между коммунами, ставшие печальной страницей итальянской истории, ожидают в описаниях грабежей и пожаров, освещдающих зловещим светом новеллы о Гвидо из Кремоны и о мадонне Франческе. Вмешательства во внутренние дела коммуны чужеземных правителей, преследующих свои цели, отмечаются в новеллах о сере Шапелето и о Мартеллино. Панический ужас жителей приморских городов перед зверствами пиратов находит мрачный回响 in новеллах о Ландольфо Руфоло, о Костанце, о Реституте; скорбь по поводу раздирающей Рим жестокой вражды двух кланов — Колонна и Орсии — окрашивает новеллу о Пьетро Боккамацца (которая сама по себе очень лирична). Бесконечный ряд войн и бурные перипетии, пережитые Сицилийским королевством под властью норманнов, Швабской, затем Анжуйской и Арагонской династий, занявшие значительное место в истории Италии XII—XIV веков, ожива-

ют в повествовании новелл о Джербино, о Гисмонде, о Теодоро, о мадонне Беритоле, о Джанни из Прочиды, об Андреуччо из Перуджи, о Нонне де Пульчи, о короле Карле, о короле Пьero и других.

В новеллах предстает целая галерея удивительно живых портретов исторических лиц той эпохи. Перед нами проходят Танкред, Вильгельм Второй, оба германских Фридриха и Манфред, оба Карла и Роберт Анжуйский, Педро и Федерико Арагонские и Руджеро де Лориа, Гвидо ди Монфорте и Джанни да Прочида, а также Кане делла Скала и Куррадо Маласпина, Филипп Кривой и „Молодой король“, папа Александр III и король Шотландии, папа Бонифаций и Саладин, король Иерусалимский, Гвидо ди Лузиньяно и Гвильельмо ди Монферрато, Аццо Феррарский и Гвишиджи да Камино... Эти персонажи всегда появляются в героических сценах и всегда на выигрышном фоне восторженно внимающей им толпы. Они изумляют ее благородными жестами и возвышенными фразами, которые небрежно роняют мимоходом (кажется, без нее не было ни их фраз, ни их великодушия). Они персонажи из эпопеи, из героических поэм, из рыцарских романов и прекрасно вписываются в изысканную и восторженную атмосферу повествования последнего дня.

Рядом с ними Боккаччо, верный паладин поэзии и культуры, выводит замечательных людей, чья деятельность свидетельствует о великолепном духовном расцвете эпохи. В его новеллах появляются Гвильельмо Борсьери и маэстро Альберто из Болоньи, Чекко Анджольери* и Гвидо Кавальканти, Чимабуэ и Джотто, не говоря уже о менее значительных фигурах, таких, как Мико да Сиена и Карло Фиджованни, и постоянном, хотя и скрытом, присутствии Данте.

Таким образом, в воображении читателя „Декамерона“ постепенно складывается величественная и глубоко человечная картина эпохи, имевшей решающее значение для дальнейшего культурного и исторического развития Италии, картина, выдержанная в героических тонах и исполненная назидательности. Перед нами эпопея (изображение событий со стороны) о том времени, когда феодальный и рыцарский быт великолепно сочетался с кипящей, бьющей ключом жизнью торговых домов и цехов, а грандиозное здание империи рушилось, образуя многоцветную мозаику королевств, графств и коммун. Та самая эпопея, об

отсутствии которой медиевисты прошлого века, смотревшие на „Декамерон“ как на произведение чуть ли не возрожденческое, искренне сокрушались,— яркая и человечнейшая эпопея об осени итальянского Средневековья.

Но недавнее прошлое с его героическим, сказочным ореолом, с его великодушными героями, постоянно застывающими в благородных позах, воспроизводится Боккаччо отнюдь не в ностальгическом тоне, характерном для дантовских образов Гвидо Гверры, Марко Ломбардца или Каччагвиды. Боккаччо совершенно спокойно изображает рядом с миром королей и рыцарей, исполненным торжественности и великолепия, трудолюбивых, предприимчивых современников. Федериго дельи Альбериги и Лизабетте из Мессины душевное благородство свойственно в не меньшей степени, чем Карлу Старшему или Гисмонде. Они не носят корону, но их человечность глубже и сильнее трогает нас, их великодушие не столь картино, зато более искренне, хотя и оно выступает в возвышенном облачении назидательных примеров¹⁸; Джентиле де Каrizенди по своим рыцарским качествам не уступает королю Пьеро; хлебник Чисти не менее изящный и благопристойный острослов, чем Гвидо Кавальканти; понятие о дворянской чести у Андреолы столь же высокое, как и у маркизы Монферратской. И даже задний план — волнующие картины, на фоне которых изображены приключения и завоевания флорентийских купцов (то бурное и бескрайнее Средиземное море, изборожденное пиратскими судами, то Франция, ревниво и подозрительно относящаяся к предприимчивым флорентийцам, то Англия с ее ужасными холодами, немного таинственная северная страна на самом краю света), — воспроизводится с тем энтузиазмом и восхищением, что и далекий рыцарский мир с его романтическими картинами завоеванных земель, военных походов и полей сражений.

Именно потому, что Боккаччо получил образование и воспитание в средневековом духе, определившем его умственное и нравственное формирование, именно потому, что воображение писателя обращено к жизни прошлых веков, ему удается ощутить неразрывную преемственность между ушедшим миром рыцарей меча и шпаги и миром рыцарей разума и предприимчивости, между прежними героями — усыпанными драгоценностями и пребывающими в гордом одиночестве королями и принцами и героями нового времени, вышедшими из среды итальянского купечества, ко-

торое и создало за десятилетия торговой экспансии свою эпоху. Крестовые походы, образование независимых республик и свободных коммун, создание Неаполитанского королевства, ставшего посредником между Востоком и Западом, затяжные войны Франции и Англии — в некотором смысле события, предваряющие блестящий расцвет итальянского Средневековья на пороге его заката. Эти две великие исторические эпохи — предшествующих поколений и современников Бокаччо — получили отражение в его шедевре и были запечатлены в идеальном единстве.

Как мы видим, одни и те же идейные и художественные мотивы лежат и в основе композиции, и в основе самого повествования. Они создают величественную готическую архитектуру „Декамерона“, где неспешно и планомерно развертываются глубоко человечные и наиболее типичные картины удивительной жизни Средневековья, схваченные взглядом художника (как это часто бывает в эпopeях или в произведениях, любовно воссоздающих какую-нибудь эпоху) как раз в тот момент, когда Средневековье уже клонилось к своему ослепительному закату.

Однако глубоко укоренившаяся в литературоведении, крепкая, как монолит, традиция заставляла ученых почти всегда видеть в „Декамероне“ идейный манифест новой эпохи, более того — неприятие и осмеяние средних веков. Они были сбиты с толку главным образом двумя литературоведческими псевдоконцепциями. Первая связана с интиклирикальной и антикатолической полемикой, которая уходит корнями в лютеранство и начиная с XIV века приобретает заметный вес, например в трудах Олимпии Морато и Поупа Бланта*. Вторая связана с утвердившимися в литературоведении XIX века (не изжитым и по сей день) противопоставлением Средневековья, погруженного в беспросветный мрак и суеверие, великому свету гуманизма. Ее разделяли самые крупные историки литературы прошлого века — Де Санктис, Кардуччи, Кине*, Сен-Виктор*, утверждавшие, что Средневековье — это отрицание человека и торжество трансцендентности, что Гуманизм опрокинул все устоявшиеся представления и, отгеснив бога, сделал объектом поклонения, возвел на алтарь Человека. Данте для этих историков был поэтом средневекового общества, погруженного в мир трансцендентных сущностей; Бокаччо же противопоставлялся ему как искец радости и наслаждения земной жизнью, которые

несла с собой новая культура¹⁹. За „Божественной комедией“ закономерно следовала „человеческая комедия“, или, точнее, „комедия чувства и плоти“, и на смену мистическому финалу в небесных сферах пришел шутливый эпилог в очаровательном кружке милых дам.

Ученые не замечали, что под грудой этих искусственных концепций исчезает грандиозный план „Декамерона“, что его сверкающие краски и эпические картины, его отважная и волнующая человечность тускнеют и произведение низводится до простого сборника из ста новелл, в которых излагаются истории, вдохновленные тяжеловесной полемикой. При таком насильтвенном перенесении „Декамерона“ в чистую, но совершиенно чуждую ему атмосферу ренессансной поэзии освещение жизни в нем могло показаться слишком резким и откровенным, а его повествование — беспорядочным и вульгарным.

Но шедевр Боккаччо в основе своей — это типичная „человеческая комедия“, представленная в канонических для христианского и схоластического мировоззрения формах, и одновременно широкое и разноликое эпическое полотно, запечатлевшее итальянское общество в блестящую и пышную пору осени Средневековья. Именно поэтому „Декамерон“ не является антиподом „Божественной комедии“, а некоторым образом сближается с ней и как бы дополняет ее. Представление о Средневековье, составленное на основе лишь одного из этих произведений, будет неверным и односторонним. Разве не загадочная гармония, сочетающая тревожное устремление к потустороннему с изучением конкретной реальности, мистический экстаз с плотской жаждой жизни, гражданский и религиозный героизм со всемогущим инстинктом пола и собственности, отвлеченные философствования с бесстрашной прагматической практикой,— разве не это гармоническое единство придает обаяние удивительно сложной и многоликой эпохе, стоящей у истоков нашей культуры, нашей цивилизации. Дантовская поэма — это самая грандиозная систематизация всех средневековых познаний, грандиозный поэтический свод, „сумма“ идейно-нравственных воззрений средневекового общества и одновременно страстное предостережение всему человечеству, страстное пророчество поэта, исповедующего высокие идеалы своего времени. „Декамерон“ же — это изображение, или, лучше сказать, поэтическое освещение, в известной мере метафизическое, исто-

рии каждого отдельного человека и повседневной жизни земного человеческого мира. „Декамерон“ — тоже своеобразный свод знаний, „сумма“ трудной жизни, насыщенной приключениями и опасностями, когда ежедневно проверялись способности и достоинство человека, когда купцы и безликая масса бедного люда проявляли свою предпримчивость и неуемную энергию, храня в памяти великие эпические события предшествовавших веков и следуя по стопам их героев. „Сумма“ того мира, который, согласно схоластическим воззрениям, не менее реален и не менее действителен, чем мир трансцендентный, воспетый Данте²⁰.

¹ Полностью письмо Франческо Буондельмонте с обширным комментарием опубликовано в моей статье „La prima diffusione del Decamerone“ in „Studi di filologia italiana“, VIII, 1950, открывающей цикл статей под общим названием „Per il testo del Decamerone“.

² Описание этих рукописных копий „Декамерона“ с привлечением соответствующего фактографического материала содержится в первой, и также во второй статье указанного цикла „Testimonianze della tradizione volgata“ in „Studi di filologia italiana“, XI, 1953.

³ См.: „Per il testo del Decamerone“, op. cit. Знакомство Петрарки с „Декамероном“ состоялось, по-видимому, еще в 1351 г., „Старческие письма“ Петрарки показывают, что он знал книгу достаточно хорошо: его суждения о Вступлении, о прологе к IV дню, о любовных мотивах, о юморе, об элегических и трагических новеллах отличаются глубиной и основательностью. Кроме того, перевод с итальянского на латынь новеллы о Гризельде — единственный у Петрарки перевод такого рода — лишний раз свидетельствует об исключительности его интереса к „Декамерону“.

⁴ См.: V. Branca. „Linee di una storia della critica al Decameron“, Roma, 1939, cap. I; V. Branca „Per il testo del Decamerone“.

⁵ См.: „Paradiso degli Alberti“ (ed. A. Wesselofsky, Bologna, 1867), и особенности новеллу Бонифация Уберти (III, p. 175 ss.) с ее многочисленными и откровенными заимствованиями из 7 новеллы X дня „Декамерона“, а также эпизод, в котором один из персонажей пересказывает новеллу о Бельколоре (II, p. 258). См. также IV и V главы Прелогования Веселовского и D. Guerrì „La corrente popolare del Rinascimento“, Firenze, 1931, p. 72. Что касается Саккетти, то он, кроме известной капитоны на смерть Боккаччо, посвящает ему строки во Введении к сборнику „Триста новелл“, где он опирается на авторитет Боккаччо для защиты своего сочинения и упоминает о переводе „Декамерона“

на французский и английский языки. Примечателен также и получивший распространение взгляд на „Декамерон“ как на материал для переработок. Краткие сведения о позднейших переработках и подражаниях „Декамерону“ и о его судьбе в итальянской и европейских литературах можно найти в последней части моей монографии „Giovanni Boccaccio“ (Milano, Marzorati, 1956).

⁶ Так, Пьетро ди Даниелло Феи вставил в последний день „Декамерона“ рассказ из сборника „Ресороне“, другие переписчики вплетали в „Декамерон“ новеллы Саккетти, Мазуччо, Леонардо Бруни и анонимных авторов.

⁷ Подобное замалчивание шедевра Боккаччо обнаруживается и в письмах того же Салутати (III, 25; IV, 12; XIV, 18); когда же он вынужден упомянуть о нем, то прибегает к туманной формулировке „librum illum Boccaccii“ — „та книга Боккаччо“ („Epistole aggiunte“, Roma, 1891, IV, p. 254).

⁸ См.: E. Rohde „Der griechische Roman“, Leipzig, 1900, p. 538 ss., а также A. Calderini, prefaz. a „Le avventure di Cherea e Calliroe“ Torino, 1913, p. 203 ss.

⁹ См.: V. Branca „Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida“, Firenze, 1936, а также Введение и комментарий в книге G. Boccaccio „Amorosa Visione“, ed. critica per cura di V. Branc, Firenze, 1944.

¹⁰ См. G. Billanovich „Restauri boccacceschi“, Roma, 1945; E. De Bruyne „Études d'esthétique médiévale“, Bruges, 1946 и „L'Esthétique du Moyen Age“, Louvain, 1947, E. R. Curtius „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“, Bern, 1954.

¹¹ См.: „Flores rhetorici“, III, VII, VIII, ed. Inguanz—Villard, Montecassino, 1938, E. Faral „Les arts poétiques du XII et du XIII siècle“, Paris, 1923, p. 86ss.

¹² Говоря о средневековой христианской эстетике от св. Августина и Боэция до Данте, мне бы не хотелось обременять повествование многочисленными ссылками и обоснованиями. Достаточно указать, кроме упомянутых выше работ де Брюинна и Курциуса, следующие: J. Maritain „Art et scolastique“, Paris, 1927, H. H. Glunz „Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters“, Bochum, 1937; M. De Wulf „L'esthétique du XIII siècle“ in „Art et beauté“, Louvain, 1943; J. Huizinga „Autunno del Medioevo“, Firenze, 1944; E. Gilson „L'esprit de la philosophie médiévale“, Paris, 1944, и „La philosophie au Moyen Age“, Paris, 1947; H. Pouillon „La beauté propriété transcendante chez les scolastiques“, in „Arch. d'hist. doctr. et litt. du M. A.“, 1946; R. Montano „Estetica del Medioevo“ in „Delta“, N. S., 1952, и „L'Estetica nel pensiero cristiano“ in „Grande Antologia Filosofica“, Milano, 1955.

¹³ См.: F. Neri „Il Disegno ideale del Decameron“ in „Poesia e storia“, Torino, 1946.

¹⁴ См.: Uguccione da Pisa „Derivationes“ (inedite, le citazioni in „Studi danteschi“, IV, 1921, p. 26); Giovanni di Garlandia „Poetria... de arte prosaica metrica et rhythrica“, a cura di G. Mari, Berlin, 1902 („Romanische Forschungen“, XIII, p. 926 ss.); Dante „De vulgari eloquentia“, II, IV, 6, Epistole, XIII, 28—32.

¹⁵ См.: Giovanni Getto „La cornice e la dinamica espressiva del Decameron“ in „Itinerari“, III, 1955.

¹⁶ „Amorosa Visione“, ed. cit., p. 569 ss.; а также V. Ciaffari „The conception of Fortune in the Decameron“ in „Italica“, dicembre, 1940; Jd., „Fortune in Dante's Fourteenth Century Commentators“, Cambridge mass., 1944, Jd., „The Function of Fortune in Dante Boccaccio and Machiavelli“ in „Italia“, XXIV, 1947, R. Ortiz „Fortuna labilis“, Bucarest, 1927.

¹⁷ См. мой комментарий к песням XXXVIII и след. в кн.: „L'Amorosa Visione“, ed. cit.

¹⁸ См.: A. Momigliano, Commento al „Decameron, 49 novelle“, Milano, 1924.

¹⁹ Эта концепция была подвергнута критическому разбору в моей работе „Linee di una storia della critica al Decameron“, op. cit. Вызывает удивление появление ее в блестящей, хотя и несколько импрессионистической, книге Е. Auerbach „Mimesis“, Bern, 1946, specie cap. IX (русск. пер.: Э. Ауэрбах „Мимесис“, М., „Прогресс“, 1976.—*Прим. ред.*), где снова утверждается, что персонажи „Декамерона“ якобы находятся безраздельно во власти земной, плотской жизни, что трагические новеллы лишены убедительности, непосредственности и эмоциональности, что куртуазная любовь безжизненна и т. п.

²⁰ Кроме упомянутых в этой главе работ, см. также мое предисловие к большому иллюстрированному изданию: „Decameron“, Firenze, Saded-Sansoni, 1966. V. Branca „Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio“, Roma, 1958.

Функция „рамы“ в „Декамероне“ рассматривается также в работах: G. Getto «Vita di forme e forme di vita nel „Decameron“», Torino, 1958, p. I ss.; A. Prete «Ritmo esterno e tempi spirituali nella cornice del „Decameron“» in „Aevum“, XXVIII, 1964; P. Brochmeier „Lust und Herrschaft“, Stuttgart, 1972; L. P. Rømhild «Osservazioni sul concetto e sul significato della cornice nel „Decameron“» in „Analecta Romana Instituti Danici“, VII, 1974; P. L. Cerisola «La questione della cornice del „Decameron“» in „Aevum“, XLIX, 1975.

О поздней готике и куртуазной атмосфере неаполитанского двора,

среде, формировавшей Боккаччо, см.: F. Bologna „I pittori alla Corte Angioina di Napoli“, Roma, 1969; G. Weise „Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien“, Halle, 1939, e „Elementi tardogotici nella letteratura italiana ecc.“ in „Riv. di lett. moderne e comparate“, X, 1957, e „L’Italia e il mondo gotico“, Firenze, 1957; F. Sabatini „La cultura a Napoli nell’età angioina“ in „Storia di Napoli“, 1975.