

## XI. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА, ТЕМЫ И СТИЛЕМЫ, ОБЩИЕ У ПЕТРАРКИ И БОККАЧЧО\*

„Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
Di quei sospiri ond'io nudriva l'core  
In sui mio primo giovenile errore  
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i'sono,  
del vario stile in ch'io piango e ragiono  
fra le vane speranze e'l van dolore,  
ove sia chi per prova intenda amore,  
spero trovar pietà, nonché perdono“.

(*Rerum vulgarium fragmenta I*, 1—8)

„Вы, внемлющие в звуках строф моих  
Томлениям, что сердце мне терзали  
В те дни, как страсти юность волновали  
И я еще не знал забот иных,—  
Пусть пестрый мой, волнующийся стих,  
Дитя слепых надежд, слепой печали,  
Найдет у тех, кто то же испытали,  
Дань жалости, а не попреков злых!“

(Пер. А. Эфроса)

„Umana cosa è aver compassione degli afflitti; e come  
che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimamente  
richiesto li quali già hanno di conforto avuto mestiere e han-  
nol trovato in alcuni; fra' quali, se alcuno mai n' ebbe bi-  
sogno o gli fu caro o già ne ricevette piacere, io sono uno di  
quegli...“

„Соболезновать страждущим — черта истинно человеческая, и хотя это должно быть свойственно каждому из нас, однако ж в первую очередь мы вправе требовать участия от тех, кто сам его чаял и в ком-либо его находил. Я как раз принадлежу, к числу людей, испытывающих в нем потребность, к числу людей, кому оно дорого, кого сно радует“. („Декамерон“, Вступление)

\* На этих страницах я свел воедино два моих доклада на Петrarckisckих конгрессах: в Вашингтоне, „Франческо Петrarка — гражданин мира“ (7—12 апр. 1974 г.), и на Международном конгрессе Академии деи Линчен (24—27 апр. 1974 г.), Рим — Ареццо — Падуя; см. также другие мои статьи.— Прим. автора.

Этими обращениями к читателю открываются два шедевра, предопределившие многовековые судьбы двух основных родов современной литературы; зачины мощным, убедительным звучанием обязаны особой, общей для двух текстов психологической интонации. Уже Кастельветро\*, разбирая вводный сонет „Книги песен“ Петrarки, заметил: „Наверное, лишь местоимение „Вы“ должно было смущать читателей, так как за ним не следовало глагола“. „Смущение“, о котором пишет Кастельветро<sup>1</sup>, происходит от многозначащего нарушения грамматической нормы во вводном периоде; эту „оплошность“ автора недавно проанализировала и обосновала Аделия Нофери\*. Дело в том, что на абсолютный вокатив ложится двойная нагрузка; он из-за отсутствия глагола выполняет на первый взгляд также и функции подлежащего; кроме того, роль здесь играет и необычный порядок слов, при котором дополнение главного предложения („del vario stile“) отстоит очень далеко от сказуемого и слитого с ним подлежащего („spergo trovar“), которые отнесены в самый конец периода и всей строфической группы двух катренов. Таким образом, опоясывающая звательная конструкция, оттесняя вторую часть главного предложения к самому концу стихотворного периода, преобразует субъект основного действия („spergo trovar“) в объект „жалости“ („pietà“) и „прощения“ („reggono“), которых автор может ждать только от читателей „che intendono“ („сведущих“, „понимающих“, „кто то же испытал“), от тех, кого он призывает в первых строках сонета.

У Боккаччо, напротив, обращение к „сведущему“ читателю помещено в самом начале пролога; оно слито с философской сентенцией, напоминающей ту, которая у Петrarки отнесена в заключительные трехстишья сонета; и, соответственно, обращение „Вы“ сменяется обращением „те, которые...“. Чисто риторическая проблема здесь разрешена с помощью нескольких разделительных союзов и уступительных предложений<sup>2</sup>.

Однако при переходе от безличной конструкции к личной Боккаччо, как и Петrarка, неожиданно подменяет прежнее подлежащее („кто-либо...“) новым („я — из числа таковых“) и добивается семантической „перетряски“, подобной той, что у Петrarки: идеальный субъект всего этого длинного периода становится объектом „утешения“ со стороны тех, которые „сами нуждались в утешении“, то есть

тех, к кому обращается автор в первых строках Вступления.

Формальная цель этой перестановки — возвратить высказывание к виду риторической конструкции „*ordo artificialis*“, к последовательности компонентов, обусловленной самыми авторитетными правилами риторики<sup>3</sup> и ориентированной по преимуществу на звучащую речь (ведь по своей стилистике вводный сонет „Стихотворений“ Петрарки, с его энергичным, приковывающим внимание зачином, — это именно образец ораторского искусства).

Скрытый психологический смысл перестановки частей предложения выявляется в свете общего противопоставления двух начал, уже знакомого читателю по „Тайне“ и „Элегии мадонны Фьямметты“. Это противопоставление хронологическое и одновременно психологическое; на одном его полюсе — „*giovanile ergo ge*“ („страсти юности“) Петрарки и „*giovinezza*“ („юность“) Боккаччо, „*vane speranze*“ („слепые надежды“) Петрарки и „*soperchi fuochi*“ („излишняя горячность духа“) Боккаччо. На другом полюсе, в пору зрелого осмыслиения жизни, все это воспринимается авторами уже как „*vaneggiag*“ („тщета“) — Петраркой, как „*cose mondane... che tutte hanno fine*“ („бренност; все сущее имеет конец“) — Боккаччо; и „*il cui frutto è vergogna*“ („плод всего — стыд...“) — для Петрарки, „*vergogna evidente*“ („явный стыд“) — для Боккаччо.

Обратный синтаксис в начале Вступления — это как бы рамочная конструкция; она обусловливает особое развитие повествования „à rebours“ („наоборот“), или, лучше сказать, по способу „flash back“ („возвращения сюжета“); судьба личности, *Jedermann* („всякого человека“), развернутая в книге в „настоящем деятельном“ времени, благодаря этой конструкции предстает как „прошедшее выстраданное“. Широчайшая амплитуда ожидания и напряжения в первых, перенасыщенных разнообразными смыслами фразах создает нечто вроде зеркальной перспективы, иллюзорной, как все людские треволнения; а сам текст, утопая в грамматических обиняках и в отсрочках глагольных периодов, постепенно как бы погружается в собственные глубины, осваивая новые хронологические и духовные широты повествовательного пространства.

Начиная свои произведения „прологами, способствующими вящей проникновенности“ („*proemi fatti per insinuazione*“) — такое функциональное и емкое определение дал им Даниэлло<sup>4\*</sup>, — а затем развивая мысли этих про-

логов, оба автора, Петрарка и Боккаччо, одновременно, хотя и независимо друг от друга, утверждают: всякому литературному произведению необходимы единое тематическое решение и единая продуманная структура. Создавшимся ранее случайным и разрозненным лирическим стихотворениям вряд ли суждено избежать „костра“ — фатальной участи, предсказанной и заранее оговоренной обоними поэтами; единственный путь спасения — объединение фрагментов в настоящую, цельную книгу; так ворох лирических миниатюр обратится в „душевный часослов“, где найдется стихотворение „на каждый день года“. А открывает это собрание обращение автора — лирического героя к „сведущей“ публике.

Для того чтобы собрание фаблио, новелл, анекдотов пережило первое чтение и просуществовало дольше, чем катится по щеке слеза, звучит звонкий смех в зале пышного дворца или в купеческой лавке, эти новеллы, анекдоты, фаблио должны образовать пять главных актов „человеческой комедии“, составить сто ее сцен; и все это соединят в единое целое точно найденная интонация авторского пролога и напряженное внимание „сведущей“ публики.

Составляя вступления к своим книгам — цельным произведениям, предопределившим дальнейшие судьбы европейской литературы и по сей день остающимся лучшими образцами для подражания,— Петрарка и Боккаччо, каждый по-своему, независимо друг от друга (не будучи еще тогда лично знакомы), выказывают поразительное пророческое сходство идей и художественных взглядов. Нетрудно было бы уже сейчас проследить, как реализуется это сходство на уровне лексики и стилистики, но боюсь, что это может показаться ненужным педантизмом.

Суть их пылкого и благотворного союза к нашему времени утонула во множестве мифических напластований. Петрарка и Боккаччо застыли на литературных небесах этакими Диоскурами\*, которые отыскали в богатейших недрах средневековой культуры зерно будущего и способствовали духовному вызреванию нового христианского классицизма — того, что впоследствии будет названо гуманистической, возрожденческой цивилизацией. И вот уже более столетия самыми разными учеными, от Ортиса до де Нолака, Саббадини\*, Боско, Биллановича, Мартеллотти\* и Риччи\*, пересказывается и приукрашивается легенда об их славном подвиге.

Все это так, но не следует забывать, что беспрецедентное новаторство обоих авторов никак не противоречит их внимательному, заинтересованному и активному отношению к культуре прошлого, к литературной традиции; и, безусловно, второй „магистральной линией“ творчества Петрарки и Боккаччо является *канонизация*, или *риторизация* (этот термин много лет назад предложил наш учитель Альфредо Скьяффини и вслед за ним стал употреблять Контини<sup>5\*</sup>). Канонизация—это разработка на разных уровнях и в самых различных повествовательных регистрах лучших приемов традиционной поэзии и прозы. Канонизация осуществлялась в основном путем интенсивного „процеживания сквозь фильтры“ образцовых текстов величайших латинских авторов — Вергилия и Овидия, Цицерона и Ливия, в частности путем пропедевтических опытов перевода их произведений на итальянский язык. При этом сознательно оттеснялись на задний план прежние кумиры читающей публики — французские и провансальские мастера. Работа захватывала и методику сюжетно-тематического объединения материала.

Первая, „новаторская“, из двух магистральных линий, объединяющих творчество Петрарки и Боккаччо, по самой своей природе такова, что ее легко выделить и проследить. Речь идет об обмене рукописями античных авторов, о взаимообмене творческими приемами и открытиями, затронувшем все области литературной деятельности, все жанры: буколический и эпистолярный, жизнеописания знаменитых людей, защиту поэзии, новую литературную агиографию, теорию литературы, мифологизированную географию. Объединяло поэтов и огромное влияние, которое оба они оказывали на весь литературный и научный мир эпохи.

Вторая магистральная линия имеет более зыбкие очертания, и гораздо труднее обозначить ее основные вехи. Поэтому вплоть до последних десятилетий она практически не привлекала внимания исследователей. Но нельзя сказать, чтобы ее вовсе никогда не затрагивали; это значило бы забыть, как упорно „с легкой руки“ Бембо и Сальвиати в течение веков всю лирику Боккаччо ставили в зависимость от влияния Петрарки. Суждение в своей огульности оказалось крайне поспешным. До какой степени поспешным, мне удалось показать еще много лет назад, когда я установил, что ни в одном стихотворении Боккаччо

вплоть до 1347 года нет никаких следов влияния Петrarки; и если в лирике Боккаччо можно усмотреть какую-либо стилистическую вторичность, то только на уровне переклички с поэзией Данте, Кавальканти, Чинко да Пистойя.

Сейчас наконец мы избавились от страсти отыскивать в творчестве наших Диоскуров от словесности следы бесконечных влияний и заимствований, заранее ставя себе целью доказать, что один из них всегда выступал только учителем, другой—только учеником, как это виделось снедаемым высшей страстью петраркистам предыдущего поколения — назовем здесь (*reverentiae et admirationis causa*) в знак уважения и восхищения Уилкинса\* и Калькатерру\*. Они верили, что самые незначительные свидетельства обратного оскорбили бы и умалили величие патриарха новой поэзии. Эти представления, безусловно, питались устарелой, романтической и манихейски ориентированной историографией, для которой первоочередное значение имели интонации „властителя дум“, привычные „*pater et magister et praesceptor*“ („отцу, учителю и наставнику“), равно как и смиренный, даже униженный тон, свойственный „*discipulus et filius*“ („ученику и сыну“). Однако перенесемся в более близкие нам эпохи. Разве в подобных ситуациях Монти\*, Кардуッチи и Капуана\* не назывались учителями Мандзони, Пасколи\* и Верги\*?

Пример, с которого мы сознательно начали эту главу, должен убедить нас, что гораздо разумнее и вернее оперировать не категориями влияния и зависимости, а понятиями единства проблем, родства интересов, типологического сходства решений. Даже при отсутствии непосредственных литературных контактов такое типологическое сходство было бы вполне естественно: оно вытекало бы из общности вкусов и склонностей, из единого мироощущения эпохи мощного культурного обновления.

Охота за реминисценциями и дословными заимствованиями должна уступить место исследованию духовного обмена, обмена литературным опытом — неповторимого процесса, при котором обогащаются и дающий и берущий.

Характерным и наиболее показательным материалом для анализа подобных взаимоотношений представляются две поэмы — „Любовное видение“ и „Триумфы“. Тридцать лет назад мы с Биллановичем, тогда начинающие специалисты по творчеству Петrarки и Боккаччо\*, впервые „ударили в колокола“, усмотрев многочисленные и явные

параллели между двумя известными текстами. Их сопоставление позволяет выявить общность двух талантов, помогает проследить, как судьба личности, „судьба души“, отстраняясь от каких бы то ни было автобиографических мотивов, творчески преображаясь, становится центром литературного произведения и как соотносится при этом внимание к реальным жизненным обстоятельствам с размышлениями о вечном, о трансцендентном; как протекает сращение культурного богатства осени Средневековья с вновь открытым наследием античности, как осуществляется формальное и духовное преображение высокой и славной традиции видений. Именно в этих областях (хоть и туманны были цели, и нелегок труд) велась напряженная общая работа; именно на эти вопросы Петрарка и Боккаччо дали потомству блестящий ответ, во многом определивший дальнейшее развитие и итальянской, и европейской культуры, не исключая и творчества величайших талантов зрелого Возрождения.

Чтобы распутать или хотя бы обозначить главные „узлы“ взаимосвязи „Любовного видения“ и „Триумфов“, припомним некоторые факты и сведения из числа тех, что получили известность за последние тридцать лет, со времени первых наших юношеских разысканий до выводов, представленных в моем новом издании маленькой поэмы Боккаччо.

В 1341—1342 годах, в пору работы над „Любовным видением“, рукой Боккаччо водил все тот же счастливый гений литературного новаторства, который ранее вдохновил его на создание книг, определивших развитие многих жанров европейской литературы. „Филоколо“ предсказал судьбу романа, „Тезеида“ — куртуазной поэмы в октавах, „Комедия флорентийских нимф“ — судьбу аллегорической пасторали. „Элегия мадонны Фьямметты“ оказалась провозвестницей европейского психологического романа; каноны сельской идиллии перестраивались по образцу „Фьезоланских нимф“; „Декамерон“ стал поворотным моментом для всей европейской новеллистики последующих столетий в такой же степени, в какой „Маленький трактат во славу Данте“ — для агиографической литературы, трактат „О славных женщинах“ — для традиции назидательно-биографических сочинений и „Генеалогия языческих богов“ — для жанра мифологических трактатов.

Мотивы волшебного сна и потустороннего видения за-

падная культура, как известно, почерпнула из текстов Ветхого завета и древнегреческой литературы, в частности у Платона (рассказ Эра из Памфилии в „Государстве“, X, 13—14), у Цицерона, а затем у евангелистов, отцов церкви и Бозия, и закрепила как наиболее удачную форму для описания внеземного мира, для трансцендентных откровений. Именно на эти классические образцы ориентировался Гильом де Лоррис\*, приступая к „Роману о Розе“, а в Италии эта форма описаний потустороннего мира получила свое наивысшее выражение в „Божественной комедии“ была освящена великим опытом Данте.

При всем безоговорочном восхищении Боккаччо дантовской „Комедией“ (метрическая основа его поэмы заимствована у Данте), при всем неизъяснимом очаровании, которое представляли для него приемы и изобразительные средства многовековой знаменитой традиции, Джованни Боккаччо в „Любовном видении“ решился пересмотреть основы этой традиции. Предметом повествования он избрал не странствия по загробному миру, не пророческие сны и не аллегорические потусторонние явления, а самые что ни на есть земные происшествия, необходимые для иллюстрации метафизических концепций автора и его нравственных воззрений. В качестве пролога и подготовки к апофеозу чистой и светлой любви Боккаччо предлагает обозрение блеска и бренности мирских благ, выстраивает грандиозную композицию, вокруг персонифицированных образов Мудрости, Славы, Богатства, Судьбы, Любви и Смерти он располагает фигуры великих людей, наслаждавшихся или страдавших некогда под знаком этих сил. Чаще всего они представлены в момент свершения своих деяний и сменяют друг друга в соответствии с традиционной иерархической (лучше сказать, каталогической) последовательностью, которая, начиная от Гомера и кончая автором „Романа о Розе“ и Данте, считалась за каноническую при восхвалении героев.

Итак, как заметили уже первые комментаторы Боккаччо в XVI веке, „Любовное видение“, построенное по всем канонам жанра триумфов, представляет собой совершенный его образец, что подтверждается и высказываниями самого автора.

Именно эта последовательность триумфов, связанных композиционно и логически, свидетельствует о самобытности и оригинальности концепции Боккаччо, показывает,

что его фантазии не свойственна подражательность или даже внешняя зависимость от предшественников (писателей и живописцев). Хрестоматийно известный триумф любви (*Cupido*) из „Любовных Элегий“ Овидия (I, 2, 23) или из „*Divinae institutiones*“ („Божественных Установлений“) Лактанция\* (I, II; PL VI, 165), многочисленные сцены „при дворах любви“ и „в садах любви“ или в символических замках среднелатинской и романской литературы, полотна с изображением сцен триумфов, заполнившие в XIII—XIV веках приделы храмов и залы дворцов, представляют собой независимые одна от другой картины со стереотипной, статичной композицией, где все персонажи группируются вокруг центральной аллегорической фигуры.

„Любовное видение“ — первое произведение этого жанра, которое строится совсем иначе, а именно как обусловленная сложными логическими связями *последовательность* триумфов. Главной темой его, впервые в истории жанра, становится не познание потустороннего мира, а исследование „земных“ возможностей человеческой натуры, величие и ничтожество которой выявляются в ее столкновении с высшими силами, подобными орудиям Провидения, что управляют человечеством.

Это двойное новаторство, выделяющее поэму как на фоне видений, так и на фоне триумфов, — плод давних исканий Боккаччо. Композиционное решение „Любовного видения“ намечалось и разрабатывалось уже в ранних сочинениях: вспомним в „Дианиной Охоте“ шествие дам из триумфа Целомудрия, отступающего перед триумфом Любви, или же группы персонажей, сменяющие одна другую на афинском турнире и населяющие Дворец Венеры в „Тезеиде“. Именно эти структурные принципы оказались на циклической композиции „Комедии“. Еще ярче и выразительней эта композиционная система представлена в „Декамероне“, где действие развивается по восходящей линии — от триумфа порока к триумфу добродетели через триумфы Судьбы, Любви и Разума; те же принципы, в иной ипостаси, воплотятся позже в трактате „О злоключениях знаменитых мужей“, где все представления об истории опираются на концепцию вечной борьбы Судьбы и Смерти с Богатством и Властью и вечного торжества первых над вторыми. Поэтика „Генеалогии языческих богов“ — по сути, также поэтика триумфов, ибо родовые сообщества богов под эгидой высшего бога (причем каждая группа олицет-

воряет некую добродетель) выполняют сюжетную функцию триумфов.

Следует еще раз подчеркнуть, что в „Любовном видении“ впервые в истории жанра мотив видения заземлен, заключен в круг человеческих страстей и забот, пусть даже и одушевляемых провиденциальной силой.

Не считая традиционного почтительного мадrigала в честь донны-вдохновительницы, от которой осталось лишь вымышленное имя (*sehnal*), поэма представляет собой рассказ о неукротимой тяге к знаниям, величию, богатству, славе, любви; о страстиах, наполнявших юность Боккаччо, который теперь, оглядываясь назад, видит, что все эти ценности в их бренной ипостаси уничтожены, обращены в прах всесильными Судьбой и Смертью. Ведя читателя от назидательных выводов к философским обобщениям, Боккаччо обращает поэму в раздумье о человеке, о людях, о жизни вообще.

С этим назначением поэмы вполне согласуются разъяснения небесной Донны, сопровождающей поэта от триумфа к триумфу, и в особенности ее речи в XXX песни. Подобно тому как Власть, Богатство и чувственная Любовь будут побеждены Судьбой и Смертью, которые равномощны как орудия Провидения и Божественного Промысла (XXX, 39 и далее, XXXV, 10 и далее), почести Мудрости и Славы затмятся Временем, неумолимо скоротечным в своем беге; единственные непреходящие блага, на которые должен уповать человек,— это Добродетель и чистейшая Любовь, ведущие к Богу.

И не случайно Водительница спрашивает поэта, который жадно созерцает триумфы Мудрости, Славы, Богатства и Любви:

....Par te vedere  
quel ben che tu cercavi, qui dipinto?  
E' mi par pur che tal vista sospinto  
T'abbia in falsa opinion la mente  
ed ogni altro dovuto ne sia spinto;  
Adunque torna in te debitamente;  
ricorditi che morte col dubbioso  
colpo già vinse tutta questa gente.  
Ver è ch'alcun più ch'altro valoroso  
meritò fama, ma se'l mondo dura  
e' perirà il suo nome glorioso.  
E questa simigliante alla verdura  
che vi porge Ariete, che veggendo  
poi Libra appresso seccando l'oscura.  
Nullo altro ben si dee andar caendo

che quello ove ci mena la via stretta  
dove entrar non volesti, qua correndo.  
Deh quanto quello a'più savi diletta,  
grazioso et elterno!“

(Amorosa visione XXX, 13 ss.)

«...Будто бы нашел  
Добра, что ты искал, изображенье...  
Но вижу я, что это лицезренье  
мешает сердцу долг исполнить свой  
и ум твой слабый привело в смятенье...  
Приди в себя, смирись, глаза открай  
и помни: смерть всесильная сразила  
героев сих безжалостной косой.  
А тех, которых время пощадило,  
кто гордой славы заслужил венец,—  
и их пожрет Забвения могила.  
Все прходяще: солнечный Телец  
лелеет зелень, но Весов прихода  
она страшится, чуя свой конец.  
А наша цель совсем иного рода,  
и к ней тот мглистый, уэкий путь ведет,  
который испугал тебя у входа...  
Там наслажденье мыслящего ждет  
глубокое и вечное!»

(Пер. Е. Костюкович)

Все эти максимы возведены в ранг путеводных истин человечества посредством наглядных аллегорий, каждая из которых насыщена множеством культурных и исторических смыслов; автор использует также весь объем накопленных и систематизированных представлений о богах и античных героях, о великих людях древности и современности, в чьих действиях проявились — или, лучше сказать, подтвердились — упомянутые истины.

Величественные, властно-притягательные имена героев и богов звучат в торжественной, благоговейной тишине, и каждое имя ассоциируется у читателя с некими символическими достоинствами. В творчестве Боккаччо мир античности впервые предстает как бы моделью всех цивилизаций, в том числе и христианской, идеальной моделью истории всех времен, земель и народов. Богатства, накопленные человеческой культурой, используются Боккаччо уже не с умыслом блеснуть эрудицией или украсить свой труд — они становятся мерилом основных ценностей бытия.

Когда Франческо Петрарка впервые читал „Любовное видение“, все должно было бы поразить его: наглядность символики, новая моралистическая интерпретация любов-

ного сюжета, „обычной истории всякого человека“, обобщение, доведенное до уровня аллегории, и неожиданное внедрение христианского содержания в античную форму триумфов. Стиль поэмы, безусловно, показался Петrarке посредственным и крайне туманным, но тем сильнее должно было быть впечатление от оригинального замысла „Любовного видения“ и необычной структуры этой поэмы. Действие „видения“, по традиции сакральное и потустороннее, в поэме перенесено с небес на землю, сведено к извечному противоречию между силой желаний и слабостью воли, противоречию, лежавшему в идейной основе „Тайны“\*. Видение представлено здесь как последовательность аллегорических триумфов, олицетворяющих общечеловеческие страсти либо те силы, о вечной, неодолимой природе которых уже не раз задумывался и Петrarка. Сменяющие друг друга сцены этого видения по большей части отсылали читателя (мы повторяем сейчас мысль Ренато Серры <sup>7\*</sup>) к реминисценциям из произведений классической древности. И именно благодаря этому чтению, утверждает Билланович, Петrarка осознал, что перед ним открывается путь к „достойному и плодотворному слиянию любовной лирики с благоговейной исповедью и с назидательным видением“. По сути своей это и было „тем компромиссным решением, которого многие поколения самых образованных и одаренных стихотворцев и ученых добивались и не смогли добиться“ (Петrarка). Поэтому Петrarка с восторгом оповещает верного Нелли в одном из „Metrice“ („Стихотворных посланий“): „Cursus vitae varios populi suntque cantamus“ („Воспеваем мы и ход жизни многих народов“ (III, 22, 28; по всей видимости, 1352 год). В это время в сознании Петrarки должен был уже четко вырисовываться план „Триумфов“; смутный замысел этого произведения зародился еще в 1351 году, но тогда это был замысел отдельного стихотворения, „Триумф Любви“. Затем началась работа, которая достигла наибольшей интенсивности в сентябре 1356 года, но в дальнейшем Петrarка стал остывать к поэме, силы растрачивались на незавершенные опыты и приближенные варианты, последний и окончательный из которых датирован 1374 годом. Работа над „Триумфами“ оборвалась лишь со смертью Петrarки.

Через три месяца после кончины друга Боккаччо настойчиво требует от Франческуоло да Бrossано\* известий о рукописи „Триумфов“, забрасывает своего корреспондента настойчивыми вопросами, как будто речь идет о работе,

которую Боккаччо считает в какой-то степени и своей: „Quid de libello Triumphorum? Quem nonnulli aiunt communis doctorum sententia exustum: nam donec a te scrivero, timebo illis, nec immergo“ („Что слышно о книге „Триумфы“? Здесь некоторые говорят, что она сожжена по общему приговору ученых мужей; я оттого тебе и пишу, что боюсь этого, и не без оснований“.— Посл., XXIV).

Выше доказывалось, что идеинные и композиционные принципы „Любовного видения“, бесспорно, повлияли на поэму Петrarки, появившуюся десятью годами позже, что в ней множество непосредственных заимствований из боккаччиевской поэмы. Во многом Петrarка открыто копирует текст Боккаччо — явление редкое в практике Петrarки, необычное даже для его гибкого, жадно впитывающего новые приемы стиля.

Речь идет не о заведомой вторичности стихотворного размера. Для всех поэтов, разрабатывавших независимо друг от друга жанр видения после Данте, выбор терцин в равной степени естественный путь. Данью традиции явился и выбор времени действия: сон-видение обычно случается весной. Не связаны с влиянием Боккаччо фигуры сопровождающего автора потустороннего Вожатого — его прообраз не вполне ясен — и сменяющей Вожатого Возлюбленной поэта. Но вот существенное сходство: все действие „Триумфов“, как явствует из строк 46—48 и 79—102 „Триумфа Смерти“, основано на том самом противостоянии сил, которое мы только что выявили в „Любовном видении“: Судьба в союзе со Смертью торжествует над всеми земными благами и одолевает не только Любовь и Целомудрие, но и Власть, Богатство, Мудрость и Славу (в точности как в поэме Боккаччо!). Приведем пример (нужно же хоть изредка опираться на цитаты): в „Триумфе Смерти“, наблюдая торжество Судьбы и Смерти над так называемыми „счастливцами“ и „властителями“, поэт подводит нас через риторическую конструкцию „ubi sunt?“ („где ныне?“) к такому заключению:

U'son or le ricchezze? u'son gli onori?  
e le gemme e li scettri e le corone  
e le mitre e li purpurei colori?  
Miser chi speme in cosa mortal ponel..  
O ciechi, e'l tanto affaticar che giova?  
tutti tornate alla gran madre antica  
e 'l vostro nome appena si ritrova  
И где же блеск, любезный суете?  
Где багряницы, скипетры, короны?

Где самоцветы? Где несчастны те,  
Которые обманываться склонны?  
А кто не склонен? Чая смертных благ,  
И вы в трудах своих неугомонны,  
Слепцы! Хоть преуспеть нельзя никак,  
И скроет ваши громкие прозванья  
Однажды древний материнский мрак.

(Пер. В. Микушевича).

Необходимо отметить и еще одно совпадение. „К ческое“ перечисление в поэме „Триумфы“ великих олицетворяющих разные добродетели, подчинено странному капрису автора, который озадачивал лей на протяжении многих столетий: одни группы нажей представлены в поэме неподвижными, „ка картины“, по выражению самого Петрарки („Триумфи“, III, 165) другие группы, напротив,— в порыве, нии. Это противоречие кажется неразрешимым лишь кто незнаком с произведением предшественника Пе этом жанре — с „Любовным видением“ Боккаччо. Мы уже отмечали, что именно на этом принципе основ жественный ритм „Любовного видения“, что именно сает поэму от монотонности, разнообразит мизансце водяя поместить рядом с „живописными“ группами „литературные“; как бы перешедшие из произведения и Данте, они напоминают барельефы „Число“. В триумфе Мудрости и в триумфе Богатства персонажи стояли неподвижно вокруг символических центральных групп, а в триумфах Славы и Любви все фигуры находятся в движении и при этом окружают стремящуюся впереди *infal saggo*—„триумфальную колесницу“ (эти слова встречаются в обоих текстах: ср. „Любовное видение“ „Триумф Любви“, I, 15).

Персонажи обеих поэм сменяют друг друга в неизменном, порядке, скрытый смысл которого не легко уловить; тем символичнее точное повторение вательности имен: например, Коклес, Сцевола, („Любовное видение“, IX, 52 и сл.; „Триумф Славы“, 70 и сл.); Гектор, Эней, Дарий, Филипп, Александровное видение“, VII, 67 и сл.; „Триумф Славы“, II, Парис, три богини Елена, Эвнона, Лаодамия („Любовное видение“, XVII, 1 и сл.; „Триумф Любви“, I, 13; Саладин подле Руджери дель Ориа („Любовное видение“, XII, 28 и сл.; „Триумф Славы“, II, 148 и сл.). Сим-

и расположение имен в тексте: Юпитер открывает триумф „Любви в „Любовном видении“ (XVI), так же как и в „Triumphus Cupidinus“ (I, 160); и там и здесь он „выступает перед колесницей“, ведя за собой „пленников Любви“, а завершают этот триумф в обеих поэмах рыцари Круглого стола („Любовное видение“, XXIX, 37 и сл.; „Триумф Любви“, II, 80 и сл.). Еще показательнее то, что шествие-триумф Славы и в той и в другой поэме замыкают Карл Великий и его паладины, Готфрид Бульонский и неаполитанские короли („Любовное видение“, XI—XII; „Триумф Славы“, II, 135 и сл.). Мотив мифологических превращений и здесь и там связан с образом Кидиппы („Любовное видение“, XXV; „Триумф Любви“, 135 и сл.).

Нет необходимости приводить сотни цитат, поскольку впоследствии мы сможем доказать правоту нашего тезиса на более широком и, возможно, более содержательном материале. Однако, думается, все же стоит завершить разговор несколькими ярчайшими примерами словесной переклички двух текстов.

„Триумфальную колесницу“, о которой шла речь выше, в „Любовном видении“ влекут „via più che neve alpestra quattro bianchi destrier“ („белейших, чем снег альпийский, четверо скакунов“; „Любовное видение“, VI, 61—62), а в „Триумфах“ — „quattro destrier vie più che neve bianchi“ („четверка скакунов, белейших бела снега“; „Триумф Любви“, I, 22).

Восхищенный видом шествия героев, Боккаччо восклицает: „ogni lingua verrebbe a dirlo meno“ („Тут каждый бы язык умолк“; „Любовное видение“, XIV, 49), а Петрарка — „Ove tutte le lingue sarien mute“ („Тут каждый бы язык онемел“; „Триумф Любви“, II, 144).

В „Любовном видении“ безутешная героиня вздыхает над умирающим возлюбленным: „chi mi ti tolse, dolce mio riposo?“ („кто тебя отнял, милая моя утеша?“; „Любовное видение“, XX, 66); а в поэме Петрарки — „fugace dolcezza... chi mi ti tolse?“ („недолгая радость... кто тебя отнял?“; „Триумф Любви“, III, 61—62).

Еще сильнее впечатляет совпадение кратких характеристик персонажей — очень существенный момент при сличении текстов.

В „Любовном видении“ появляется некий кондотьер, „in guisa di rìgoro fiammeggiante?“ (XI, 61, II), а в „Триумфе Славы“ — „poi fiammeggiava a guisa d'un rìgoro“ („пылая наподобие граната“). Нарцисс в „Любовном видении“ так

сетует на судьбу: „la molta copia ch'i'ho di me stesso, Di me m'ha fatto, lasso, bisognoso“ („слишком многим я одарен, и от этого страдаю и несчастен“; „Любовное видение“, XII, 62—63), а в „Триумфе Любви“ — „povero sol per troppo averne copia“ („несчастен я лишь от чрезмерного богатства“; „Триумф Любви“, II, 147).

„Alessandro che'l mondo assalì tutto“ („Любовное видение“, VII, 77), „Alessandro ch'assalio il mondo tutto“ („Любовное видение“, XV, 2—3) („Александр, воевавший со всем миром...“), — дважды повторяет Боккаччо.

„Alessandro ch'al mondo briga diè“ („Александр, смущивший покой всего мира“; „Триумфы“, вар., 160), — вторит ему Петрарка.

Показательно, что последний пример взят из набросков к „Триумфам“; здесь Петрарка еще менее, чем в основном варианте поэмы, заботится о том, чтобы скрыть свои заимствования.

Но эта „игра зеркал“, эти стилистические аналогии не многое могут сказать о сущностных, глубинных взаимосвязях двух текстов. Они свидетельствуют лишь о том, что даже весьма посредственное сочинение Боккаччо было встречено Петраркой с восторгом, прочитано с напряженным вниманием и воспринято „non modo memoriae sed medullis affixus“ („не только памятью, но всем существом“). А это уже выходило за пределы „подражания“, оговоренные с подлинно риторической обстоятельностью самим Петраркой в двух знаменитых посланиях из „Familiařia“ („Семейных писем“, адресованных, кстати, именно Боккаччо и написанных в самый разгар работы над „Триумфами“: „Sum qui aliorum scriptis non furtim sed precario uti velim in tempore... Sum quem similitudo delectet, non identitas, et similitudo ipsa quoque non nimia... Nolo ducem qui me vinciat sed precedat“... „Utendum igitur ingenio alieno, utendumque coloribus, abstinentiam verbis; illa enim similitudo latet, haec eminet“. („Я хотел бы использовать писания других не украдкой, а открыто... Меня прельщает подобие, а не тождество, да и сходство не должно быть чрезмерным. То, что указует мне путь, должно не связывать меня, а облегчать работу...“ „Следует пользоваться чужим замыслом, чужими красками, но не словами; в первом случае сходство скрытое, во втором — явственное“.) (послания XII, 20, XIII, 13).

Исчезновение документов и большей части писем двух ве-

ликих поэтов не позволяет установить с полной точностью, в каком году Петрарка узнал о „Любовном видении“ и в каком году прочел его. Но версия Биллановича, разработанная с необыкновенной тщательностью, кажется более чем правдоподобной; сейчас она получила широкое распространение, на нее опираются монографии Сапеньо\* и Квальо, а мелочные и неубедительные возражения Уилкинса<sup>8</sup> никак не помешали ее популярности. По мнению Биллановича, Петрарка и Боккаччо должны были обсуждать поэму в часы долгих и доверительных бесед в Падуе в марте — апреле 1351 года; а текст поэмы, соответственно, Боккаччо отоспал в дар Петрарке в конце того же года. Поэтому в период, когда началась, как известно из неопровергнутых источников, настоящая, бесконечная работа над „Триумфами“ — в конце 1352 и в 1355—1356 годах, — „Любовное видение“ должно было быть уже хорошо знакомо Петрарке, перечитано им не один раз и обдумано. И не случайно, а, очевидно, с целью почтить предшественника, вдохновившего его труд, Петрарка избирает Вожатым своего воображаемого путешествия „истинного друга, рожденного на тосканской земле“ — „vago amico nato in terra tosca“, по предположениям самых авторитетных исследователей Петрарки, именно Боккаччо, автора „Любовного видения“.

Нам потребовалось некоторое количество примеров и уточнений, чтобы еще раз убедиться: процесс обмена поэтической символикой, поэтической мыслью, образующий нерасторжимый магический круг творчества, — этот процесс развертывается в направлении, прямо противоположном триадической схеме „Петrarка — Боккаччо = учитель — ученик“.

Но будь даже эта схема и верна, ошибкой было бы представлять взаимодействие ее частей как одностороннюю зависимость. Касаясь взаимоотношений Боккаччо и Петрарки, можно и следует говорить не о подражании, не о влиянии, а только об обмене, о взаимообогащении. Может быть, именно общение поэтов, да несомненно, сама по себе встреча с Петраркой, разговоры, знакомство с его культурным и духовным миром побудили Боккаччо вновь приняться за давнюю поэму и подготовить новую ее редакцию. Его натуре были свойственны деятельность и мобильность, и его концепция культуры и литературы тоже отличалась динамичностью. Об этом свидетельствует все его творчество, предстающее от этапа к этапу *in progress* (в развитии), — достаточно лишь сопоставить „Тезеиду“ и „Декамерон“ с „Буко-

лической песнью“, „Генеалогией языческих богов“ и „О славных женщинах“. Чуткий талант Боккаччо не мог пройти мимо того, что до него удалось создать Петрарке, и не случайно „Любовное видение“ так похоже на „Тайну“ и трактат „О средствах против всякой фортуны“.

Нетрудно отыскать во втором варианте „Любовного видения“ признаки прямого влияния книг и речей Петрарки. Довольно будет и нескольких кратких примеров. Образы Диоды и Элиссы (IV, 10 и сл.; XXVIII, 7 и сл.) своими новоприобретенными чертами — пылкостью, мужественностью — обязаны реминисценциям из поэмы Петрарки „Африка“ (III, 418 и сл.) и, шире, воздействию некоторых представлений и мыслей Петрарки (см. Боккаччо, послание XI). Возвеличение во второй части поэмы мифического основателя Падуи Аштенора\* (VIII, 31 и сл.) отражает воспоминание о посещении славной гробницы троянского героя двумя поэтами в 1351 году, когда Боккаччо гостил у Петрарки в Падуе. Во второй редакции появляются образы Модеста\* и Фронтона\* (V, 52); это объясняется тем, что первого из них, Модеста, высоко ставил и изучал в тот период Петрарка (см. „Семейные письма“, XIV, 4), а второй фигурирует в произведении того же Петрарки „Regum etemogandarum“ („О досгопактных вещах и событиях“, II, 17) как антагонист Цицерона и воплощение „siccum dicendi genus“ („манеры говорить сухо“).

Эти переделки — результат раздумий о культуре, результат наблюдений, которые сложились у Боккаччо в долгих насыщенных беседах с Петраркой весной 1351 года, в жадных чтениях сочинений Петрарки в течение всех пятидесятих годов. И этого достаточно, чтобы в „причинно-следственной“ формуле „Любовное видение“ — „Триумфы“ появилась вторая обратная стрелка, символизирующая обоюдный обмен: Боккаччо — Петрарка, Петрарка — Боккаччо.

Дошедшие до нас сведения о времени написания разных частей „Триумфов“ и о последовательности вариантов крайне ненадежны; невозможно датировать и вторую редакцию „Любовного видения“. Поэтому нам придется, хотя бы на этих страницах, воздержаться от попыток реконструировать стилистические взаимосвязи всех вариантов. Впрочем, работа в этом направлении продвинулась уже достаточно далеко, и в скором времени ее результаты будут опубликованы.

Несомненно одно: воздействие художников было обоюдным. И подобно тому как „Любовное видение“ повлияло на

замысел и развитие „Триумфов“, идеи творчества Петрарки, интерес Петрарки к боккаччиевской поэзии побудили ее автора пересмотреть текст и подготовить вторую редакцию.

Боккаччо принадлежит и замысел, и композиция триумфов, он создатель этого первого европейского образца жанра, этой знаменитой традиции. И тем не менее думается, что само по себе его громоздкое (пятьдесят песен в терцинах!) и неудачное сочинение никогда не смогло бы предопределить судьбу последующей культуры, возвеличить, прославить и утвердить в литературе Возрождения этот позднеготический по своей природе жанр.

Замысел Боккаччо обрел неувядающую славу в веках лишь благодаря тому, что его воплотил Франческо Петрарка, облек в великолепную поэтическую ткань, выстроил действие по той же „восходящей линии“, которая определяет композицию „Канцоньере“. Ясная и мудрая организация произведения достигалась у Петрарки и строгим, чистым слогом, и великолепным искусством версификации, равняющим „Триумфы“ с лучшими его лирическими стихотворениями и с „заимствованными у славного искусства античности... образами, приемами, изобразительными средствами“, по словам Ренато Серра.

Характер творческого союза Петрарка — Боккаччо, Боккаччо — Петрарка определялся одной постоянной закономерностью: более молодой член союза выступал как щедрый и отважный новатор, а старший, подходя к идеям друга внимательно и строго, их разрабатывал и углублял. Так, набросок „*Vita Petracchi*“ („Жизнь Петрарки“) послужил им мотивом для создания глубокого автобиографического сочинения „*Posteritati*“ („Письмо к потомкам“); первые увлеченные опыты рассуждений о достоинстве поэзии, содержавшиеся уже и в „*Trattatello*“ („Трактате о Данте“), и в набросках „Генеалогии...“, развернуты на новом эстетическом и морально-дидактическом уровнях в „*Инвективах...*“ и в „*De ignorantia*“ („О невежестве“). Можно было бы, наверно, сделать и такое обобщение: когда Петрарка берется за сюжетное повествование, он непременно обращается к боккаччиевской подсказке. Мартеллотти удалось с удивительной тщательностью восстановить взаимосвязи новеллы о Гризельде и трактата „О повиновении и верности жен“, а также проследить перекличку между боккаччиевской прозой и сюжетными повествовательными пассажами в эпистолах и исторических сочинениях Петрарки <sup>9</sup>.

Но и в составе „Канцоньере“ есть стихотворение — возможно, самое известное и самое загадочное,— которое как бы пронизано „силовым полем“ „Триумфов“. Это знаменитая „Канциона шести видений“ (СССХIII) — текст воистину основополагающий для европейской поэзии во всем, что касается любовной символики. Его переводили, ему подражали такие поэты, как Маро и Дю Белле, Спенсер и Кеведо. В каждой из шести строф канционы действует аллегорическая группа фигур и группы сменяют одна другую в порядке, который самые авторитетные петраркисты склонны считать отражением сюжетной последовательности „Триумфов“: триумф Любви, за ним — триумфы Целомудрия, Смерти, Славы, Времени, Вечности<sup>10</sup>. Помимо этого о сходстве говорит и сама структура, все построение канционы как цепи аллегорических видений, тесно связанных между собой и ведущих от земного к небесному: такая структура несомненно подсказана „Триумфами“, так же как и конец канционы: „Ah, nulla altro che pianto al mondo dura“ („Увы, ничто, кроме плача, в мире недолговечно“)

Более того, невозможно пройти мимо текстуальной переклички (которую тем не менее, если я не ошибаюсь, не отметил до сих пор ни один из исследователей и комментаторов этой канционы). А ведь строка зачина „Ch'era sol di mīgar quasi già stanco“ („Почти что утомленный одним только лицезрением“) (3) представляет собой вариант начала второго „Триумфа Любви“: „Stanco già di mīgar non sazio ancora“ („Усталый уже от лицезрения, но еще не насытившийся“) (II a, 1). Один из образов концовки — „per entro i fiori... un picciol angue“ („Меж цветами... малый змей“) (61—69) — видоизменяет образ того же „Триумфа Любви“: „So come sta' tra' fiori ascoso l'angue...“ („Как меж цветов таится змей...“) („Триумф Любви“, III, 157). И в обоих случаях, естественно, „anguie“ („змей“) рифмуется с „langue“ („изнемогает“). Вся эта текстуальная перекличка усугубляется внутренним тождеством образа Эвридики, завершающей мифическое шествие, с образом Лауры („Триумф Любви“, IV, 13—15 и 74—75) — тождеством, родившимся из сопоставления размышлений о смерти певца Эвридики и певца Лауры. Еще одно свидетельство параллельного развития образных систем: эпилог „Канционы о шести видах“, где поэт выражает „un dolce di morir disio“ („сладостное желание умереть“) (75), соотносится с финалом шести „Триумфов“, где поэт призывает тот час, когда все земное „dio permettente, vederem lassu-

so“ („по милости господней, узрим перед собою“) („Триумф Вечности“, 123).

Канцона рождается постепенно; варианты, идеи, повторения уже найденных строчек занимают немалое место в черновиках Петrarки, относящихся ко времени написания первых „Триумфов“ — „Триумфов Любви“, к годам упорной, интенсивной работы над поэмой. Примечательна в этом отношении одна из записей в черновом автографе Петrarки (Vaticano Latino 3196, a. c. 2v) сверху листа, содержащего, кроме этой записи, только строфы III, IV, V, VI канцоны и заключение: „1368, octobris 13, veneris ante matutinum; ne labatur contuli ad cedulam plusquam triennio hic inclusam et eodem die inter primam faciem et concubium transcripsi in alia papigo quibusdam etc...“<sup>11</sup>

(„13 октября 1368 года, в день Венеры, пред заутреней; чтобы не растерялись эти строчки, я собрал почти за три года все, что тут содержалось, и в тот же день, прежде чем крепко заснуть, переписал на другой лист...“).

Из этого лаконичного упоминания о многократной переработке текста встает удивительная картина творческой одержимости, поэтического горения, упорнейшего труда — почти подвига, когда работа, начатая при первых лучах солнца, кипит до самой глубокой ночи и перо не знает устали. В этом подвижническом труде родились, очевидно, первые две строфы канцоны (или же сложился окончательный их вариант), а последующие обрели еще более стройную форму и восхитительное звучание. Лишь после этого вся канцона целиком была переписана в кодекс Vaticano Latino 3195 рукой Петrarки (она внесена на те страницы манускрипта, где сам автор сменил переписчика Мальпагини)\*.

Искра, из которой вспыхнул огонь вдохновения, должно быть, родилась в часы долгих раздумий над терцинами „Триумфа Любви“, во время ювелирной работы над этими строфами. Начиная с 1357 года Петrarка непрерывно переписывал, переделывал и шлифовал текст триумфа, особенно те терциины, на которые приходятся строчки-двойники, приведенные выше. Лист этих черновых переделок непосредственно прилегает к черновику „Канцоны о видениях“; все уцелевшие от целой тетради листы, сейчас переплетенные вместе, образуют как бы единое целое.

Именно в эти месяцы он мог особенно часто и много говорить о „Триумфах“, об их первоначальном замысле, о сущности этой новой поэтической формы, о поэзии любви, на-

дажды и вечности — и говорить с самым восприимчивым, самым внимательным и заинтересованным собеседником. Именно в эти месяцы, до самого начала октября, у него гостили Боккаччо <sup>12</sup>. Вместе с другом Петрарка читал гомеровские описания потустороннего мира, которые он многократно запрашивал у Боккаччо начиная с 1365 года, со времени первых набросков „Канцоны о видениях“, и которые Боккаччо наконец-то ему достал; как бы объединив с другом и мысли, и голоса, писал он элегическую эпистолу о смерти и надежде, адресованную Донато Альбанцани\* по поводу утраты тем малолетнего сына; и в этих стихах витают образы двух оборвавшихся детских жизней: Виоланты, дочери Боккаччо, и сына Петрарки малыша Франческо („Старческие письма“, X, 4). С любимым другом он обсуждал и завершенные работы, присыпал ему сочинения, чтобы тот прочел их и по возможности отдал в переписку („Об уединенной жизни“, „О средствах против всякой фортуны“, „О монашеском досуге“). Все эти работы незамедлительно прочитывались Боккаччо. С ним Петрарка обсуждал и свои начатые труды — „О знаменитых мужах“, „Отрывки на народном языке“ и „триумфы“, решал возникавшие в работе проблемы.

Каждая встреча с Боккаччо, соприкосновение с его талантом, восприимчивым и чутким к новым литературным веяниям, ко всем оттенкам разговорного итальянского языка, как правило, знаменовала в жизни Петрарки прилив интереса к итальянской поэзии, период добавлений, переделок, переработок, новых сочинений на вольгаре. Так было в 1350 году во Флоренции, где Петрарка прочел кружку поклонников своего таланта, сплотившихся вокруг Боккаччо, свой только что завершенный двухчастный цикл стихов („*voce illa veneranda atque tremenda*“ — „голосу его надлежит внимать с благоговением и трепетом“). В 1351 году за известными беседами в падуанском парке последовала окончательная переделка напряженной сюжетной канцоны о метаморфозах (ХХIII), начатой весной 1350 года. После миланской встречи с Боккаччо в 1359 году Петрарка вписывает в так называемую Киджианскую тетрадь первый развернутый план книги стихов; в начале 1363 года, спустя несколько месяцев, проведенных с Боккаччо в Венеции, Петрарка завершает окончательный вариант собрания 215 стихотворений в „*Fragmentorum Liber*“ („Книгу отрывков...“). В 1366 году, только что окончив продолжительный и страстный спор о возможностях поэзии на народном языке, Петрарка благо-

словенной декабрьской ночью набрасывает окончательный состав сборника „Канzonьере“<sup>13</sup>.

Но никогда прежде в часы подобных вдохновенных бешеной личность (скажем, даже тень) ученика так властно не диктовала учителю его бесконечные наброски, продолжение неоконченных стихов, как в октябре 1368 года, когда несколько недель задушевных бесед, разговоров и споров о поэзии подействовали на Петрарку так, что он работал словно одержимый. В его возвышенно-аллегорической канзоне слышатся не только отголоски мотивов „Любовного видения“ — „Триумфов“, но и отзвуки новых, вполне определенных творческих впечатлений. После многолетних исследований литературной общности Петрарки и Боккаччо ни от кого уже не может укрыться (хотя до сих пор еще „укрывается от всех“) обилие реминисценций из „Декамерона“ в первых двух станцах канзоны — в тех, что были, очевидно, написаны (или по крайней мере основательно переделаны) сразу же после отъезда Боккаччо.

Выше мы приводили примеры образов, пришедших из „Любовного видения“ и из „Триумфов“. Но вот страшное видение, явленное „одинокому и задумчивому“ („meditabondo e solo“) юноше: перед ним прекрасная женщина,

„cacciata da duo veltri, un nero, un bianco,  
che l'uno e l'atro fianco  
de la fera gentil mordean sì forte  
che 'n poco tempo la menaro al passo  
ove...  
vinse molta bellezza acerba morte“.

„Там черный с белым псы гнались за нею  
И грызли ноги ей, бока и шею...  
И так се терзали оба пса,  
Что скоро...  
В злых мученьях  
Погибла несказанная краса“.

(„Canzone“, CCCXIII, 6—11)  
(Пер. Е. Костюкович)

Эпизод, судя по всему, заимствован из очень известного источника, где „одинокий и задумчивый“ влюбленный тоже наблюдает подобную картину. Убедительнее всего в этом случае не сходство замыслов, а сходство конкретных мелких деталей. Речь идет о самом трагическом и неповторимом эпизоде своеобразного боккаччиевского „триумфа любви и смерти“ — любовно-трагического цикла новелл „Декамерона“: „vide... una bellissima giovane ignuda, scapigliata... le vide

a'fianchi due grandi e fieri mastini... spesse volte crudelmente dove la giugnevano la mordevano... come se ella fosse una fiera selvatica... così cadde..." („увидел, что к нему... бежит прелестная нагая девушка, с растрепанными волосами... за нею справа и слева мчались два огромных разъяренных пса и, настигнув, пребольно ее кусали... словно дикого зверя... повалилась наземь...“) (У, 8).

Приходит здесь на ум и другой мрачный сон, о другой прекрасной женщине, также гибнущей в декамероновском „триумфе любви и смерти“ и тоже напоминающей загнанного зверя: „una cavriuola... bianca“ („премилая лань... белее снега...“). Ср. у Петрарки: „una fera gentil... con fronte umana“ („Животное... милое, с человечьим лицом“). На юношу нападает „черная, как уголь, сука“ („una veltra negra come carbone“). У Петрарки те же слова: „veltri, un nero...“. Эта сука „il muso in seno nel sinistro lato“ („вгрызлась в левый бок, в грудь, пока не заела до смерти“) („Декамерон“, IV, 6.—Пер. А. Веселовского).

Лаура, „fera bella e cruda“ („прекрасная и жестокосердая хищница“), жительница Равенны, „cruda e dura e selvatica“ („суровая, жестокая и неприветливая“), и сильная, непокорная, целомудренная Андреола как бы сошли с одного готического витража; их породили единая система символов и единственная аллегорика любви (тут мы отошли читателя к известной работе Льюиса\*). Обе новеллы, которых мы сейчас коснулись, Петрарка причислял к группе „quedam ria et gravia“ („жалостных и серьезных“), этими новеллами он восхищался больше всего в „Декамероне“.

Реминисценции из „Декамерона“, правда не столь явные, возникают во второй станце. Бес钱财ный, богато оснащенный корабль, на котором плывет множество красивых и достойных дам и который во время

„gerente tempesta...  
oriental turbò sì l'aere e l'onde...  
percosse ad uno scoglio...“

„Бурного ненастя...  
Восточный ветер взметнул морские волны...  
И бросил челн на скалы...“

(Пер. Е. Костюкович)

напоминает тот самый „хорошо вооруженный и оснащенный корабль“ с „драгоценной, богатой утварью“, на котором плыла Алатиэль и много других красивых и богатых девиц и

который, когда „поднялись неожиданно... противоположные ветры... (восточные)... началась буря... и [корабль] врезался в песок... (II, 7). (Пер. А. Веселовского)

И в других строфах канцоны Петрарки бросаются в глаза „боккаччиевские“ моменты образного, лексического, стилистического решения, „остроумные сопряжения слов“ („callide iunzioni“), отсылающие читателя к „Любовному видению“ и к „Декамерону“: например, описание фонтана в четвертой строфе многими своими деталями вызывает в памяти „Дианину охоту“, „Филоколо“, „Комедию флорентийских нимф“, „Любовное видение“ и „Декамерон“. Все художественное единство этой строфы обусловлено интонациями Боккаччо, и им же как бы продиктован внутренний сюжет отрывка, опирающийся на свод европейской готической символики — на систему условных обозначений, общепринятых при разработке любовной тематики в сюжетно-повествовательном ключе, скажем, в рыцарских романах и во многих позднейших жанрах.

Но в интересующих нас первых двух станцах канцоны — возможно, именно потому, что они написаны (по крайней мере завершены) под непосредственным впечатлением от бесед с Боккаччо и чтения его сочинений,— в этих двух строфах „игра зеркал“ ощущается явственнее и сильнее очаровывает. Отсылаю читателя к статье, написанной мной в соавторстве с Марией-Розой Джакон, где оба текста сравниваются более детально на материале богатейшей традиции устрашающих погонь, аллегорических преследований и назидательных видений, традиции, использовавшей самые разные жанровые формы: поэмы, новеллы, притчи, проповеди.

Добавлю, что в том и другом тексте проступают важнейшие отличительные особенности жанра „видения“, столь популярного в нашей литературе XIV века. Новелла о Наstadtжо дельи Онести, с ее характерной социально-деревенской окраской, но выдержанная в духе инфернального видения, явно написана человеком, читавшим „Божественную комедию“. И канцона Петрарки выстроена с учетом художественной техники Данте. Стиль и структура этого произведения Петрарки, одного из самых „дантовских“, тесно связаны с поэтикой „дантовских“ терцин „Триумфов“.

Чтобы рассуждения об „игре зеркал“, о перекличке между Боккаччо и Петраркой не показались читателю неубедительными, добавим к вышеприведенному списку хроноло-

гических и стилистических совпадений еще три примера, относящиеся к трем различным повествовательным уровням.

*Уровень структуры.* Только у Петрарки и Боккаччо, в отличие от множества прочих видений, в действии участвуют одна женщина и два пса. В видениях их предшественников встречались другие сочетания: скажем, одна женщина и двое очень сильных мужчин — у Андрея Капеллана или же много жертв и стая псов — у Данте.

*Уровень синтаксиса.* Сюжет обоих видений и у Петрарки, и у Боккаччо изложен посредством распространенного гипотактического периода с герундиальной префазой: „essendo... egli solo...“ (у Боккаччо), „standomi... solo...“ (у Петрарки). Сам момент лицезрения чуда в обоих случаях выделяется в главном предложении категорическим перфектом: у Боккаччо — „vide venire“, у Петрарки — „arragve“. Функцию определения выполняют в основном причастия: у Боккаччо — „scapigliata“, „graffiata“, у Петрарки — „sacciata“, и относительные местоименные конструкции: у Боккаччо — „li quali... la mordevano...“, у Петрарки — „che mordean...“.

*Уровень семантики.* Памятуя об отрицательном отношении Петрарки (как это документировано в работах Контини) к натуралистически-материальной образности, к словам с плотской, „грубой“ окраской, обращаешь внимание на то, что первая строфа „Канзоны о видениях“ наполнена чувственно-конкретной лексикой и вся канциона поэтому резко отличается от других тринадцати образцов этого жанра, представленных в „Канционьере“. Здесь бросается в глаза слово „fianco“ („бок“), относящееся, как и другие анатомические термины, к конкретно-материальному, натуралистическому ряду; его специфическую окраску усиливают и рифменная позиция, и стоящий рядом глагол „mordean“ („грызли“). В других стихотворениях (например, в XXIX) этот глагол может обозначать любовное терзание, но в данном случае он выражает исключительно сильную физическую муку, передает звук зубов, вонзающихся в мясо. Любопытный отход Петрарки от им же самим установленных норм поэтического языка в сторону языка разговорного мотивирован, помимо всего прочего, и жесткой красочностью боккаччевского эпизода, воспоминанием о хватке песьевых клыков в погоне за грешницей в новелле о Настаджо: „a'fianchi due... fieri mastini... crudelmente... la mordevano...“ („в оба бока... дикие псы... жестоко... ее грызли...“).

Выше, говоря о взаимодействии текстов, я сравнивал его с игрой зеркал, ибо в данном случае, как и прежде, следует говорить не о прямом заимствовании, а о прихотливом отражении, о „челночном“ взаимообмене. Ведь это петрарковское определение „*cruelmente*“ („жестоко“), очевидно, вплетается в пеструю ткань очередной переделки „Декамерона“, датированной 1370—1371 годами, и петрарковское „*veltra*“ („гончая“) становится в „Декамероне“ на место прежнего „*sagna*“ („суга“). Похоже, Боккаччо в своей глупи в Чертальдо так же перебирал блестки петрарковских строк, вставляя их в свои многокрасочные, радужные периоды, как некогда он рылся в ворохе дантовских цитат — последнее я имел возможность проиллюстрировать в другой работе<sup>14</sup>. Границы, отделяющие поэзию от прозы, лирику от повествовательных жанров, и прежде были в представлении Боккаччо понятием несущественным и сугубо временными.

Впоследствии, когда будет возможность, мы попытаемся проникнуть в тайны прочих сюжетных и стилистических совпадений, проследить более полно пути взаимообмена в италоязычном творчестве Петрарки и Боккаччо. Возьмем такой топос, как изображение любимой женщины поэта в старости, в сединах; это центральный образ неаполитанского сонета Боккаччо „*S'egli avvien mai che tanto gli anni miei...*“ („Случится коли так, что дни мои...“) (XLIII и XLIV). В облагороженном, более уточненном виде он предстает в „Канцоньере“ (XII), в стихотворении „*Se la mia vita da l'aspro tormento...*“ („Коль жизнь моя от этих тяжких мук...“) и окончательно формируется в более позднем отрывке „Буколической песни“ (I, 127 и сл.) и в старческом сонете Боккаччо „*Se quelle tressce d'or...*“ („Коль эти косы тяжко-золотые...“) (13). Но все вариации этой темы объединены несколькими постоянными характерными деталями: открывающим стихотворение нежно-поэтическим уступительным оборотом „*se*“, переходом от „чеканного“ („*petroso*“), идущего от дантовских „Каменных кансон“ строя стиха к типичным для Петрарки сладостным интонациям.

Еще более показательный пример — взаимопереход конкретных топосов, путь которого можно проследить по неопровергимым документам — по сохранившимся текстам Ватиканского кодекса 3196 (с. 22). Речь идет о множестве семантических ниточек-связей, которыми перевита гирлянда так называемых „сонетов ауры“ Боккаччо, то есть со-

нет CXCIV и следующие — CXCVI, CXCVII, CXCVIII, где тема первого развита и дополнена. Набросков последнего сонета, CXCVIII, однако, не сохранилось.

Мотив женской ипостаси воздуха — ауры, утешительницы и посредницы любви, разрабатывался Боккаччо и прежде (в юношеских сонетах XV и CCXXVII) в характерной мадригальной тональности; в ряде стихотворений, которые мы сейчас разбираем, он, напротив, замаскирован. Как известно, мотив ауры бытовал у древних, в частности у Овидия, позднее — в лирике трубадуров. Особенно яркие стилизации на этот мотив создали Бернар де Вентадорн\* („Can la freí aura...“) и Пейре Видаль\* („Ab l’alen tir vas me l’aire“). Но у Боккаччо этот классический мотив выступает в новом освещении: аура не только „посредница любви“ и „дающая утешение“, не только реальный „свежий воздух“, ветер в физическом смысле, но и средоточие внутренних сил, субстанция душевных порывов, воплотившихся во вздохи. И эта последняя вариация темы повторяется так настойчиво, что становится одним из „ключевых“ мотивов лирики Боккаччо.

Вслед за вырвавшимся у автора в прологе к „Филострато“ вздохом горя и печали: „ogni aura o soave vento che viene, così nel viso ricevo quasi come il vostro senza più fallo abbia tocco...“ („Когда сладчайший ветер, легкий ветер мне гладит щеки, чудится мне, будто я Вашего лица щекой коснулся...“), — летит вздох его героя, Тройоло, безутешная жалоба об утраченной Крисеиде (V, 70 и VII, 66 и сл.). Меняются обстоятельства, описания становятся более конкретными. Те же вздохи, только более глубокие, ловим мы на устах Бьянчифьоре, тоскующей по своему Флорио, который далеко-далеко („Филоколо“, II, 25), и те же жалобы рвутся из груди Арчиты, взывающего к своей Эмилии („Тезеида“, IV, 32). Наконец, последний золотой виток спирали — восхитительный сонет „Toccami il viso Zefiro talvolta...“ („Зефира поцелуй на лбу моем...“; LXII). Пример мифологически-аллегорического преломления того же мотива — эпизод с Цефалом и Прокридой в „Любовном видении“ (XXII).

В двух последних текстах этого списка Петрарка, должно быть *ambiguitatis causa*<sup>15</sup> (по причине их двусмысленности), нашел больше всего для себя „подсказок“, созвучных его дарованию мотивов, оборотов и стилистических конструкций: „veder madonna entr’ a quell’aura starse...“, „О аура,

*deh vien con le fresche ali...“*, „*L’alma tutt’ha in sé raccolte*“. Все эти клише ввел в литературный обиход именно Боккаччо. И эти же поэтические клише не раз встречаются в самых разнообразных комбинациях, с неизменной пометкой „*transcriptum per me iterum sed aliter*“ („переписал для себя то же, но по-иному“) в черновиках Петрарки 1368 года. Эти же мотивы определяют поэтику сонетов CXCVI—CXCVIII (и более раннего CXCIV). Здесь так же, как у Боккаччо, чередуются слова „*volto*“ и „*viso*“ („лик“ и „лицо“); благодатный ветер ласкает щеку. Настойчиво повторяются сочетания: „*L’aura gentil... L’aura serena... L’aura celeste... L’aura soave... al soave suo spirto... si soavemente...*“ Характерно, что Петрарка вслед за Боккаччо предпочитает мотив „крылья любви“ мотиву „оружие любви“. Но и сам Боккаччо порой сочетает их.

„*O aura soave vien con le fresche ali,  
entra nel petto mio...*“  
„Приблизилась на легких крыльях Нежность  
И в грудь мою впилась...“

(Пер. Е. Костюкович)

Здесь уже Боккаччо ломает свои поэтические формулы и вносит в текст второй редакции „Любовного видения“ (XXII, 67 и сл.) исправления, „подсказанные“ Петраркой.

И так случалось почти всегда. Параллельная работа двух поэтов над итальянским литературным языком, постоянная заинтересованность работой друга, совместные поиски литературной нормы — вот в чем проявлялась живительная взаимосвязь талантов, вот на каком основании переходили из произведения в произведение темы, стилистические клише, сюжетные модели. Все это мы можем наблюдать на примере явного родства двух текстов: „Любовного видения“ и „Триумфов“.

Совместная работа привела к рождению жанра, в котором соединились элементы трех важнейших литературных традиций — повествовательной, лирической, религиозно-дидактической,— и пестрая мозаика сложилась в гениально задуманную конструкцию триумфов, объединившую поэтику осени Средневековья с возрожденческим мировоззрением, удовлетворившую средневековым требованиям эстетико-морального единства и возрожденческому принципу: разнообразить представления и формы.

Суть и неисчерпаемые возможности этого художественного открытия, результата решительной ломки традиций и

многолетнего упорного труда двух гениев, Петрарки и Боккаччо, над итальянским литературным языком, не хуже нас, людей нового времени, понимали и ценили поколения, которые на стыке XIV и XV веков стремились канонизировать литературное начинание великих поэтов. Надо полагать, в ту эпоху ни одно произведение Петрарки, ни одно сочинение Боккаччо и, конечно же, ни одна их совместная идея не вызывали столь мощных и неутихающих откликов в литературе и искусстве, как „диптих“ „Любовное видение“ — „Триумфы“.

Я не стану здесь останавливаться по причине некомпетентности на великолепном воплощении символики триумфов в работах таких художников, как Маттео де Пасти\*, Андреа Ванни\*, Пезеллино\*, Лоренца Коста\*, Мантенья\*, Синьорелли\*, Рафаэль, Тициан (я назвал лишь несколько наиболее известных имен). Отмечу только, что в самых последних исследованиях историков искусств, от Каранденте\* до Сезнека\* и Сальми\*, особо отмечается своеобразная контаминация мотивов Петрарки и Боккаччо в полотнах этих и некоторых других художников. И роль этих мотивов так значительна, что интерпретация некоторых картин в отрыве от текстов двух поэм становится совершенно невозможной<sup>16</sup>.

Вернувшись к литературе, мы можем проследить, какая пышная поросль потянулась из благотворного зерна „Триумфов“ сквозь XIV и XV века к последующим столетиям. В списке последователей имена немногих настоящих писателей теряются в массе посредственных, никому не известных стихотворцев: „Прекрасный Филогей“ Сабелло\* Микиэля, „Леандреида“ Джанджироламо Надаля\*, „Фимеродия“ Якопо дель Пекора\*, „Горестный источник“ Дзеноне да Пистойа\*, „Четырехцарствие“ Фрецци\*, „Трехчастная поэма“ Антонио да Баккерето\*, „Триумф против Любви“ Доменико да Монтикьелло\*, „Филомела“ Джованни Герарди\*, „Любовное сновидение“ Бартоломео Чинтио Скала\*, „Видение Венеры“ и „Город Жизни“ Маттео Пальмьери\*, „Душа-пилигримка“ Томмазо Гарди, „Белая Лань“ Антонио Филеремо Фрегоzo\*, „Венецианский Триумф“ Цеккина Веницейского\*, „Триумф Добродетели“ Бастиано Форези\*, „Варварское видение“ Вентуры да Мальграте, маленькая поэма Марина Фальеро, „Триумфы Любви“ Антонио ди Кола Бончиани\*, Андреа ди Джованни Беллачи, Джанфранческо Путеолано, „Капитулы“ Клеофе Габриэлли, триумфы и маленькие поэмы в форме триумфов Агостино Стакколи\*, Аньоло Галли\*

и Джованни Санти\*, поэмы-каталоги Франческо Виллани, Челио Манфреди, Бастиано Форези. Можно было бы продолжить этот разнородный и длинный перечень, назвав еще сотню имен и произведений, найденных и изученных другими исследователями — Леонардо Камбини\*, Витторио Росси\* и Карло Калькатурой (в применении к „Триумфам“), или имена, которыми оперировал позднее я сам в работе над „Любовным видением“<sup>17</sup>. Может быть, читателю небезынтересно узнать, что порой практически невозможно установить, к кому именно восходит тот или иной мотив тематики „триумфов“ — к Петрарке или к Боккаччо. Так же как невозможно провести разграничительную линию и среди многочисленных воспроизведений этой тематики в европейской литературе последующих веков: в творчестве Кристины Пизанской\* и Жана де Курси\*, Рокаберти\* и Сантильяны\*, Чосера и Хоуза\* и королевы Елизаветы, переводившей избранные места из „Триумфов“, и десятков и сотен других поэтов и писателей.

Это и есть самое неопровергимое доказательство родства двух поэм, идентичности их структур.

Традиционный жанр триумфов — видения в боккаччевско-петракистской ипостаси пережил закат поздней готики лишь благодаря своей крепкой классической основе и богатейшей античной, мифологической оснастке. Вспомним вариации этого жанра в прелестной поэме — пастиши „Сон Полифила“\* („Nүрпегөтөмачия“) или в великолепных описаниях убранства дворцов в „Неистовом Орландо“ (роспись залов в крепости Тристана, XXXIII), в описаниях храмов, турниров и триумфов Любви, Славы, Силы; разве обобщения фактов и раздумья обо всем этом не подтверждают правоту наших выводов?

Но и в самую хрестоматийную эпоху литературного Ренессанса, в золотую пору медицейского кружка, жанр триумфов принимался за точку отсчета как для философско-гуманистических сочинений, таких, как маленькие поэмы Уголино Верино\*, скажем „Carlia“ и „Paradisus“ („Карлиада“ и „Парадиз“), так и для сюжетно-повествовательных поэм в народном духе, таких, как „Моргант“ Пульчи.

Более того, в эпоху Лоренцо Медичи, в атмосфере систематической и упорной борьбы за права итальянского языка, в обстановке возродившейся бурной популярности жанра „триумфов“, именно традиция Петрарки и Боккаччо, вернее, созданная ими синтетическая литературная форма, находит

свое лучшее воплощение в творчестве Полициано, самого яркого поэта эпохи, в самом виртуозном его произведении.

Уже в зчине своей поэмы, во вступлении, где лишь называется тема, Полициано самым недвусмысленным образом указывает на источник замысла и композиции „Стансов на турнир“. Его поэма продолжает линию „Триумфов“ Боккаччо и Петрарки <sup>18</sup>:

„Le gloriose pompe e' fiere ludi  
Della citta che l'freno allenta e stringe  
A' magnanimi Toschi, e i regni crudi  
Di quella dea che 'l terzo ciel dipinge,  
E i premi degni alli onorati studi  
La mente audace a celebrar mi spinge;  
Sì che i gran nomi e i fatti egregi e soli  
Fortuna o More o Tempo non involi“.

„Забавы, игры пышные столицы,  
В чьей власти Тосков доблестный народ,  
И грозное правленье той царицы,  
Что третий озаряет небосвод,  
Турниров и сражений вереницы  
Отважный дух воспеть меня зовет,  
Дабы героев дивные свершенья  
Спаслись от Смерти, Времени, Забвенья“.

(Пер. Е. Костюкович)

Вот набросок четкого плана, последовательно реализуемого на протяжении всей поэмы. Вначале — триумфальное торжество физической Силы и Целомудрия. Их воплощает Юлий (I, 1—22), запечатленный, как на полотне Поллайоло\*, во всей своей деятельной отваге (I, 33). Затем изображается победа Любви над Силой и над Отказом любить (I, 23—24 — Любовь предупреждает героя; I, 39—67 — Любовь пронзает его сердце); картина дополняется и расцвечивается множеством описаний Царства Любви и его чудес (I, 68 и сл.); апофеоз действия наступает в эпизоде II, 10—12.

Затем приходит черед победы Судьбы и Смерти над Любовью: I, 55—57 — прелюдия триумфа; II, 35—37 — экспозиция; дальше эта тема получает полное развитие. И завершается символическая цепочка грандиозной долгожданной победой Славы над Смертью и над Временем (II, 15, 19, 31—34, 40, 46). Именно этот последний триумф должен был занять центральное место в недостающей части „Стансов“; он замышлялся как гармоническое завершение всей поэмы. Но и в структуре неоконченной поэмы ощущается намерение вознести Славу и Память над прочими силами,

сделать так, чтобы Юлий и Симонетта остались живыми и после смерти. В этом смысле всей поэмы.

Чем ближе к концу поэмы (II, 28 и сл.), тем явственнее ощущается ее „триумфальный“ костяк и становится заметнее, что вопреки всем декларациям Вступления в ее структуре нашел свое место и пегромкий мотив, отлично уловленный первым иллюстратором поэмы<sup>19</sup>, — мотив торжества Стыдливости под видом триумфа Минервы. И этот мотив, быть может, имел для поэта самодовлеющее, важное значение: нечто большее, чем излишество стиля или случайный плеоназм.

Мне представляется, что именно введение в традицию турнирных песнопений стилистики и структурных принципов триумфов было той счастливой находкой, тем эпохальным новаторством, которое позволило Полициано преобразить эту традицию почти что в новую аллегорическую эпопею: „Ma fin ch'all alta i'prgesa... ad alto volo i'prappi...“ („Но для высоких дел... я выбрал пышный стиль...“) (I, 6). Привнесение эпически-рыцарских элементов в панегирик славным победителям турнира было вполне естественно, и этот прием встречался уже ранее в различных текстах — у Луиджи Пульчи и у Уголино Верино. Но мысль расширить возможность традиционного жанра „восхваления на случай“, избавиться от „сиюминутной“ окраски рассказа, возвести мелкий эпизод придворной жизни до уровня обобщения, аллегории, символа могла зародиться лишь у такого неординарного поэта, как Полициано. К подобным новациям стремились в своих опытах его славные учителя: Ландино\*, Фичини\*, Лоренцио, Бенивьени\*. Первые попытки мы находим уже в юношеских опытах, где миф облекался в форму элегий („На смерть Альбиеры дельи Альбицци“), пейзажа (описание леса в „In scabiem“, в „Орфее“). Миф определяет и поэтику более зрелых произведений Полициано, таких, как „Lamia“ („Колдуны“) и „Centurie“ („Центурии“).

Память о „Триумфах“, как устойчивое литературное впечатление или, лучше сказать, литературная „подсказка“, имела крайне важное значение для формирования таланта Полициано. Творчество его предшественника и учителя Ландино, работа по составлению и редактированию „Арагонского сборника“\* сыграли свою роль, но решающее значение в генезисе поэтики Полициано имело знакомство с триумфами Петрарки и Боккаччо<sup>20</sup>. Не случайно ведь в беглом обзоре

истории итальянской литературы, которым завершается его „*Nutricia*“ („Награда Кормилице“), Петрарка упомянут только как автор „Триумфов“: „*Quique cupidineum, repetit Petrarcha triumphum*“ („Триумф Любви вновь воспел Петрарка“), а отзвуки поэзии Боккаччо в полициановских стихотворениях тех лет сводятся, как правило, к реминисценциям все из тех же малых поэм<sup>21</sup>.

Кроме того, в „Стансах на турнир“ явственно прослеживаются прямые сюжетные и стилистические заимствования из „Любовного видения“ и из „Триумфов“. В двух первых строфах поэмы эти отсылки сменяют друг друга в символической и в известном смысле в хронологической последовательности, играя роль безошибочных ориентиров для той категории „сведущих“ читателей, к которой в первую очередь обращался Полициано.

„*La mente audace a celebrar mi spinge*“ („Мой смелый дух зовет меня воспеть“) (Стансы, I, 1) —ср.: „*Move nuovo disio l'audace mente, Donna leggiadra, per voler cantare...*“ („Опять зовет меня мой смелый дух, о Донна милая, сложить преданье...“) („Любовное видение“, I, 1—2, II).

„*Dolce disir d'amaro pensier pieno E pasciti di pianto e di sospiri...*“ („Сомнений злых мои желанья полны, и, упиваясь вздохами, слезами...“) (Стансы, I, 2) — ср.: „*Già era il mio desio presso che stanco*“ („Мой дух почти что сломлен был уже“) („Триумф Славы“, II, 85) и „*Pasco'l pianto e i sospiri...*“ („Питаюсь вздохами, слезами...“) („Триумф Любви“, I, 145).

„*Gentil fai divenir ciò che tu miri Né può star cosa vil dentro al tuo seno...*“ („Светлеет все, на что ни кинешь взгляд; в твоей душе нет места подлым чувствам...“) (Стансы, I, 2) — ср.: „*Tu se' colui che 'ngentilisci i cogi... Lo qual discaccia via ogni atto vile... Fa chi lui segue e più ch'altro gentile...*“ („Ты тот, кому дано смягчать сердца... кто гонит прочь дурное помышление... кто с ним идет — становится прекрасней...“) („Любовное видение“, XXIII, 17 и XXIX, 82—84).

Это переплетение цитат, открывающих поэму, оповещает читателя о выборе, совершенном Полициано в преддверии „Стансов“, о выборе незаурядном и показательном, если учитывать, что вопреки общей тенденции Полициано предпочел в наследии Боккаччо невыразительное, полузыбкое „Любовное видение“ великолепным стихотворениям, которые уже были представлены как образцы в „Арагонском сборнике“, или малым поэмам в октавах — а ведь они ближе к „Стан-

сам“ и стихотворным размером, и своим идиллически-сельским звучанием. И так же демонстративно, касаясь творчества Петрарки, Полициано наряду с самыми любимыми в ту эпоху, часто повторяемыми строками стихов цитирует терцины „Триумфов“:

„Poi quando già nel ciel patean le stelle... Così chiamando Amor lascivia utana...“ („Когда уже сняли в небе звезды... И так назвал Амор людскую похоть...“) („Стансы“, I, II) —ср.: „Poi ogni stella rageva nel cielo“ („И каждая звезда сияла в небе...“) („Любовное видение“, XVII, 13) и „Ei /Amor/ nacque di lascivia utana...“ („Амор рожден из похоти людской...“) („Триумф Любви“ I, 82).

„Ma vinta è la materia dal lavoro“ („Но победил натуру добрый труд) („Стансы“ I, 95) — ср.: „che vincea la materia il bel lavoro...“ („Но добрый труд натуру побеждает...“) („Любовное видение“, IV, 12).

Симонетта „par che tutte gli spennecchi l'ali /a Amore/ E che rompa al meschin l'arco e le strali...“ („все крылья у Амура ощипала, сломала лук и стрелы разметала...“) (II, 28). Точно так же Лаура и ее подруги „gli strali Avean spezzato, e la faretra a l'ato A quel protervo' [Amore], e spennochiaro l'ali...“ („сломали стрелы и колчан разбили, проказнику все ощипали крылья...“) („Триумф Целомудрия“, 133 и сл.).

Использование поэтического языка двух произведений, стоящих у истоков литературной традиции триумфов, распространяется на всю поэму Полициано. Доказательство — эти несколько примеров, взятых наугад из разных мест поэмы. Число их могло бы быть значительно умножено...

Невозможно отыскать лучшие доказательства, чем описанный нами поэтический код, чтобы продемонстрировать стремление автора возродить на новом уровне, в новых формах и в разных тональностях великую традицию, не замеченную и полузабытую его эпохой, но весьма актуальную для самых известных, самых любимых Полициано мастеров XIV века.

По сути, речь идет о разновидности единого процесса возрождения старых традиций и обогащения их новыми смыслами, который в конце XV века осуществляли: Альберти\* — по отношению к дантовской традиции научной прозы на вольгаре, Лоренцо — по отношению к лирическому роману, карнавальным гимнам и священным представлениям, Пульчи — по отношению к буйной, часто беспорядочной стихии

народной поэмы, Пико\* и Бенивьени — по отношению к жанру философского комментария.

Традиция триумфов, вместившая и готический аскетизм, и готическую строгость построения, обусловленную жесткой иерархией ценностей, подчиненных одна другой „по вертикали“ вплоть до вечных трансцендентных величин, переносится автором „Стансов“ в сферу земного шара, подлунного мира или — самое большее — в туманные пределы „сверхмира“. Благодаря этому в поэме Полициано метафизическая система категорий отступает на задний план перед личностью человека, балансирующего между Силой — Любовью и Судьбой — Смертью; и абстрактная символика и абстрактная аллегорика уступают здесь место восхищенному созерцанию пленительной красоты человека и природы, неразрывно связанной с таинством смерти.

<sup>1</sup> См.: „Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro“, Basilea, 1572 (ed. corretta e accresciuta, Venezia, 1756).

<sup>2</sup> Структура Вступления к „Декамерону“ и его параллели с первым сонетом „Канzonьере“ подробным образом анализируются в моем комментарии к „Декамерону“ в изд. Мондадори. Об этом сонете Петрарки см.: Adelio Noferi «Da un commento al „Canzoniere“ del Petrarca: lettura del sonetto introduttivo» in „Lettere italiane“, XXVI, 1974. Некоторые идеи указанной статьи Нофери развиваются на этой странице и ниже.

<sup>3</sup> Самые различные своды таких правил обраны в антологии: E. Faral „Les arts poétiques du XII et du XIII siècle“, Paris, 1924. О средневековых „поэтиках“ см. также: Ch. S. Baldwin „Medieval Rhetoric and Poetic“, New York, 1928; A. Scaglione „The Classical Theory of Composition“, Chapel Hill, 1972, p. 105 ss., p. 222 ss.

<sup>4</sup> См.: „Sonetti Canzoni e Triomphi di messer Francesco Petrarca con la sposizione di Bernardino Daniello da Lucca,“ Venezia, 1541.

<sup>5</sup> См.: A. Schiaffini „Tradizione e poesia“, Genova, 1934 (Roma, 1969); „Momenti di storia della lingua italiana“, Roma, 1953; понятие „риторизации“, послужившее отправной точкой обоих трудов, детально рассматривается в разделе „Il retoricizzamento“ тома „I mille anni della lingua italiana“, Milano, 1962, см. об этом также: G. Contini „Varianti e altra linguistica“, Torino, 1970, p. 5 ss., p. 169 ss.

<sup>6</sup> См.: V. Branca „Per la genesi dei Trionfi“ in „La Rinascita“, IV, 1941; „L’„Amorosa Visione“: tradizioni, significati, fortuna“, in „Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa“, S. II. XI, 1942; его же вступление и комментарий к G. Boccaccio „Amorosa Visione“, Firenze, 1944, a

также G. Billanovich «Dalla „Commedia“ e dall’ Amorosa Visione“ al „Trionfi“» in „Giorn. Stor. Lett. Ital.“, CXXIII, 1946; „Petrarca letterato“, Roma, 1947.

<sup>7</sup> См.: R. Serra „Dei Trionfi di F. Petrarca“ in „La Romagna“, XVI, 1927 (позднее in „Scritti“, Firenze, 1958, II, p. 31).

<sup>8</sup> См.: N. Sapegno „Storia della letteratura italiana. II Trecento“, Milano, 1965; A. E. Quaglio, „Francesco Petrarca“, Milano, 1967; E. H. Wilkins „Studies in the life & works of Petrarch“, Cambridge Mass., 1955, его же „The First Two Triumphs of Petrarch“, in „Italica“, XL, 1963 „Vita del Petrarca“, Milano, 1964.

<sup>9</sup> См.: G. Martelotti „Momenti narrativi di Francesco Petrarca“ in „Studi petrarcheschi“, IV, 1951.

<sup>10</sup> В качестве примера см. статью Ф. Паскуалиго: F. Pasqualigo, „Le Visioni del Petrarca nella canzone „Standomi un giorno“ confrontate co ’Trionfi, in „La Cultura“, V, 1886; а также комментарии Дж. Кардуччи и Дж. Феррари к сборнику стихотворений Петrarки „Rime“, Firenze, 1899; комментарий А. Москетти к „Il Canzoniere e i Trionfi“, Milano, 1908. О „Канзоне о видениях“ см. следующие труды: F. Maggini, „La canzone delle visioni“ in „Studi Petrarcheschi“, I, 1948; и F. Chiappelli, „Studi sul linguaggio del Petrarca“ — „La canzone delle visioni“, Firenze, 1971 (работа снабжена обширным комментарием и серьезным аппаратом). Здесь и далее я обобщаю положения статьи, написанной мной в соавторстве: V. Branca — M. Giacon „Temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio“ in „Studi sul Boccaccio“, VIII, 1975.

<sup>11</sup> Я цитирую текст, разумеется, по факсимильной перепечатке М. Порена; мною использованы исследования: A. Romanò „Il codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca“, Roma, 1955, обобщенные в работе Дж. Контини — G. Contini „Correzioni del Petrarca volgare“ in „Varianti ed altra linguistica“, Torino, 1970.

<sup>12</sup> Подробные сведения об этой встрече см. в работах: G. Billanovich „Petrarca letterato“, Roma, 1937, p. 181 ss.; E. H. Wilkins „Petrarch’s later years“, Cambridge Mass., 1959, p. 153 ss.

<sup>13</sup> Хронология и этапы составления сборника „Канzoniere“ освещены в работе: E. H. Wilkins „The Making of the Canzoniere & Other Petrarchian Studies“, Roma, 1951, а также см. мои работы: V. Branca „Il momento decisivo nella formazione del Canzoniere“ in „Studi in onore di Matteo Marangoni“, Firenze, 1957; „Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio,“ Roma, 1958, p. 287 ss.

<sup>14</sup> V. Branca—P. G. Ricci „Un autografo del Decameron“, Padova, 1962, p. 24.

<sup>15</sup> G. Contini „Prehistoire de l’„Aura“ de Pétrarque“ in „Varianti e altra linguistica“, Torino, 1970.

<sup>16</sup> Прежде всего следует назвать работу: Prince d’Essling—E. Muntz „Pétrarque. Les études d’arts ecc.“, Paris, 1902; см. также другие исследования: A. Venturi „Les Triomphes“ de Pétrarque dans l’art representatif“ in „Rev. d.l’art ancien et modern“, XX, 1906; A. Farinelli „Petrarca e le arti figurative“ in „Michelangelo e Dante“, Torino, 1918; W. Weisbach, „Trionfi“, Berlin, 1919; D. C. Schorr «Some notes on the Iconography of Petrarch’s „Triumph of Fame“» in „The Art Bulletin“, XX, 1938; G. Carandente „I Trionfi nel primo Rinascimento“, Roma, 1963; L. White «Indic Elements in the Iconography of Petrarch’s „Trionfo della morte“», in „Speculum“, XLIX, 1974.

<sup>17</sup> См.: L. Cambini „Intorno allo svolgimento della visione poetica da Dante all’Ariosto“, Livorno, 1904; V. Rossi, „Il Quattrocento“, Milano, 1933 (1938); C. Calcaterra, предисловие к „Trionfi“, Torino, 1923; его же „Nella selva del Petrarca“, Bologna, 1942, p. 198 ss.; F. Flamini „Viaggi fantastici e trionfi“ in „Nozze Cian-Sappa Flandinet“. Bergamo 1894. О Боккаччо см., кроме моих работ, статью: M. Pecoraro „Presenza del Boccaccio nel „Vago Filogeo“ del Michiel“ in „Studi sul Boccaccio“, V. 1968. О живописных воплощениях темы, о театральных постановках см.: E. Povoledo „Le Théâtre de tournoi en Italie“ in „Le lieu théâtral à la Renaissance“, Paris, 1964; I. Matczarz „Une fête équestre à Ferrara: Il tempio d’Amore“, Paris, 1974.

<sup>18</sup> Отсылки к „Триумфам“ в поэме Полициано едва лишь намечены. См. об этом подробно: R. Lo Cascio „Lettura del Poliziano“, Palermo, 1954, p. 228 ss., его же „Il lavoro dell’ape e la poesia delle „Stanze“ in „Atti del IV Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento“, Firenze, 1957; R. M. Ruggieri „L’Umanesimo cavalleresco italiano“, Roma, 1962, p. 144 ss.; I. Maier „Ange Politien“, Ginevra, 1966, p. 307 ss.; A. Poliziano „Rime a cura di N. Sapegno“, Roma, 1965, p. 93 ss.; о проблеме в целом см. мою статью: V. Branca „Tre note poliziane“ in „Studi in onore di N. Sapegno“.

<sup>19</sup> См.: S. Settim «Citarea ,su una impresa di bronconi» in „Journal of the Warburg & Courtauld Institutes“, XXXIV, 1971.

<sup>20</sup> Об актуальности триумфов как театральных действ в придворной жизни того времени см. письма Беатриче Д’Эсте, опубликованные Мольменти: Molmenti „La Storia di Venezia nella vita privata“, Bergamo, 1911, II, p. 288 ss., 594 ss., а также: Morelli „Opere“, Venezia, 1820, I, p. 123 ss.

<sup>21</sup> О реминисценциях из „Тезенды“ и „Фьямметты“ у Полициано см.: R. H. Terpening „Poliziano’s Treatment of a Classical Topos“ in „Italian Quarterly“, XVII, 1973.