

## VI. НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ В ПРОЗЕ

В Падуе более шести веков назад, когда в литературных кругах зарождение гуманизма ощущалось особенно заметно, весной 1351 года, счастливый случай свел вместе двух корифеев нашей литературы — Боккаччо и Петrarку, встреча которых стала важнейшим событием в европейской культуре\*. Спустя два года Боккаччо в письме к Петrarке вспоминает с трепетным волнением об этой встрече со своим учителем (*magister*) и наставником (*praeceptor*): „*Credo memineris, preceptor optime, quod nondum tertius annus elapsus sit postquam senatus nostri nuntius Patavum ad te veni, et commissis expositis dies plusculos tecum egerim, quos fere omnes uno eodemque duximus modo. Tu sacris vacabas studiis, ego compositionum tuarum avidus ex illis scribens sumebam copiam. Die autem in vesperum declinante a laboribus surgebam unanimes, et in ortulum ibamus tuum iam ob novum ver frondibus atque floribus ornatum. Accedebat tertius vir virtutis eximie Silvanus amicus tuus, et invicem sedentes atque confabulantes quantum diei supererat placido otio atque laudabili trahebamus in noctem.*“ („Полагаю, благодорнейший мой наставник, что ты еще не забыл, как более двух лет тому назад я приехал к тебе в Падую по поручению нашего флорентийского сената. Изложив тебе суть дела, я провел тогда с тобой еще несколько дней, которые прошли для нас почти одинаково. Ты предавался душой благородным занятиям, а я, жадный до твоих сочинений, переписывал их для себя. Когда же день подходил к концу, мы оба прерывали наши труды и шли в твой сад, который наступившая весна уже украсила зеленью и цветами. К нам присоединялся твой достославный друг Сильван, и мы втроем располагались там и принимались промеж себя беседовать, пока не кончался день. Вот за каким мирным и похвальным досугом нам случалось засиживаться допоздна“. —IX Письмо).

До этого, в 1350 году, состоялась их встреча во Флоренции, но обстоятельства помешали Петrarке и Боккаччо спокойно побеседовать; теперь же два великих человека могли поведать друг другу свои сокровенные думы, поделиться своими взглядами, касающимися духовной жизни и литературы, и, безусловно, рассказать о своих занятиях и произведениях. Боккаччо, „жадный до сочинений Петrarки“, был слишком беден, чтобы заплатить переписчикам, и потому без устали переписывал их сам. Петrarка, постоянно проявляющий интерес к литературным сочинениям своего друга — этот интерес слишком долго оставался вне поля зрения ученых,— мог, естественно, расспрашивать Боккаччо о его последних сочинениях. А именно в этот период Боккаччо заканчивает работу над „Декамероном“. Поэтому более чем вероятно — несколько лет назад мне удалось убедить в этом большинство видных исследователей творчества Боккаччо и Петrarки<sup>1</sup>, — что Боккаччо в той доверительной обстановке, в какой протекали беседы с Петrarкой в падуанском саду, действительно кое-что рассказывал своему другу о произведении, ставшем блестящим итогом его предыдущей творческой деятельности, его смелых исканий в самых различных направлениях.

Пройдет более двадцати лет, и Петrarка будет вспоминать те полные откровения беседы, которые они вели вече-рами с Боккаччо. Теперь, когда реальная жизнь ему ближе, чем литература, когда он глубже познал „человеческие пороки и достоинства“, Петrarка (как он сам об этом настойчиво упоминает в последних трех „Старческих письмах“) гораздо внимательнее вчитывается в книгу Боккаччо, отдельные страницы „Декамерона“ трогают его и волнуют „usque ad lacrimas“ (чуть ли не до слез"). И он с восхищением читает своим близким друзьям эти страницы, переводит благороднейшей латынью новеллу о Гризельде (X, 10) из чудесной книги Боккаччо, и его перевод расходитя по всей Европе. Увлечению „Декамероном“ способствовала и особенность творческого воображения Петrarки, склонного все чаще облекать в художественную форму реально-исторические факты. Начиная с „Писем о делах личных“ и вплоть до трактата „О славных мужах“, его врожденный дар рассказчика постоянно дает о себе знать, хотя и не обязательно выступает на первый план. Петrarка превращает описание жизни Иосифа в новеллу о том, как женщина хитроумно искушает героя, почти совсем как у Бок-

качко в новелле о графе Антверпенском. Когда Петрарка читает „Декамерон“, его воображение невольно трогают и увлекают моменты, где новелла уподобляется историческому повествованию, где история и воображение, реальность и вымысел словно отражаются друг в друге и друг друга обогащают. В последних трех „Старческих письмах“ Петрарки ставится и обсуждается трижды вопрос о невыдуманности сюжета новелл: мы получаем возможность как бы принять участие в одном из тех оживленных споров о литературе и морали, которые были весьма характерны для Петрарки и его литературного окружения. По-видимому, в центре интересов и размышлений Петрарки стоит вопрос, который он задает себе в конце письма к Боккаччо: „...ap historiam scripserim an fabulam“ („...написал ли я правдивую историю или вымышленную?“). Увлеченno пересказывая в своих трудах жизнь великих исторических персонажей, он пытается облагородить и новеллу о Гризельде, написанную его другом, когда дает понять, что не о „вымысле“ идет речь, а о „реальной истории“.

В этом отнюдь не проявляется аристократизм предгуманиста или строгий классицизм Петрарки. Скорее всего здесь сказывается определенное убеждение, идущее от настичивого стремления к конкретности, тяги к реальности или по крайней мере к правдоподобию, восходящее к средневековой литературе, для которой были весьма характерны эти черты. Среди редких заявлений программного характера, а точнее — элементов „поэтики повествования“, которые Боккаччо вкладывает в уста своих высокообразованных рассказчиков, особое значение имеет реплика Фьямметты: „...если бы 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, но 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“ (IX, 5).

Сказано достаточно четко и определенно. Боккаччо вновь и вновь настойчиво возвращается к этой мысли и в сочинении „О злоключениях знаменитых мужей“, и в книге „О славных женщинах“, и в трактате „О генеалогии языческих богов“. Он стремится уточнить соотношение между реальностью (или историей) и воображением, повторяя при этом — как почти везде, где он излагает основы своей по-

тики,— наиболее распространенные и традиционные взгляды средневековой эстетики. Боккаччо заявляет, что для него новелла „exemplaris seu demonstrativa“ („назидательная или показательная“), то есть того „свойства“, что в „Декамероне“,— „potius historia quam fabula... veritati similima“ („по достоверности ближе истории, чем вымыслу“).

Это утверждение является как бы ответом на вопрос, поставленный Петrarкой, и проливает свет на те особенности боккаччиевской прозы, которые так долго ускользали от внимания исследователей. Однако отнюдь не следует подходить к шедевру Боккаччо, как к нему подходили в XVII веке: то был век увлечения историей, когда различные ученые — Манни\*, Сальвиши\*, Боттари\*, Лами\*— подвергали „Декамерон“ тщательному анализу, словно он был какой-нибудь исторической хроникой; стремились определить достоверность персонажей, событий, описанных мест, чтобы затем возвести произведение в ранг исторически достоверных. Не следует впадать и в другую крайность: подходить к творению Боккаччо, как подходили к нему в прошлом столетии и вплоть до недавнего времени ученые Бартоли\*, Ландау, Грёбер, Ди Франча\*. Все они видели в „Декамероне“ лишь художественный вымысел и настойчиво искали — не гнушаясь при этом унизительного и бессмысличного трюкачества — то, что гордо именовалось ими „источником“ *всех* и *каждой* из новелл. До них исследователи стремились „благородить“ „Декамерон“, повинуясь всеобщему увлечению в XVII веке историей, они же фактически не замечали изображенной в „Декамероне“ реальной жизни и среды и считали книгу Боккаччо последним звеном в роскошном ожерелье литературных или фольклорных мотивов, которые загадочными путями проникли в Европу из сказочных стран Востока.

Обе позиции ученых, хотя и отличались друг от друга, были по существу апологетическими. Исследователи с помощью доводов, не имевших никакого отношения к „Декамерону“, хотели подтвердить „благородный“ характер этого полюбившегося всем произведения, в известном смысле „нетипичного“, чуть ли не подозрительного с точки зрения самых ортодоксальных литературных традиций. Они ограничивались рассмотрением общего содержания „Декамерона“ и отдельных его эпизодов, которые сводили либо к историческим, либо к литературным источникам, и, по существу, топтались на месте. Их, по-видимому, не слишком

беспокоил вопрос, как именно те элементы, которые они так усердно искали и исследовали, воздействовали на творческое воображение Бокаччо, в какой мере они определили форму отдельных новелл, а в конечном счете — общую форму этой грандиозной „человеческой комедии“ нашего Средневековья.

\* \* \*

Сборники новелл, предшествовавших „Декамерону“, носили характер собраний отдельных рассказов. Книга же Бокаччо является единым произведением; она создана по определенному идейному плану и заключена в границы вполне определенных правственных норм, образующих четкую структуру. Необходимым, пусть даже несколько нарочитым, элементом этой структуры является так называемое „обрамление“. Как мы уже показали, новеллы „Декамерона“ с первого и до последнего дня выстраиваются согласно четкой, заданной схеме, в полном соответствии с наиболее авторитетными средневековыми поэтами. Они как бы иллюстрируют некий воображаемый духовный путь. Начинается он с сурового и резкого порицания пороков власть имущих. Затем мы видим, как непрерывно люди борются друг с другом, борются с такими величайшими силами, как Судьба, Любовь, Разум, которые безраздельно правят миром. Завершается весь путь гимном великодушию и добродетели (новеллы X дня). Но для того, чтобы эти прагматические истины средневекового мироощущения воплотить в грандиозные фрески, чтобы прочно — а не иллюзорно — связать литературное произведение с реальной жизнью, Бокаччо приходилось обращаться к действительным историческим фактам или лицам. Нужна была такая повествовательная манера, следуя которой хорошо всем известные и несущие эмоциональную нагрузку имена, названия мест или конкретные факты заняли бы подобающее место и помогли бы придать более непосредственный, исключительный характер смыслу, заложенному в отдельных картинах. Требовались определенные границы, а так как в „Декамероне“ больше изображаются люди, чем пейзажи, шутки были фигуры-символы. Именно такие фигуры смогли бы — примерно так же, как и герои греческих рапсодов или средневековой эпопеи — стать центром изображаемых событий или особенно значительных высказываний. То же у Данте: чтобы придать всему замечательному видению пророчес-

кий пафос, он изображает в „Комедии“ главным образом персонажей, „о ком живет молва“ („Рай“, XVII, 138).

Картина ничтожества сильных мира сего, которые в любую минуту подвержены приступу мелочного крохоборства, не обладала бы в „Декамероне“ такой наглядностью и смысловой насыщенностью, если бы в новелле о Бергамино (I, 7) над царящей в ней аристократически спокойной атмосферой не возвышалась ставшая к тому времени легендарной фигура Кан Гранде делла Скала с его горделивым величием. Полные очарования симфонии любви и смерти в IV дне не могли бы звучать как грандиозное и торжественное крещендо, если бы „ведущие партии“ в них не были доверены известным нормандским принцам Танкреду и Вильгельму Доброму или рыцарям и провансальским трубадурам, подобным Россильоне и Гвардастанью (IV, 1, 4, 9). Добродетель не сияла бы так ослепительно сказочно в последний день „Декамерона“, если бы в нем не была выведена галерея легендарных исторических фигур: Фридриха Барбароссы, Саладина, Карла Анжуйского, Педро Арагонского, Альфонса Кастильского, папы Бонифация и многих других.

В результате новых исследований (некоторые из них довелось вести в эти годы мне) мы все глубже постигаем тончайшую мозаику новеллы, и спустя шесть веков отдельные части этой мозаики привлекают нас теми же тонами, которые так волновали современников Боккаччо. Опасности, поджидающие одиноких путников, события, люди и пейзажи, внезапно сменяющие друг друга, совсем как в поэмах Ариосто и Тассо,— все это оживляет действие новеллы о Пьетро и Аньолелле (мечтательных возлюбленных, заблудившихся в римской Кампании), придает ей новую притягательную силу, если мы в состоянии правильно разгадать реалии того времени, содержащиеся в новелле (V, 3). Лес, где путника поджидают неожиданности и засады,—это не некая условность наподобие заколдованных лесов рыцарских романов. Это — лес д'Альо, что около Фраскати, то есть на дороге, по которой часто и всегда с неспокойным сердцем доводилось ездить флорентийским купцам, да и самому Боккаччо, в Неаполь и обратно. В этом лесу — читаем мы в сочинении Боккаччо „О горах, лесах, источниках, озерах, реках, прудах и болотах и о названиях морей“ — для населявших его обитателей, промышлявших грабежом, было настоящее раздолье. Замок, где поутру наконец рас-

сеиваются тревоги влюбленных,— это один из феодальных замков, куда писателя настойчиво звал погостить его друг и почитатель, покровитель флорентийцев Никколо Орсини из семейства Льелло Орсини да Кампо ди Фьоре, который упоминается в новелле как владелец этих мест. Добавим, что, помимо этих отдельных подробностей, страх и тревога, которыми пронизана новелла, трагически красноречиво выступают в удрученных настойчивых упоминаниях о Риме, отданном во власть враждующих партий. Горестное изображение Рима есть и в „Филоколо“ (I, 4), и в письме к Якопо да Пиццинга\*, и в некоторых петраковских „Письмах о делах личных“, адресованных Боккаччо (II, 12; VI, 8; XI, 1).

Историческая аллюзия побуждает воображение художника придать большую значимость развитию сюжетов не только в наиболее существенных исторических сценах повествования. Вся дерзновенная эпопея, героями которой стали на рубеже XIII—XIV веков итальянские банкиры и купцы, подчинившие себе цивилизованную Европу, широко отражается, как мы уже говорили, в описании среды,правов и в самих героях тех новелл „Декамерона“, где повествуется о купцах. Удачи и неудачи в судьбе купцов Ламберти, которые лежат в основе невероятных приключений, описанных в 3 новелле II дня, оставили, по-видимому, необыкновенно глубокий след в среде флорентийского купечества: в конторских книгах сукнодельческой корпорации Калимала и цеха менял Камбю скрупулезно отмечены различные моменты в их судьбе, включая и тот, когда они — совсем как в новелле „Декамерона“ — объявляются „*cessantes et fugitiivi*“ („несостоятельными и в бегах“). Новеллы VIII дня завершает большая оживленная картина, где выведен купец, которого обводит вокруг пальца и обманывает прекрасная куртизанка, которую он в свою очередь обманывает, когда куртизанка меньше всего этого ожидает. Рассказанная история своими красками и пикантными ситуациями, несомненно, возбуждала воображение современников не только потому, что в ней описана подлинная торговая практика (склады, гарантии), но и потому, что в ней в качестве персонажей выведены реальные и даже весьма известные в те времена люди. Герой новеллы Салабаэтто, тщеславный юный франт, готовый потерять голову, когда красивые глазки сицилийки увлажняются слезами, был, как явствует из документов эпохи, хранящихся в флорен-

тийском архиве, весьма почтенным купцом из семьи приоров. Еще большим влиянием пользовался в те времена его лукавый советчик Пьетро Каниджани, член могущественной компании Аччаюоли, выполнявший важные функции при Анжуйском дворе и в Флорентийской республике. Подумать только, два еще живых и весьма известных человека были выведены Боккаччо в сомнительном окружении куртизанок, мошенников, сводников и бессовестных купцов — персонажей всей этой плутовской оперы-буфф. Каким же лукавым намеком, веселым назиданием должна была выглядеть в глазах современников Боккаччо вся эта новелла!

Те, „о ком живет молва“, — фигуры, которым в „Божественной комедии“ присуща величавая назидательность, — в „Декамероне“ обретают самые различные смысловые значения и нюансы и придают жизненность и динамичность новеллам даже потешного или любовного содержания<sup>2</sup>. Вспомним о ловушке, которую Риччардо подстроил в темной комнате Кателле (III, 6): женщина полагала встретить там своего мужа, а оказалась в объятиях отвергнутого ею возлюбленного, который, однако, не пожелал смириться с неудачей. Содержание новеллы становится богаче благодаря целому ряду лукавых намеков: действие происходит в типичной неаполитанской бане, а в качестве персонажей выведены хорошо известные лица. Риччардо Минутоло, рыцарь и советник короля Роберта и королевы Джованны, капитан и вице-король в Терра д'Отранто; Филиппелло Сигинольфи, влиятельный придворный королевы, из семьи, дружившей с Боккаччо; и, наконец, отчаянная ревнивица Кателла, которую Боккаччо уже до этого представлял в галантной арабеске поэмы „Дианина охота“ — среди других известных красавиц Неаполитанского двора. Перенесемся теперь из Неаполя во Флоренцию, где происходит действие другой новеллы, и мы тотчас же заметим, как — благодаря появлению в ней реально живших людей — язвительная насмешка пронизывает одну из наиболее ярких и непристойных гротескных ситуаций: Монна Тесса заставляет своего мужа, святошу и дурака, пробормотать двусмысленное заклинание, чтобы прогнать призрак — то есть ее возлюбленного, который бесцеремонно стучится в дверь. Муж Монны Тессы вполне реальное историческое лицо: это уважаемый всеми аптекарь Джованни ди Нелло, консул своего цеха в 1345 году, терциарий-доминиканец, прихожанин собора

св. Марии Новеллы, изъявивший желание быть похороненным в одной из его часовен (VII, 1).<sup>3</sup>

Боккаччо-повествователь переходит от отвлеченных избитых примеров женского коварства и хитрости, которыми изобилует средневековая литература, к гораздо более увлекательным фактам местной хроники. Так и кажется, что именно в ней воображение Боккаччо непрерывно ищет материал, чтобы придать рельефную наглядность одной из основных тем „Декамерона“: стремление людей превзойти друг друга в ловкости и находчивости. Эта тема прежде всего раскрывается в новеллах о бессмертном глупце Каландрио, которого постоянно обворовывают, избивают до полусмерти и к тому же дурачат; в новеллах, где повествуется об оживленных и остроумных перепалках между героями и где на сцену выходит все флорентийское общество, проникнутое духом старинной куртуазности (день VI); в веселых историях об одураченных мужьях, женах, любовниках и любовницах; в персонажах, которые уже были ярко представлены в дантовской „Комедии“ (Филиппо Ардженти, Чакко, Гвидо Кавальканти): перед нами, таким образом, разворачиваются городские жанровые картины, живая галерея лиц, чье реальное существование либо уже установлено, либо представляется вполне вероятным. Боккаччо первым из новеллистов смело обращается к изображению современного ему мира, в чем сказывается обостренное ощущение преемственности человеческих и культурных идеалов, которое позволило ему — гораздо лучше, чем Петрарке, — уловить непрерывность традиции, связывавшей культуру классической древности и самой Греции с культурой эпохи Данте<sup>4</sup>. Это смелое открытие расширяет горизонты нашей художественной прозы и обогащает ее новыми перспективами и возможностями в той степени, в какой внутренне опирается на традиционные картины или на образы прошлого. Новые горизонты вскружат голову нашим повествователям от Саккетти и до новеллистов следующего века (и Полициано, автора Фацций): их проза не сможет перейти обозначившиеся пределы и неизбежно иссякнет. Но в произведении Боккаччо новое пространство, отвоеванное для литературы, подразумевает одновременно и обогащение за счет заимствований из различных традиций, ибо в этом как раз и сказывается одна из отличительных особенностей его повествовательной поэтики, в рамках которой непрерывный поиск реальных лиц, си-

туаций или элементов традиций строго подчинен сложному замыслу „Декамерона“.

Внутренняя нравственная основа, которая превращает „Декамерон“ в единое произведение, а не в случайное собрание новелл, неизбежно должна раскрываться в рассказах-притчах: в них наиболее отчетливо воплощены идеальные мотивы, а точнее — ключевые темы и человечнейшая символика. Все эти элементы тесно переплетаются между собой в грандиозной архитектонике книги Боккаччо. Чем дальше его повествование от теоретизирования, тем больше он ощущает потребность в иллюстративности, свойственной языку назидательной литературы. Этот язык в свою очередь более всего нуждается в опоре и ориентации на реально существующую действительность, нуждается в элементах, легко узнаваемых и несущих вполне определенную значимость. Ориентация на жанр притчи не является, впрочем, отличительной чертой лишь одного „Декамерона“; она, в полном соответствии с тенденциями средневековой поэтики, вообще свойственна Боккаччо-художнику<sup>5</sup>. Эту склонность творческого воображения Боккаччо можно наблюдать и в рассказах, вставленных в „Филоколо“ и „Амето“, где мы сталкиваемся с самой настоящей любовной казуистикой; в поэме „Любовное видение“, в ее грандиозных нравоучительных картинах. Она накладывает свой отпечаток на такое значительное произведение, как „Декамерон“, а затем реализуется и исчерпывается в трактатах „О славных женщинах“ и „О злоключениях знаменитых мужей“, где приводятся образцы героических деяний. В „Декамероне“ ориентация на жанр притчи ведет автора в несколько ином направлении: происходит переход от изложения абстрактных и надысторических схем и случаев к изображению, которое действительно может стать наглядным не только благодаря действиям персонажей, но и благодаря тому, что в этих персонажах и в описаниях мест достаточно четко и определенно угадываются реальные люди и реальные места. В „Декамероне“, иными словами, наблюдается переход к тому виду повествования, который — вспомним еще раз трактат Боккаччо „О генеалогии языческих богов“ — предполагал бы рассказы „exemplares seu demonstrativa... rotius historia quam fabula, veritati simillima“ („назидательные или показательные... скорее истории, весьма близкие к истине, чем вымысел“).

История о поразительном великодушии влюбленного, не

посягнувшего на честь любимой женщины — она незапятнанной возвращается к мужу, который счел ее мертвой и похоронил — в романе „Филоколо“ кажется чисто риторическим примером, так как ни о самих героях, ни о месте действия ничего определенного не сообщается (ХIII, „Вопрос любви“). Когда же история о благородном возлюбленном переносится в контекст „Декамерона“, где вымыслу придается строгая достоверность, она превращается из абстрактного случая, риторического упражнения в рассказ, где и язык, и герои, и обстоятельства становятся конкретными и определенными. Действующими лицами новеллы являются известные в свое время болонские семьи Кариценди и Каччанинико, а местом действия — Болонья и Модена, где эти семьи занимали в тот период видное положение (Х, 4). Если в „Филоколо“ речь идет о любовной казуистике, которая служит предметом досужей беседы молодых аристократов, то в „Декамероне“ все детали подчинены единой задаче: нарисовать картину совершенной куртуазности и истинного рыцарства. Если бы в ней не было конкретности и известных всем имен, она получилась бы бледной и пустой.

Это случай исключительный. Но и все остальные новеллы, наиболее отчетливо складывающиеся в „примеры“, стремятся обрести в исторической аллюзии организующее начало, вокруг которого могли бы сосредоточиться наиболее значимые элементы повествования.

На примере Агилульфа наиболее ярко раскрываются великая мудрость, глубокая проницательность, присущие прежде всего властителям (III, 2). Король лангобардов изображен по образцу исторических лиц, которых можно найти у Павла Диакона; он действует в обстановке тем более грубой и варварской, чем явственней стремится Боккаччо подчеркнуть его аристократические достоинства. Изображение традиционного конфликта между влечением чувства и провиденциальной миссией справедливости, возложенной на королей, обретает конкретность благодаря тому, что рядом с едва расцветшими пленительными красавицами Изоттой и Джиневрой Боккаччо выводит Карла Анжуйского (Х, 6). Под влиянием благородного красноречия одного из придворных король смиряет свои чувства и совершает величественный поступок, потрясший окружающих; вся эта сцена приобретает поучительную силу примера именно потому, что в ней действует истинный король.

Однако герой новелл, где форма повествования опреде-

ляется историческим фактом, не только короли и рыцари. Такие категории, как притам духа, бессмертие мысли, утверждаются Боккаччо с помощью незабываемого образа, прототипом которого является Гвидо Кавальканти (VI, 9); он изображает его одинокую фигуру в окружении шумной, веселой компании и показывает его физическую ловкость, которая гармонически сочетается с тонкостью ума. Гвидо Кавальканти неожиданно исчезает, но перед тем он бросает окружающим загадочную реплику — она в своей лаконичности становится последним штрихом в образе, созданном Боккаччо, ибо слова поэта собирательно передают то обаяние мечтательной отрешенности, в которой пребывает „первый друг“ Данте.

С помощью фигур, поразивших воображение современников, окончательно утверждаются в „Декамероне“ истины, к которым после долгих раздумий пришел Боккаччо и воплотил их в грандиозный замысел своего шедевра. Эти истины Боккаччо не декларирует, а изображает во всей их общечеловеческой ценности. Можно сказать, что, с одной стороны, средневековая традиция воплощенных в слишком отвлеченную, фрагментарную форму притч находит наконец адекватный и многозначный язык для изображения могущественных сил, которые в „Декамероне“ правят жизнью. С другой стороны, у Боккаччо и традиционные сюжеты новелл, и городские побасенки типа фаблио больше не носят разбросанный и случайный характер. Традиции притчи и городских побасенок в средние века существовали не только независимо друг от друга, но и были друг другу чужды, в „Декамероне“ они фактически сливаются в одну. Боккаччо отбросил отвлеченный, случайный характер этих традиций и „погрузил“ их в историю. Так ему удалось их обновить, придать им соответствующую форму.

Новаторство Боккаччо властно заявляет о себе уже в так называемой „раме“, которая опирается не на механически расставленные условные фигуры рассказчиков, а на резко выделенную историческую основу. Ее ощущаешь и в мрачной и трагической увертюре, где звучит тема божественной кары, которая в 1348 году поразила процветающую Флоренцию, и в спокойной обстановке фьезоланских холмов, где царит безмятежная аристократическая жизнь, где обретаются поэзия и искусства. Наиболее ярко новаторство Боккаччо проявляется в художественных особенностях тех

новелл, где очевиднее всего проступает филигрань традиции или же самые настоящие литературные топосы.

Пожалуй, не было в литературе Востока, в античной и средневековой культуре более старой и избитой темы, чем *узнавание*: юноша подвергается бесконечным преследованиям и переносит несчастья с неизменными стойкостью и отвагой, которые затем вознаграждаются благодаря тому, что чудесным образом становится известным его знатное происхождение. В театре и в повествовательной прозе *узнавание* стало даже не темой, а удобным приемом (чем-то вроде *Deus ex machina*), в котором нет ни творческой фантазии, ни образности. В „Декамероне“, однако, этот избитый прием оживает, обретает свой смысл в полном соответствии с сюжетом и даже проливает свет на сам сюжет. *Узнавание* Джусфреди Капече — не механическое завершение, а художественно обусловленный центр новеллы о горестной судьбе донны Беритолы (II, 6). Ритм повествования, как бы воспроизводящий бурные перипетии политической жизни Сицилии в промежутке между завоеванием острова Карлом Анжуйским и Сицилийской вечерей, достигает кульминации в сцене чудесной встречи героев, вовсе не кажущейся механической или произвольной: она крайне показательна для тех смутных времен, когда судьбы многих были подвержены стремительным переменам. Именно точные исторические координаты, определяющие содержание новеллы, выделяют эту сцену *узнавания* и сообщают ей конкретность, достоверность и особое значенис. На фоне войны между Швабской, Анжуйской и Арагонской династиями появляются два знатных неаполитанских семейства — Капече и Каракчоло, их имена носят герои новеллы. Узнавание чудесным образом происходит в феодальном замке Корrado II Маласпина. В новелле Боккаччо он проявляет к изгнанникам такое же великодушие и так же чрезмерно привязан к своим родичам, как в знаменитом эпизоде дантовского „Чистилища“: „Любовь к родным светлеет здесь моя“ (VIII, 120). Вся топография новеллы настолько тесно перекликается с реальностью, что фраза об Арригетто Капече: „он находится в заключении у короля Карла“ — отнюдь не звучит как вымысел. Известно, что во время правления Карла I некто Капече, генеральный викарий швабских королей, был схвачен анжуйцами и подвергнут пытке. Удачные исторические филиграни (здесь нет необходимости анализировать их более подробно) несут и иной, поучительный смысл. Ведь *узнава-*

*ние* в новелле как бы официально узаконивает свершившийся факт: Спина, дочь Коррадо, избрала себе в качестве возлюбленного Джусфреди (неизвестного пажа с темным происхождением). Этот выбор предрешен тем, подчеркивает Боккаччо, что женщина по наитию открылось „врожденное душевное благородство“ юноши. Эпизод расцвечивается красками и оттенками в типично средневековом духе, это отличнейший пример того, как происхождение человека непременно дает о себе знать в любой обстановке, как любовь избирает человека и движет его поступками в зависимости не от внешних обстоятельств, а от его достоинств. Избитый прием узнавания полностью предан забвению и сходит на нет, ибо главное здесь — это абсолютное соответствие между мотивом, повествовательным ритмом, символикой и назиданием, языком иносказательным и языком образным.

Творческое воображение Боккаччо воскрешает целый ряд традиционных мотивов, отчетливо выявляет их в окружающей жизни и включает в композицию произведения. Например, тема, ставшая риторическим толосом,— женщину незаслуженно оклеветали, и ее невиновность признается всеми лишь после долгих и весьма горестных испытаний — оживает в четкой и необыкновенно яркой купеческой „рамке“ и обретает элегическую задушевность в новелле о Амброзиоло и Джиневре (II, 9). Или механический прием — необходимость выбора между двумя загадочными сундуками, наполненными один землей, другой сокровищами,— оборачивается явным назиданием в новелле, героями которой являются король Альфонс Кастильский (тот, кого воззвеличил Данте „за королевские достоинства“ наряду с Саладином и Александром) и Руджеро Фиджованни, уроженец Чертальдо, из семьи, близкой Боккаччо (X, 1). Или мотив, превратившийся в восточной и западной новеллистике в банальную притчу об обманутой обманщице,— притчу, которая, как мы уже говорили, благодаря историческим аллюзиям и характерным лексическим заимствованиям становится у Боккаччо яркой картиной приключений флорентийских купцов.

До некоторой степени характерным примером в этом смысле может служить новелла о Настаджо дельи Онести. Герой ее забываетя в грезах о любви, но неожиданно пустынный и загадочный лес в Кьянси становится ареной жуткой, устрашающей адской охоты: она прерывает мечты ге-

роя и в известном смысле помогает ему в любви (V, 8). Вероятно, нет в „Декамероне“ другого рассказа, где бы так четко и ясно прослеживался сюжет, часто повторявшийся в предшествующей литературе; многовековая традиция превратила его в механическую схему, в избитый прием. На протяжении веков мифы северных народов поставляли западным литературам различные видения „адской охоты“, которая постепенно преображалась в кару за самые различные грехи. Под пером таких выдающихся авторитетов своего времени, как Цезарий Гейстербахский\*, Гелинанд\*, Винсент де Бовэ\*, Пассаванти и др., „адская охота“ превратилась в один из топосов высокого, ораторского стиля. С другой стороны, существовала не менее авторитетная традиция в изображении мук, что уготованы тем женщинам, которые были жестоки к своим возлюбленным. Она получила свое отражение и в „Disciplina clericalis“ („Наставление обучающемуся“), и в „Speculum morale“ („Зерцало нравственности“)\*; в качестве стройной системы взглядов она отразилась в наиболее авторитетных трактатах о любви, начиная с трактата Андрея Капеллана, весьма почитаемого Боккаччо. Все эти известные, но безжизненные рассказы, предшествовавшие „Декамерону“, послужили для Боккаччо лишь побуждением развить основную тему: эти силуэты, манекены, бывшие раньше лишь удобными иллюстрациями для назидательных рассуждений, превращаются в живых и реальных людей, властно приковывающих к себе наше внимание. Картине „адской охоты“ придает движение и рельефность изображение общества, привлекавшего к себе внимание современников Боккаччо: утопченная жизнерадостная аристократия, жившая в Равенне в начале XIII века. Об этих людях читаем мы и у Салимбене из Пармы\*, и в „Новеллино“, их с тоской вспоминает Данте, называя те же имена, что звучат и в новелле „Декамерона“:

...И Траверсари, живших в блеске славы,  
И Анастаджи, громких в старину;  
  
Дам, рыцарей, и войны, и забавы,  
Во имя благородства и любви...  
(„Чистилище“, XIV, 107—110).

Аристократическое общество, изображенное в прошлом, чтобы придать всей картине легкий налет идеализации и сожаления об исчезнувших временах, то предается мечтам,

то развлекается учтивой, изящной беседой на фоне зачарованного леса, воспетого самим Данте:

...Господень лес, тенистый и живой...  
Тот самый, что в ветвях растет широко,  
Над взморьем Кьянси наполняя бор...  
(„Чистилище“, XXVIII, 2, 19–20).

И когда перед этим обществом, имеющим вполне реальные исторические очертания, дважды, внезапно и резко нарушая тишину пустынного леса, возникает картина „адской охоты“, это видение больше не имеет ничего общего с отвлеченными символами любовной казуистики, мифологическими или морализаторскими схемами. Теперь это грандиозная и устрашающая композиция, где запечатлена и страстная любовь, и благородная учтивость, и блестящий образ жизни, и великодушная рыцарственность,— композиция, которая органически входит в широкое, яркое полотно новеллы, где изображено навсегда исчезнувшее общество.

„И вот в один из тех дивных дней, какие бывают в начале мая, вспомнилась ему бездушная его возлюбленная, и он, велев приближенным своим оставить его одного, дабы он мог мечтать о ней без помех, пошел куда глаза глядят и не заметил, как дошел до соснового бора. Пройдя с полмили и даже не вспомнив, что он с утра ничего не ел, и вообще позабыв обо всем на свете, в двенадцатом часу дня он вдруг услыхал громкий плач и отчаянные вопли — то плакала и кричала женщина. Сладостные его мечтания были, таким образом, прерваны; он поднял голову и с изумлением убедился, что находится в сосновом бору. Затем взглянул прямо перед собой и увидел, что к нему сквозь частый колючий кустарник бежит прелестная нагая девушка, с расстрапанными волосами, исцарапанная сучками и колючками, и громко плачет и молит о пощаде. За нею справа и слева мчались два огромных разъяренных пса и, настигнув, пребольно ее кусали. А сзади, размахивая шпагой, скакал на вороном коне черный всадник с остерьвенелым взором и, изливая свою злобу в гневных и бранных словах, грозил ей смертью“ (V, 8).

„Адская трагедия здесь отличается наглядностью земной трагедии“ (Момильяно); ее изображение чуждо какой-нибудь неопределенности или абстрактного обобщения — оно приобретает вполне самостоятельный характер; „гал-

люцинации настолько наглядны, что приковывают к себе взор и оттесняют на задний план все остальное". „Адская охота“ не является больше второстепенным эпизодом с определенной моралью, она — центр всей новеллы, миф, с которым полностью отождествляют себя герои новеллы. Они из условных фигур превращаются в живых и вполне конкретных мужчин и женщин; их чувства полностью сливаются с адским видением, в котором отразились пылкая, безнадежная страсть Настаджо, его тщетное и несбыточное желание возненавидеть [девушку], подобно как она ненавидела его. Отразилось в видении и упорство красавицы Траверсари, которой (как это предрешено) суждено уступить и сложить оружие. Все эти персонажи, историческая и образная достоверность описанных мест, яркие портреты и сцены изображены с такой ощутимой реальностью, что они обретают наглядность и самостоятельность, придают изжившему себя топосу новую убедительную форму, новый образный язык — вся картина напоминает нам призрачный лес самоубийц в дантовской „Комедии“, где среди острых ветвей и зловещих кустарников молнией иссется множество „черных сук, голодных и бегущих без оглядки“.

Усилия Боккаччо создать прозу, связанную с реальной историей, обнаруживают свое решающее значение не только для архитектоники его шедевра. Они позволяют прежде всего составить представление о силе воображения писателя. Боккаччо вовлекает в рассказ реальных людей, тех, „о ком живет молва“, факты, даты, обстановку, которые или поддаются точной идентификации, или отличаются абсолютным правдоподобием. Все они не выстраиваются в изображении, как некие элементы, наряду с другими, а становятся структурообразующими мотивами, константами, или, лучше сказать, непременным условием его повествования. Реальные лица и обстановка не являются эпизодическими, относящимися к тому или иному моменту; они определяют и в известном смысле ограничивают новые возможности, которые раскрыло перед художественным повествованием творческое воображение Боккаччо.

И в античной литературе, и в средневековой — на Востоке, как и на Западе — человеческая жизнь изображалась в чистых формах, в стилизованных символах. Во всевоз-

можных хрониках и легендах ее изображение выстраивалось как ряд событий одного плана, одинаковой важности, по принципу сочинительной связи. В русле этих двух направлений и развивалась художественная литература. Событие и символ в такой литературе не могли не встретиться, не образовать синтеза. Этот дуализм, точнее, дихотомия постоянно ограничивала повествовательную манеру ранних произведений Боккаччо: мы находим в них или неудачные построения из громоздких символов и аллегорий („Филоколо“, „Амето“, „Любовное видение“), или однобокое изображение реальной действительности („Дианина охота“, „Филострато“, „Тезеида“). Но уже во „Фьямметте“ и „Фьезоланских нимфах“ отчетливо ощущается стремление Боккаччо преодолеть этот „тупик“. И, наконец, в „Декамероне“ творческое воображение писателя открывает новые возможности, позволяющие слить две различные повествовательные тенденции, возникает новая изобразительная манера, опирающаяся на реально-историческую основу. В новой художественной структуре символ и хроника, притча и легенда смогли наконец встретиться, сочетаться, выявляя при этом различные свойства, которые прежде исключали друг друга. В этой структуре образы, с одной стороны, воплощают вечные нравственные ценности виis времени и пространства и не утрачивают своей назидательности, а с другой — несут неизгладимый отпечаток своего времени и места. Хроника фактов и чувств полностью соответствует этой задаче по форме и по содержанию: события и символика обретают вместе историческую окраску, встречаются в определенной точке, обновляются и обретают художественную и духовную достоверность.

Вот что стало поворотным моментом в творчестве Боккаччо, его художественным открытием и позволило ему превратить „Декамерон“ в грандиозный *сюжет* средневековой прозы и одновременно проложить пути новому искусству грядущей эпохи, где противоречие между символом и отдельным эпизодом не только будет преодолено, но и навсегда предстоит забвению. Архитектоника „Декамерона“, опирающаяся на основные идеи средневекового видения, стремление выразить эти идеи в фигурах, „о ком живет мольба“ (то есть легко распознаваемых читателем); открыть доступ в новую историю современной городской жизни, придать яркую благородную назидательность традиционным темам и сюжетам; вскрыть богатейшие возможности насыщенного

историческими реалиями художественного языка,— все эти черты подлинно новаторского, дерзновенного искусства Боккаччо, которые нам удалось выявить, и создают новое „измерение“ прозы, открывают в ней новые горизонты.

Мы уже останавливались — весьма кратко — на том, как новые перспективы и возможности обогащают в „Декамероне“ художественный вымысел. Что же касается новой художественной формы, то она выявляет свои самые неожиданные и в известной степени максимальные возможности в новеллах, где реальные факты сведены к тончайшей филиграции и старательно запрятаны в пестрой череде событий, преобразованных воображением писателя. Функции, которые конкретные факты выполняют в тексте новеллы, теперь менее поддаются определению. Реальные события подчинены теперь необходимости выразить значения более тонкие и неожиданные, вызывают к жизни призрачную игру света и тени между двумя различными плоскостями, помогают создать атмосферу чудесной и таинственной полу-драмы, которая придает повествованию новую глубину изображения.

Вспомним подозрительную обстановку неаполитанского „дна“: она придает единство всему действию и одновременно подчеркивает отдельные эпизоды из вереницы невероятных приключений Андреуччо из Перуджи (II, 5). В новелле луч света словно вдруг выхватывает из темноты самые необычные эпизоды (как из любовного рая Андреуччо низвергается в вонючую бездину, как он оттуда выбирается, сопровождаемый ужасным голосом Буттафуоко; как затем Андреуччо попадает в колодец и тут же вылезает из него, словно адское видение; как после этого он оказывается в гробнице в объятиях мертвеца и снова высакивает наружу, как про-казливый бесенок). В этой фантасмагории самых невероятных приключений и реальные места, и люди, хорошо всем известные, могут обрести почти сказочные, гротескные очертания. Темная и глухая ночь, когда самые обычные вещи кажутся необыкновенными, бесконечно тянется среди ловушек, таящихся в тупиках и закоулках, где Боккаччо провел свою юность, когда он был учеником купца. Ловкая сицилийская куртизанка, возможно, была „сицилийкой Флорой“, обретавшейся в 1340—1341 годах как раз в районе Малпертуджо. Страшная фигура злобного с героико-комическим именем Буттафуоко значится не где-либо, а в

анжуйских реестрах за май 1336 года. Набальзамированный труп, который в какой-то миг становится *Deus ex machina* всей новеллы, до сих пор покоится в неаполитанском соборе: и сегодня можно рассмотреть палец, с которого было снято ценнное кольцо. Воображение читателей разыгрывает все больше и больше: местные реалии переносят образы в атмосферу кошмарного сна с его призрачной ясностью, когда постепенно стираются границы между явью и грезами, а самые фантастические картины благодаря дерзкой и причудливой игре воображения становятся более реальными, чем сама действительность.

Иногда случайное, почти незаметное на первый взгляд упоминание какого-нибудь пейзажа создает напряженнейшую атмосферу реальности происходящего. Это ощущается, в частности, в изображении Елены (здесь Боккаччо даже сюрреалистичен), когда ее ослепительно белое тело отчетливо виднеется в лунной ночи на вершине одиноко стоящей башни и притягивает к себе внимание отчасти потому, что оно обезображенено укусами насекомых и солнечными ожогами; образ не обладал бы свойственной ему четкостью и рельефностью, если бы не был представлен на фоне пейзажа долины реки Арно, воспроизведенного с такими деталями и так реалистично, как это делали фламандские живописцы (VIII, 7). Едва ли невероятные приключения мессера Торелло смогли бы выйти за рамки обыкновенной сказки и стать впечатляющим примиром человеческого благородства, если бы сказочный ночной полет из Каира в Павию не завершился в мгновение ока среди крепких стен церкви Сан Петро в Чель д'Оро в Павии и не сопровождался при этом самыми обыденными жестами ключаря и заспанных монахов, сошедших к заутрене (X, 9).

Кроме того, Боккаччо всячески подчеркивает те или иные конкретные обстоятельства, которые придают изображению поступка, действия или образа весьма реалистический и одновременно назидательный характер. В начале 9 новеллы V дня упомянут известный своими старомодными добродетелями горожанин Коппо ди Боргезе Доменики, от которого якобы и пошла эта история. Его имя и имя Альбериги, которого с тоской вспоминает Каччагвида: „Филиппи, Уго, Гречи видел я, /Ormании, Кателлини, Альберика — /В их славе у порога забытья“ („Рай“, XVI, 88—90), словно придают налет времени элегической истории о рыцарском благородстве Федериго дельи Альбериги, героя новеллы,

мужественно и сдержанно переносящего свои страдания. Упоминание этих имен сообщает всему рассказу тональность и колорит простодушного предания старины. И скромная сдержанность Федериго, переставшего без всяких эффектных жестов добиваться взаимности любимой им женщины, и его готовность не размышая пожертвовать ей, продолжающей его сторониться, последнее, что у него осталось от рыцарской жизни — своего сокола, — все это слагается в насыщенную человеческими чувствами картину, которая, хотя и лишена внешних эффектов, быть может, грандиознее и, уж конечно, глубже огромных полотен, изображающих благородство принцев и королей. Да и для самой Джованны поступок Федериго не менее величествен и поучителен, чем героический поединок рыцаря во славу своей дамы. Рыцарь, который подавляет свои чувства и молчаливо борется с собой, рыцарь, воплощающий духовное благородство, по праву занимает место в одном ряду с рыцарями меча и воинской куртуазности: он отличается теми же достоинствами, что и они, но его чувства гораздо глубже и убедительнее.

В новом жанре повествования с его литературными историческими реалиями Боккаччо удается, таким образом, слить *не* только две различные традиции, точнее, два пути развития повествовательной прозы, слишком долгое время существовавшие независимо друг от друга, но и совместить, примирить два общества: общество феодалов с их мечами и золотом, запечатленное в статичных благородных фигурах, и общество лучшей поры городской культуры, пронизанное мудростью и человеческим благородством, которое отразилось в спокойном изяществе поступков и слов. Именно потому, что самые различные человеческие ценности принимают у Боккаччо конкретно-историческую форму выражения, писатель смог — как мы уже отмечали — инстинктивно ощутить преемственность между рыцарями меча и рыцарями ума и тонкой души. Более открыто этот момент подчеркивается в письме Боккаччо к Якопо да Пиццинга, где преисполненный волнения писатель доверительно сообщает своему адресату: „...in spem venio atque credulitatem, Deum ytalico nominis misertum, dum video Eum e gremio sue largitatis in ytalorum pectora effundere animas ab antiquis non differentes: avidas scilicet non rapina vel sanguine, non fraude vel violentia, non ambitione vel decipulis sibi honores exquirere, sed laudabili exercitio, duce poesi,

нотен pretendere in evum longinquum, сопагіque ut possint viventes adhuc volitare per ога vigorum“. „...я преисполнюсь надеждой и верой, когда вижу, что бог сжалился над итальянцами и по своей щедрости вложил в их сердца душу, равную той, что была у древних. Не грабежом, кровожадностью, обманом, насилием, честолюбием или коварством стремятся они снискать себе почести, но при помощи похвальных занятий, движимые поэзией, хотят на-долго прославить свое имя и попытаться, чтобы еще при жизни их имена были у всех на устах“ (XVIII).

Он писал так, сознавая, что в его шедевре ему в известной степени удалось придать зримую форму тому, что звучало в исполненном чувства тревоги и неуверенности лирическом обращении „К Властителям Италии“ учителя Петрарки, заклинавшего тех, „что о добре пекутся, к чести мира“:

„...зло в себе преодолеть,  
Благому ветру паруса подставив  
И помыслы, напротив,  
Не на бесчинства, а на то, чтоб впредь  
В действиях греметь  
Ума иль рук. Иначе  
На этом свете вам не обрести  
Блаженства, и тем паче  
На небо вам заказаны пути.

...Мира! Мира! Мира!“  
(Пер. Е. Солововича)

<sup>1</sup> См.: „Per il testo del Decamerone“, op. cit., а также G. Martellotti „Momenti narrativi nel Petrarca“ in „Studi petrarcheschi“, IV, 1951.

<sup>2</sup> Еще Альберико да Монтекассино считал, что „история“ включает три „рода“ событий: высокий — войны и действия богов, средний — явления физической природы, низкий — игры молодых и любовные утех, и писателю надлежит так выбирать художественные средства для изображения событий того или иного „рода“, чтобы они соответствовали предмету повествования („Flores“, ed., op. cit II); подобные различия и наставления мы находим также в книге Джона из Гарлена „Poetria“, op. cit. См. также всю главу IV.

<sup>3</sup> Подобные примеры нетрудно умножить, ибо практически все новеллы „Декамерона“ так или иначе ориентированы на исторические события или случаи из реальной жизни; исключением являются весьма немногие новеллы, и то потому, что мы либо ничего не знаем об этих событиях, либо исчезли соответствующие исторические документы.

<sup>4</sup> См. в этой связи главу X. Особое значение приобретает тот факт, что в новеллах Боккаччо нередко выводит не только реальных людей, но и своих современников, живших в период создания „Декамерона“: I, 10 — Альберто да Болонья; IV, 10 — Маттео делла Монтанья; V, 6 — Марино и Реститута Болгаро; V, 9 — Коппо ди Боргезе Доменики; V, 10 — Пьетро да Винччоло (?); VI, 10 — Биаджио Пиццини; VII, 1 — Джанни ди Нелло (он умер в августе 1347 года); VIII, 10 — Пьетро Каниджани и, может быть, Никколо да Чипьяно и т.д. У Боккаччо их изображения соседствуют с выдающимися историческими лицами.

<sup>5</sup> См. с. 176 и сл., 178 и сл., а также главу I. Нарди совершенно справедливо отмечает в „Dante e la cultura medioevale“, оп. cit., что Данте отказался от аллегорического вымысла и придал своей поэме бессмертный характер, опираясь на исторический смысл, который для него, как и в Священном писании, совпадал со смыслом буквальным (см. Письмо к Кан Гранде делла Скала, 22): „в его произведении действуют одни лишь исторические персонажи — сюжет его является священным“, как в библейских притчах („Montano“, art. cit.).