

III. СТРУКТУРА ПРОЗЫ: ВЛИЯНИЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ РИТОРИКИ, РИТМ И ОБРАЗЫ „ДЕКАМЕРОНА“

Средневековое видение жизни и средневековая поэтика, лежащие в основе идеального плана „Декамерона“ и определяющие развитие его ключевых тем, полностью обнаруживают свое общекультурное и художественное значение только тогда, когда мы выявляем их компоненты, создающие устойчивую пленительную гармонию, и терпеливо и тщательно анализируем их, когда в грандиозной пламенеющей „архитектуре“ книги мы различаем основные нервюры, чудесную палитру красок, высочайшую технику художника, скрытую от поверхностного взгляда.

Отпечаток мощной, проникнутой страстнымиисканиями культуры предшествующих веков отчетливо ощущается уже в самой структуре прозы писателя, в лингвистических приемах, помогающих выразить образы его фантазии, его разнообразный и радужный мир.

Проза „Декамерона“ — чрезвычайно тонкая и нежная словесная ткань. В ней чувствуются личные пристрастия Боккаччо, его восприятие и истолкование канонов и правил самой аристократической и утонченной прозы тех веков. Эта ткань только теперь, после критической реконструкции текста (испорченного с самого начала свободным отношением к нему восторженных почитателей), раскрыла всю свою сложную великолепную основу, свою скрытую искуснейшую канву¹.

Проза „Декамерона“, вопреки традиционным, но довольно туманным утверждениям, лишь в очень слабой степени связана непосредственно с античными образцами. По существу, она испытала лишь некоторое влияние одного прозаика — Тита Ливия, который был кумиром наших великих риторов XIII века и оказывал воздействие на всю словесность того времени. Вопреки утверждениям Де Санктиса и ученых последующих поколений в ней не ощущается влияния Цицерона, которого Петrarка, а вслед за ним и все

ранние гуманисты провозгласили своим Учителем. Из латинской литературы золотого века в основном проза Тита Ливия, того, кто „никогда не ошибается“, с ее ритмом и выразительными средствами, стала образцом для книги Боккаччо: как раз в годы создания „Декамерона“ он трудился над переводом сочинения Тита Ливия „От основания города“².

Но как показали недавние исследования первых литературных памятников во Франции, Германии и Италии (здесь необходимо вспомнить таких ученых, как Фараль*, Курциус, Пароди* и Скьяффини*), образцы формы, идеалы нашей художественной прозы на ее раннем этапе следует искать главным образом в литературе и риторике непосредственно предшествующих веков, хотя, конечно, нельзя забывать об общем воздействии римской культуры, которое всегда ощущается в средневековой словесности³.

Весь творческий путь Боккаччо вплоть до создания „Декамерона“ и встречи с Петраркой, столь важной для развития европейской культуры, определяется его ученичеством у средневековых авторов.

Риторика, которую „dictatores“ устами Бонкомпаньо да Синья прославляли как королеву „свободных искусств“, достойную обитать во дворце философии и раскрывать величайшие тайны, была в эти годы в гораздо большей мере, чем вымышленная, мифическая Фьямметта, великой любовью Боккаччо.

Мы чувствуем, как в своих первых произведениях писатель стремится овладеть искусством риторики — „ремеслом (выражаясь словами великого ученого), которое соседствует с гениальностью“, ремеслом, которое в средние века имеет такое же важное значение, как в любую другую эпоху⁴. Паоло да Перуджа* и Диониджи да Борго Сан Сеполькро*, самые авторитетные мастера во времена его неаполитанского „ученичества“, приобщали Боккаччо к тайнам ритмизованной прозы. На его столе рядом с классиками эпохи великолепного, хотя и вычурного декаданса римской литературы (от Валерия Максима* до Апулея и св. Августина) лежали книги великих прозаиков и риторов средневековья: Боеция*, Фульгенция*, Беды*, Илария из Пуатье*, Якова Варагинского, „Speculum humanae salvationis“ („Зерцало спасения человеческого“*), „Риторика“ Брунетто Латини* и послания Данте. Трудное искусство „сочинять“, умелое использование „курсуса“ вдохновляли Боккаччо в его первых прозаических

опытах, как вдохновляет великолепный мираж⁵. В посланиях, написанных около 1339 года на „темной, нуждающейся в глоссарии“ латыни, чувствуется терпеливое изучение риторики, приведшее к своеобразной стилистической мозаике, сочетающей приемы Апулея*, св. Августина, Боэция, „Hisperistica famina“ („Ирландских речений“*), дантовских посланий и доведенной до блеска точнейшим схоластическим соблюдением клаузул, особенно тех, что рекомендуют учебники риторики (*artes dictandi*), клаузул „элегических“ и клаузул рифмованных*. Прозу „Филоколо“ характеризует „стилистическое излишество“, „накрахмаленное кружево“ риторического искусства и пристрастие к наиболее распространенному и выразительному „курсус велокс“*, не лишенному утонченности, свойственной прозе Илария⁷. Аналогичное пристрастие к этому „курсусу“, поиски искусственной симметрии и музыкальных каденций, указывающие на овладение техникой ритмизованной прозы, присущи еще в большей степени стилю „Комедии флорентийских нимф“ и „Фьямметты“⁸.

Настойчивое и упорное освоение риторики, это ученичество, продолжавшееся на протяжении всей молодости Боккаччо⁹ и определившее стиль его сочинений вплоть до „Декамерона“, конечно, не прекратилось, когда он приступил к созданию своего шедевра. „Декамерон“ стал книгой, увенчавшей первый период творчества писателя, завершившей все его повествовательные произведения, книгой, где в последний раз вновь возникли и навечно запечатлены образы, напоминающие о его бурной молодости.

Но подобно тому как исполненный страстей внутренний мир художника обрел в „Декамероне“ ясность и гармонию, а увлечение предшествующей культурой, прежде бессистемное и неразборчивое, стало более спокойным и осознанным, так и указания средневековой риторики стали восприниматься писателем совершенно иначе. Теперь он уже не следует им слепо, с благоговением зачарованного ученика, а воспринимает их и использует с уверенностью и свободой великого художника.

Знаменитые риторы Средневековья постепенно стали придавать своим приемам в основном декоративную функцию. Это утверждал Кассиодор*: „*Dictio semper agrestis est quae aut sensibus electis per togam non comitur aut verborum minime proprietatibus explicatur. Loqui nobis communiter datum est: solus ornatus est qui discernit indoctos*“ („Речь,

которая не вдохновляется возвышенными чувствами или употребляет малоподходящие слова,— всегда неумелая. Способность говорить дана всем, и только красота речи отличает ученых от неученых¹⁰). Впоследствии об этом говорил Альберико да Монтекассино и, наконец, Бонкомпаньо да Синья, который вновь подтвердил: „Dictatoris officium est materias sibi exhibitas vel a se aliquando inventas congruo latino et appositione оглаге“ („Обязанность оратора изложить на подобающем латинском языке предложенную ему или избранную им самим тему и украсить свою речь“)¹¹.

В „Декамероне“ Боккаччо преодолевает эту концепцию средневековых риторов, которой следовал в своих малых произведениях. Он освобождается от чисто схоластического духа, пронизывавшего риторику его самых авторитетных и любимых учителей — Кассиодора и Бонкомпаньо да Синья¹². Он признает силу и ценность их скрупулезных рекомендаций, свидетельствующих об утонченности культуры этих авторов, но понимает, что их наука — это „ремесло, соседствующее с гениальностью“. Риторические приемы — не драгоценные самоцветы, которые надо вставлять в прозу, как в оправу, чтобы облагородить ее. Их можно и следует использовать как выразительные средства, помогающие воплотить вымысел, использовать свободно — даже в эпизодах, весьма далеких от примеров, иллюстрирующих их декоративную и облагораживающую роль.

Боккаччо строго придерживается риторических образцов только во Вступлении и в замысловатых завитках „рамы“ — то есть на тех страницах, которые непосредственно восходят к литературным и книжным источникам, канонам знаменитого Джона из Гарленда¹³. Уже в первых фразах пролога к „Декамерону“ — если обратиться к критическому изданию текста — настойчиво звучит излюбленный писателем „курсус планус“*, соответствующий спокойному, созерцательному началу.

„Umana cosa è aver compassione dégli affitti (*planus*); e come che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimamente richésto (*planus*) li quali già hanno di conforto avúto mestière (*planus*) e hannol trováto in alcúni (*planus*): fra' quali, se alcuno mai n'ebbe bisogno (*planus*) o gli fu caro o già ne ricevétte piacére (*planus*), io sono úno di quégli (*planus*)“. („Соболезновать страждущим — черта истинно человеческая, и хотя это должно быть свойственно каждому из нас, однако ж в первую очередь мы вправе требовать участ-

тгя 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 оно радует").

На первых страницах книги „курсус планус“ используется систематически и методично — в отличие от новелл, где его употребление, за исключением новелл X дня, эпизодично, свободно и на слух кажется почти случайным¹⁴.

Симметричное построение фраз и точнейшие клаузулы придают величественную строгость началу трагического описания чумы. Его зачин — торжественное, декларативное „Dico“ („Скажу“), к нему охотно прибегают Брунетто Латини в своей „Риторике“, Данте и рассказчики многих новелл „Декамерона“: „Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera Incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di millecento quarantotto, quando nell'egregia città di Fiorenza, oltre ad ogn'altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenzia...“ („Итак, (скажу) со времен спасительного вочеловеченья сына божия прошло уже тысяча триста сорок восемь лет, когда славную Флоренцию, лучший город во всей Италии, посетила губительная чума...“)¹⁵. Следует обратить внимание на „курсус велокс“ в конце.

Но в новеллах тщательно выверенная схоластическая стилевая структура такого рода встречается главным образом в изящно-замысловатых вступительных фразах, рассуждениях или моральных поучениях, достаточно вспомнить вступление к чрезвычайно живо написанной, но очень мрачной новелле о сере Чеппарелло, где Боккаччо употребил два параллельных „курсус велокс“:

„Manifesta cosa è che, sì come le cose temporali tutte sono transitorie e mortali, così in sé e fuor di sé esser piene di noia, d'angoscia e di fatica, e ad infiniti pericoli soggiacere (*vel.*); alle quali senza niuno fallo né potremmo noi, che viviamo mescolati in esse e che siamo parte d'esse, durare né ripararci, se spezial grazia di Dio forza e avvedimento non ci prestasse (*vel.*). La quale a noi e in noi non è da credere che per alcuno nostro merito discenda...“ („Как известно, все временное преходящее и смертно; и оно само, и то, что его окружает, полно грусти, печали и тяготы и всечасным подвергается опасностям, которые нас неминуемо подстерегли бы и которых мы, в сей временной жизни пребывающие и составляющие ее часть, не властны были бы предотвратить и избежать, когда бы господь по великой своей милости не

посыпал нам сил и не наделил нас прозорливостью. Не следует думать, будто милость эту мы заслужили...").

Точнейшая структура Вступления воспроизводится, хотя и с меньшей гибкостью, только в серьезных и пространных речах рассказчиков, в них как бы отражается внутренняя уравновешенность и аристократичность маленького общества и встают картины их изящной и благородной жизни.

Точно так же симметрия и финальные клаузулы, достигнутые привычными приемами средневековой стилистики (инверсии, разъединения, усечения и т. д.), занимают важнейшее место главным образом на торжественных страницах „ увертюры“, где ощутима типично средневековая модель — проза Павла Диакона.

„E nel vero, se io potuto avessi onestamente per altra parte menarvi a quello che io desidero che per così aspro sentiero come fia questo, io l'ayrei volentier fatto (Intr. 7)“. („Откровенно говоря, если бы у меня была возможность более удобным путем, а не по крутой тропинке, привести вас к желанной цели, я бы охотно это сделал...“)

Те же стилистические фигуры заметны и в речи Пампинеи, в ней инверсия и резкие разъединения подчеркивают психологическое состояние тоски и страха. Эти приемы как будто замедляют ее речь, и она задерживается на самых страшных впечатлениях, которые, нагнетаясь, вызывают вспышку ужаса, передаваемого глаголом, оторванным от связанных с ним членов предложения и заключающим фразу¹⁸.

„E se alle nostre case torniamo, non so se a voi così come a me addiviene: io, di molta famiglia, più una altra persona in quella se non la mia fante trovando, impaurisco e quasi tutti i capelli addosso mi sento arricciare; e parmi, dovunque io vado o dimoro per quella, l'ombre di coloro che sono trapassati vedere, e non con quegli visi che io soleva, ma con una vista orribile, non so donde in loro nuovamente venuta, spaventarmi (Intr. 59)“. („Наверно, это и с вами бывало: я прихожу домой, вижу, что от моей большой семьи никого не осталось — во всем доме одна-единственная служанка, и чувствую, как у меня от ужаса волосы становятся дыбом. И куда бы я ни пошла и где бы ни остановилась, всюду мне мерещатся призраки умерших, но я уже не узнаю знакомые черты: покойники по непонятной для меня причине приняли новое, ужасное, пугающее обличье“.)

В сложной эвритмической структуре подобных монологов хорошо изученная и освоенная писателем риторика само-

го высокого уровня часто, по определению Скьяффини, „переходит в поэзию“. Действительно, в приведенном монологе есть инверсии, разъединения, усечения, убавления, и использованы они очень искусно. Но мы замечаем их не сразу, а лишь тогда, когда осознаем, что мрачное впечатление возникает у нас не столько от смысла фразы, сколько от ее ритма, от стилистических фигур, умело и почти естественно скрытых от поверхностного взгляда. Этот талант художника, который открывает для себя внешне незаметные приемы прославленной риторики и, следуя им, добивается неожиданного, поразительного эффекта, полностью проявляется в словесной структуре самих новелл. Только глубоко исследуя их сжатую прозу, таящую многочисленные неожиданности, прозу торжественную и волнующую, звучащую в очень разных тональностях — от героической до гротескной,— мы постигаем удивительные особенности его творчества. Обрабатывая стершуюся от времени филигрань, Боккаччо создает картины самые фантастические и в то же время самые реальные — изображающие человека во всех его проявлениях. Он стремится углубить образы, возникшие в его воображении, с помощью тонких фонических средств. Он ожесточенно сражается с языком и складывает искусственную мозаику из разных частей речи, добиваясь наиболее выразительного порядка слов, подчиняющегося требованиям не логики, а поэзии.

Боккаччо, как показывают его юношеские произведения, был очарован многоцветной, ослепительной прозой, создавшей возвышенные иллюзии. Он склонялся над сочинениями, которые в предшествующие века закрепили традиции самого высокого, самого изысканного, самого прославленного стиля,— стиля исидорианского¹⁷. Он с жадностью прочел сочинения Августина, его „Проповеди“, представлявшие собой благодаря заимствованной у Апулея риторике библию искусственных словесных приемов. Он так увлекся этими проповедями, что переписал оттуда отрывок, восхваляющий мир на Земле, и использовал его в своем послании „Sacre famis“ („Священной исполненный жажды“): По-видимому, он получил от Паоло да Перуджа сочинение Исидора Севильского* „Синонимы“, в котором содержались священные заповеди, предписывающие, какой должна быть техника прозаических произведений¹⁸.

Аллитерация, так называемая „этимологическая фигура“, игра слов, каламбуры, постоянный повтор одного и того же

слова — все эти приемы считались самыми элементарными и необходимыми при создании высокой, изысканной прозы. Примеры из сочинений Августина приводились как высший образец этой благороднейшей формы словесности. Следуя предложенным приемам, Боккаччо окружает Гисмонду печальными служанками, которые „da compassion vinte tutte piagnevano e lei pietosamente della cagion del suo pianto domandavano invano, e molto più, come meglio sapevano e potevano“ („...плачали от жалости, движимые состраданием, допытывались у нее, отчего она плачет, и, сколько могли и умели, пытались ее утешить“). Изобразив надежду, вспыхнувшую в сердце Костанцы, он неопределенно варьирует имя Карапрезы, означающее доброе предзнаменование (V, 2). В замечательной I новелле V дня он подчеркивает этимологию имени Чимоне. Неясную, двусмысленную мораль жены Ферондо, исповедующейся аббату-себлазнителю, он выражает запутанной каламбурной фразой: „...mi lascierei innanzi mogi' che io cosa dicesse ad altri che voi mi dicesse che io non dicesse“ („...я скорее умру, чем проговорюсь, раз вы велите мне молчать“). (III, 8); и передает любовный пыл, овладевший сердцем старого короля Карла, настойчиво повторяя роковое слово, звучное и обманчивое: „...per amor di cui la sorella ... ancora amava, sì nell'amorose rapie s'invescò“ („...любовь к которой он перенес и на схожую с нею сестру, и в конце концов так запутался в любовных сетях...“) (X, 6).

Но иногда это тонкое, столь ценимое в средние века искусство риторики теряет в „Декамероне“ свое чопорное, книжное благородство и используется в самых вольных и не слишком пристойных ситуациях. Грубовато обыгрывают этимологические фигуры варлунгский священник, напористо убеждающий Бельколоре: „Io voglio che tu sappi ch' egli /questo tabarro/ è di duagio infino in treagio e hacci di quegli nel popolo nostro che il tengon di quattragio“ („К твоему сведению, она из дуэйского сукна, плотного-расплотного, нет, пожалуй, двуплотного или триплотного, а местные жители даже уверяют, что четырехплотного“) (VIII, 2); и Буффальмакко, подразнивающий доктора Симоне: „...voi non apparaste miga l'abici in su la mela... anzi l'apparaste bene in sul mellone“ („...когда вы учились, успехи у вас, уж верно, были тихие, а уши, если не ошибаюсь, всегда холодные“) (VIII, 9). Аллитерация подчеркивает жадность Каландрино, придавая бурлескный тон описанию страны изобилия:

„Cotesto è buon paese: ...che si fa de' capponi che suocon co-lo-go?“ „Ах, какой благодатный край! А скажи на милость, куда же идут каплуны?“ (VIII, 3, 10), а игрой слов пользуется Джотто, подпуская шпильку своему попутчику Форезе да Рабатта: „...credi tu che egli credesse che tu fossi il migliore dipintor del mondo, come tu se'?“ — „...credo che egli il crede-rebbe allora che, guardando voi, egli crederebbe che voi sapeste l'abici“ („...как ты думаешь: поверил бы он, что ты — луч-ший живописец в мире?“ — „...поверил бы в том случае, если бы, взглянув на вас, поверил бы, что вы умеете читать по складам“) (VI, 5). Обрывки двусмысленного и „лживого“ гротескного красноречия звучат в устах „великого оратора“, не уступающего самому Цицерону или, быть может, Квинтилиану*. — в устах брата Луки (VI, 10), а бурлеско-вы-сокопарные вариации риторических приемов, гротескно пародирующие ораторское искусство в кривом зеркале комического повествования, украшают речи Мазо дель Саджо и Бруно (VIII, 3 и XV, 9).

От мастеров исидорианского стиля Боккаччо воспринял самые сложные каноны величавой структуры синтаксичес-кого периода: параллельные конструкции с повторяющейся три-четыре раза анафорой, рифмы, созвучия, особенно в фи-нальных клаузулах. Торжественный ритм звучит в самых возвышенных сценах героических новелл: в трагической, по-чи проповеднической речи Гисмонды (IV, 1): в анафоричес-ком финале, структура которого основана на трех рифмую-щихся герундиях, новеллы о короле Карле (X, 6); в заклю-чении одной из самых риторических и знаменитых новелл X дня — новеллы о Тите и Гисиппе. По своей структуре это красноречивое заключение напоминает Вступление и явля-ется поистине образцовым: в нем чередуются группы из трех предложений с анафорой и созвучными окончаниями, переплетаются прилагательные и существительные, подчи-няющиеся почитаемому правилу тройного перечисления, выделяются ритмические параллелизмы, часто связанные курсусом.

„Quale amore, qual ricchezza, qual parentado avrébbe _ il servóre (*planus*), le lágrime e'sospíri (*velox*) di Tito con tanta efficacia fatti a Gisippo nel cuóre sentire (*planus*), che egli per ciò la bella spósa gentile (*planus*) e amata da lui, avesse fatta divenir di Tito, se non costei? Quali leggi, quál minácce (*planus*), quál paúre (*planus*), le giovenili braccia di Gisippo ne'luóghi solitári (*trispondaicus*), ne'luóghi oscúri (*planus*)

nel letto proprio avrebbe fatto astenere dagli abbracciamenti della bella giovane, forse talvolta invitatrice, se non costei? Quali stati, quai meriti, quáli avánzi (*planus*), avrebon fatto Gisippo non curar di perdere i suoi parenti e quei di Sofronia (*planus*), non curar de'disonesti mormorii del popolazzo, non curar delle beffe e degli scherni per sodisfáre all'amico (*planus*), se non costei? E d'altra parte, chi avrebbe Tito, senza alcúna deliberazione, possendosi egli onestamente infignere di vedére (*velox*), fatto prontissimo a procurar la propria morte, per levar Gisippo dalla croce la quale egli stéssso si procacciáva (*velox*), se non costei? Chi avrebbe Tito, senza alcúna dilaziónе (*trispondaicus*), fatto liberalíssimo a comuni-care il suo ampíssimo património (*velox*), con Gisippo, al quale la fortuna il suo aveva tolto, se non costei? Chi avrebbe Tito, senza alcúna suspiziónе (*trispondaicus*), fatto ferventissimo a concedere la propria sorélla a Gisippo (*planus*), il quale vedeva poveríssimo e in estrema miseria posto, se non costei? Disiderino adúnque gli uómini (*tardus*) la moltitúdine de'consórti (*velox*), le túrbe de'fratélli (*trispondaicus*) e la gran quantitá de'figliuoli e con gli lor denari il numero de'servidóri s'accréscano (*tardus*); e non guardino, gualunque s'è l'un di questi, ogni menomo suo pericolo più temére (*velox*), che sollicitudine aver di tor via (*planus*) i grándi del pádre (*planus*) o del fratéll' o del signóre (*trispondaicus*), dove tutto il contrario far si véd' all'amico (*planus*)“.

„По чьему еще внушению, как не по внушению дружбы, а вовсе не по внушению любви, корысти или же родственных чувств, страстный пыл Тита, слезы его и вздохи так сильно отозвались в душе Гисиппа, что он отказался ради не-го от красивой, знатной, любимой невесты? Что еще, как не дружба, а вовсе не законы, не угрозы и не страх, удержало молодые руки Гисиппа в местах уединенных, в местах укромных, на его собственном ложе, от того, чтобы заключить в объятия прелестную девушку, быть может, его на это иной раз и вызывавшую? Что еще, как не дружба, а вовсе не возышение, не награды и не льготы, убедило Гисиппа не жалеть о разрыве со своими родными и с родными Софронии, не обращать внимания на бесславящий ропот черни, не обращать внимания на издевательства и насмешки, убедило все претерпеть ради друга? А что подвигнуло Тита, который с успехом мог сделать вид, что знать не знает Гисиппа, идти, не рассуждая, навстречу собственной гибели, лишь бы избавить его от распятия, хотя он сам этого добивался? Что еще,

как не дружба, заставило Тита безотлагательно принять великодушное решение разделить громадное свое состояние с Гисиппом, которого судьба обездолила? Что еще, как не дружба, заставило Тита отдать, не колеблясь, свою сестру за Гисиппа, хотя тот обеднел и впал в ужасающую нищету?

Пусть же люди стремятся к тому, чтобы у них была многочисленная родня, видимо-невидимо братьев, куча детей, пусть же они нанимают все больше и больше слуг и пусть не замечают, что каждый из них дрожит от страха при малейшей опасности и палец о палец не ударит, чтобы отвести от отца, от брата, от господина опасность подлинно грозную; истинный же друг поступает как раз наоборот".)

Отрывок проникнут духом торжественности. Такое впечатление создается благодаря использованию трех или четырех рядов параллелизмов — излюбленного стилистического приема Исидора Севильского, приема, восходящего к прозе св. Киприана* и еще более к „Проповедям“ Августина, талантливейшего ученика риторов школы Апулея¹⁹.

Но тонкий, изящный исидорианский стиль, предназначенный для самой благородной прозы, становится в „Декамероне“ причудливым и гротескным. Так, например, комически изображая „плутовской“ персонаж — слугу брата Луки (VI, 10), Боккаччо начинает его описание в ритме, основанном на тройном перечислении прозвищ этого слуги, градация усиливает выразительность его портрета: „...il quale alcuni chiamavano Guccio Balena e altri Guccio Imbrattata, e chi gli diceva Guccio Porco...“ („...слугу брата Луки одни называли „Гуччо Кит“, другие — „Гуччо Грязнуля“, а иные — „Гуччо Свинья“...»).

Многоголосая выразительная плебейская симфония, связанная с этой резко очерченной фигурой, завершается гротескным речитативом из трех каденций, состоящих из трех рифмованных прилагательных: „...egli è tardo sugliardo e bugiardo; negligente disubidente maledicente; frascutato smemorato e scostumato“ („...он копун, пачкун и лгун; он неисполнителен, нерачителен и непочтителен; он лентяй, он разгильдяй, он негодяй“).

Кажется, что та же мелодия звучит, хотя и менее подчеркнуто, в рифмованном и ассонированном описании толстой и неопрятной служанки Нуты, дамы сердца этого вульгарного, ничтожного Фальстафа: „...grassa e grossa e piccola e mal fatta... tutta sudata unta e affumicata“

(„...грязную, грузную, приземистую, безобразную бабу... в поту, в сале и в саже...“).

Здесь слышится ритм оперы-буфф, которому Боккаччо подчиняет изысканный исидорианский стиль, он ощущается и в цепочке прилагательных, придающих карикатурную завершенность непревзойденным образом дураков, нарисованных в новеллах „Декамерона“. С помощью этой цепочки прилагательных подчеркивается неуклюжее ребячество Ферондо, которого отправили в чистилище предпримчивый аббат и собственная жена, наделенная чересчур нежным сердцем: „...moglie mia casciata melata dolciata“ („жене, сырной, медовой, сытовой“.— Пер. А. Веселовского) (III, 8). Аналогичный прием иронически оттеняет ужимки ленивой высокомерной дуры: „...spiacere vole, sazievole e stizzosa ch'alcun'altra, che a sua guisa piupa cosa...“ („...неприятнее, надоедливее и взбалмошнее ее не было никого на свете, и ничем нельзя было ей угодить“) (VI, 8), и гротескно выделяет фигуру бедного Каландрино в тот момент, когда рухнули его надежды среди вываленных на пол камней и когда он в бешенстве перевернул все вверх дном в своем бедном домишке: „...tutto sudato, rosso e affannato / si fece alla finestra e pregogli / che suso a lui dovessero andare“ („...побагровевший, взмыленный и озверевший, приблизился к окну и попросил друзей подняться“) (VIII, 3).

Именно в приведенных примерах паряду с параллелизмами, которые подчеркиваются рифмами и ассонансами, становится заметной техника, таящая в себе особые выразительные возможности и создающая различные стилистические эффекты. Это смелая и высокая техника, известная средневековой риторике: техника версифицированной ритмизованной прозы.

Традиция ее возникла уже в античной литературе, в дальнейшем ее разрабатывали св. Кириан и св. Августин и окончательно закрепил Исидор Севильский в каноническом тексте „Монологов“ Августина²⁰. Отсюда эта техника вошла в литературу и риторику Средневековья. Ее совершенствуют начиная с XI века; применяют все шире и шире, и в конце XII — начале XIII века она достигает апогея. Джон из Гарлenda считает, что ритмизованная проза — это вершина всех стилей, и четко определяет ее характер: „In stilo ysidoriano, quo utitur Augustinus in libro „Soliloquiorum“, distinguuntur clausule similem habentes finem secundum leonitatem et / vel / consanantiam: et videntur esse clausule

pages in syllabis, quamvis non sint“ („В исидорианском стиле, которым пользуется Августин в своей книге „Монологи“, есть клаузулы (т. е. части периода.— В. Б.), имеющие одинаковые окончания (т. е. рифмы.— В. Б.) или созвучия, и создается впечатление, что в этих клаузулах одинаковое количество слогов, хотя на самом деле этого нет“). И добавляет „*Iste stilus valde motivus est ad pietatem e ad letitiam et ad intelligentiam*“ („Этот стиль весьма побуждает к состраданию, к веселию и к разумному рассуждению“ ²¹).

Совершенно ясно, что эта техника прозы тесно связана с курсусом и другими стилистическими приемами, разработанными Иларием и Исидором (о которых мы уже говорили).

Писателям, изыскивавшим гармонические клаузулы, увлекавшимся созданием параллелизмов и созвучий между разными частями периода, нетрудно было перейти к блестящей прозе, украшенной рифмами. Постепенно прозаики, рассуждая о своих возвышенных и утонченных произведениях, слово „строка“ стали заменять словом „стих“ ²². Это обозначение вошло в язык и сохранилось до времени Боккаччо (введение к IV дню). В XII веке версифицированная проза распространилась на документы общественной и частной жизни, на письма, проповеди, богословские трактаты. Но особенно благодатной почвой для нее оказались сочинения исторические и агиографические ²³. Как показали исследования и классификация Понселе, в этих произведениях повествовательного характера ритмизованная проза, является ли она постоянной формой изложения (например, в „*Speculum ecclesiae*“— „Зерцале церкви“ * и в „*Speculum humanae salvationis*“ — „Зерцале спасения человеческого“) или лишь средством подчеркнуть особо важные моменты (например, в „*Legenda aurea*“ — „Золотой легенде“), постепенно превращается в основной прием ²⁴. В XIII веке из латинских сочинений она проникает в произведения на народных языках. Во Франции об этом свидетельствуют переводы Жана Голена и агиографические сочинения самых отдаленных веков, в Италии — послания Гвиттоне д’Ареццо, трактаты Франческо да Барберино*, не говоря уже о более ранних сочинениях францисканских писателей и, быть может, даже о „Кантике брата Солнце“ ^{25*}. Именно в Италии, начиная с Альберико да Монтекассино, о ритмизированной прозе стали писать в учебных трактатах ²⁶.

Традиция и техника этой аристократической прозы оказали глубокое воздействие на формирование творчества Бок-

качко, развивали его художественное мастерство. Прекрасные классические образцы этой прозы он находил у наиболее почитаемых им авторов: св. Августина, Исидора Севильского, Беды Достопочтенного, Бернарда Клервосского*. Ее правила, ее великолепные клаузулы повторялись в замечательных, усердно изучаемых риториках таких авторов, как Джон из Гарленда, и риторов из монастыря Монтекассино, с которыми Боккаччо, как мы знаем из его посланий, был особенно тесно связан²⁷. Упорно добиваясь создания высокой повествовательной прозы — это стремление мучило его на протяжении всего первого периода писательской жизни,— Боккаччо открыл, что именно техника ритмизованной прозы придавала особый колорит тем произведениям, которые больше всего соответствовали его идеалу повествовательной прозы, то есть сочинениям историческим и агиографическим. Он пришел к этому, листая страницы „Золотой легенды“, любимого им труда Павла Диакона, которому подражал, и „Alphabetum pagrationum“ („Азов повествования“)^{28*}. Этую же технику он находил и у авторов, писавших на итальянском языке: у Гвиттоне д'Ареццо (образцы его риторики воспроизведены в 5 новелле III дня) и особенно у главного своего учителя — Данте, который наряду с изучением гармонии стиха в трактате „О народном красноречии“ создал благородную и сдержанную прозу „Новой жизни“ и „Пира“, где господствуют ритмы, уже встречавшиеся у других авторов, иногда близкие к стихотворным²⁹.

Когда Боккаччо задумал свое самое смелое и в известном смысле завершающее произведение в прозе, свою „человеческую комедию“, он, естественно, обратился к наиболее авторитетной традиции повествования, следя ее урокам возвышенного и изящного письма.

В „Декамероне“ вкраплено множество одиннадцатисложников и других стихов более простых размеров. И хотя в общепринятом, искажившем автограф тексте произведения они еще менее заметны, чем курсус и другие приемы риторики, стихи придают его блестательной прозе характер высшего образца изощренной средневековой риторики. И это как раз в тот момент, когда риторика переходит из латинских сочинений в итальянские и ее чарующая зрелость, ее пышная золотая осень, начинает клониться кувяданию.

Стихи, а вернее, ритмы, подчиняются общей партитуре и всей ритмико-сintаксической структуре текста, где слива-

ются прозаические каденции с поэтическими. Но благодаря строгой традиции они сохраняют свой отчетливый характер, особенно у Боккаччо, который долгое время оттачивал свой поэтический стиль. Рифмованные и имеющие строфическую структуру секвенции встречаются в его прозе часто, поэтому попытка рассматривать этот высший образец версифицированной прозы как явление эпизодическое обречена на провал.

Быть может, среди создателей этой прозы не было ни одного писателя после св. Августина, который бы, как Боккаччо, ясно осознав ее поэтические возможности, ее стилистические эффекты, со смелостью и свободой, свойственной великому художнику, расширил ее клавиатуру.

Он прочел у Джона из Гарленда, что версифицированный стиль „valde motivus ad pietatem et ad letitiam et ad intelligentiam“ („побуждает к состраданию, к веселию, разумному мышлению“). Отбросив дополнительные соображения о чисто декоративной функции этого стиля, придающего внешнее достоинство изложению, он использовал его эффекты и выразительные средства, подчинив их требованиям страстного, разнообразного повествования, гармоничному изображению живых, грандиозных картин, воплотивших его художественный замысел.

Особенно сложны в архитектонике „Декамерона“ переходы от “рамы” к новеллам, или, точнее, от прелюдий, где варьируются некоторые духовные и моральные проблемы, к собственно повествованию. Здесь иногда как бы ощущается шов между двумя разными композиционными планами произведения. Почти механический скачок в ряде случаев подчеркивает, что непрерывность вымысла нарушилась и связь сохраняется только благодаря повторяющимся застывшим формулам (например, торжественному, риторическому „Скажу…“, общим клишированным указаниям, пространственным и временными; условным зacinам новелл: „Итак, вы должны знать“, „Жил-был“ и т. д.). Но не так уж редки и более удачные переходы, когда „пустоты“ в повествовательном ритме, „туники“ благополучно минуются благодаря легким и выразительным одиннадцатиложникам: слышится как бы оркестровое вступление, музыкальная прелюдия, которая вводит читателей в поэтическую атмосферу новелл.

Кажется, что Дионео действительно хочет отделить от первых трех, более назидательных, новелл свой насмешливый и непристойный рассказ, когда он начинает смелую но-

веллу о луиджанских монахах двумя одиннадцатисложниками, или, точнее, рядом медленных ритмических фигур, характерных для версифицированной прозы (например, Франческо да Барберино) и расчлененных на пятисложники и шестисложники:

„Fu in Lunigiana / paese non molto
da questo lontano / un monistero...“

(„Неподалеку отсюда, в Луиджане, находится монастырь...“) (I, 4).

Или что Лауретта, желая рассеять недоумение, быть может появившееся на лицах слушателей после того, как она объявила тему своего рассказа, которая могла показаться трагической („Как один человек был заживо погребен, как... призывали его... за воскресшего“), сознательно начинает свою новеллу секвенцией из девяти одиннадцатисложников и других стихов, образующих строфическую структуру, где конечный стих „сдружчоло“* вспыхивает то здесь, то там как веселый и лукавый огонек:

„Fu adunque in Toscana una badia,
e ancora è,
posta, sì come noi ne veggiam molte,
in un luogo non troppo frequentato
dagli uomini,
nella quale fu fatto abate un monaco
il quale in ogni cosa era santissimo
fuori che nell'opera delle femmine:
e questo sapeva
sì cautamente fare
che quasi niente
non che il sapesse ma né suspicava“

(„Итак, в Тоскане была и есть обитель, расположенная, как это мы часто наблюдаем, в местах довольно пустынных, настоятелем же этой обители был некий монах, человек во всех отношениях праведный, если не считать его пристрастия к женскому полу. Действовал он, однако, так осторожно, что почти никто не то что об этом не знал, но даже не подозревал...“) (III, 8).

Деревенскую шутку, которую сыграли с Каландрино, слишком любившим своего борова,— эту грубоватую проказу Бруно и Буффальмакко, рассказалую очень живо и насмешливо, или пародию на ученую прозопопею доктора Симоне, предваряет ироническое начало удачно скомпонованных увертюр:

„Chi Calandrino Bruno e Buffalmacco
fossero non bisogna che io vi mostri,
che assai l'avete di sopra udito“

(„Мне незачем пояснять вам, кто такие Каландрино, Бруно и Буффальмакко,— вы уже довольно о них наслышаны...“) (VIII, 6).

В другом случае шутливое начало подчеркнуто карикатурными отголосками редких и богатых рифм, чрезвычайной подвижностью ударений и меняющимися стихотворными размерами:

„Sì come noi veggiamo tutto il dì,
i nostri cittadini da Bologna
ci tornano qual giudice e qual medico
e qual notaio, co' panni lunghi e larghi
e con gli scarlatti e co' vai
e con altre assai
apparenze grandissime“³⁰

(„Мы с вами каждый день видим такую картину: наши сограждане возвращаются из Болоньи кто — судьей, кто — лекарем, кто — нотариусом, разряженные и разубранные, в пурпурных, подбитых беличьим мехом, длинных и широких мантиях...“) (VIII, 9).

И не только эти прелюдии, словно звучащие в оперебуфф, начинаются с ускользающих от поверхностного восприятия, но точнейших версифицированных строк. Туманный, волшебный мир любовных грез юношей и девушек, мечтающих о далекой Мелизанде или о недосягаемом сказочном принце, тоже раскрывается под звуки плавных одиннадцатисложных стихов:

„Voi dovele sapere che in Parigi
fu già un gentile uomo fiorentino,
il quale per povertà divenuto...“

(„Надобно вам знать, что в Париже некогда жил флорентийский дворянин, и вот этот самый дворянин, обеднев, порешил заняться торговлей...“) (VII, 7).

В стихотворном ритме начинается история, рассказанная в самой стильновистской по тону новелле „Декамерона“— новелле о Лодовико, который, услышав мольбу о красоте донны Беатриче, страстно в нее влюбился. В таком же тоне и в таком же ритме начинается и прелестная сказка о Лизе, заболевшей от безнадежной любви к королю Педро Арагонскому:

„Nel tempo che i Franceschi di Sicilia
furono cacciati, era in Palermo un nostro
fiorentino speciale...
Ed essendo il Re Pietro di Raon
signore dell'isola divenuto,
faceva in Palermo maravigliosa
festa co' suoi baroni“

(„После того как французы были изгнаны из Сицилии, в Палермо проживал наш флорентиец, аптекарь... Когда король Педро Арагонский стал правителем острова, то он со своими сподвижниками устроил в Палермо пышные празднества...“) (X, 7).

Кажется, что это стихи, заимствованные из напевных повествований народных певцов, они произносятся будто в тайном ожидании чудесных происшествий, они пестрят именами, событиями, необыкновенными словами, которые автор бросает с рассчитанной щедростью.

Быть может, легкая грусть — воспоминание о блестящем и сказочном мире юности, озарившем своими отблесками первые поэтические и прозаические опыты писателя³¹, — вдохновила его на то, чтобы возвышенную торжественную интонацию ритмизованной прозы придать голосам рассказчиков и сделать их выразительнее, когда они берут первые, самые трудные ноты. Быть может, нежные, членительные аккорды виолы, призывающие слушателей собраться и насладиться великолепными сверкающими октавами, прозвучали далеким переливающимся отголоском в мечтательном ритме завораживающих прелюдий.

Подобные музыкальные аккорды брали народные певцы, когда замолкали их стихи, словно для того, чтобы продлить в душе слушателей чудесные впечатления или чтобы замкнуть их в круг незабываемых воспоминаний. Вот так и Боккаччо часто увенчивает свои новеллы или самый важный момент действия каденцией, завершающейся стихом. Облегченный вздох, что слышится во всей первой части пролога, вздох человека, который действительно „встал на берег, выйдя из морской пучины“* — от бурных переживаний молодости пришел к спокойному созерцанию страстей, — звучит в финальном одиннадцатисложном стихе с его отрешенностью, напоминающем чистотой и прозрачностью поэзию Петrarки:

„...dilettevole il sento esser rimaso“

(....воспоминания о ней мне отрадны“).

Так, легкая тень грусти, падающая на сдержанное аристократическое веселье, освещавшее гармоничную жизнь рассказчиков, чувствуется в прощальных словах последнего короля, выдержаных в стихотворном ритме:

„continua onestà, continua concordia
continua fraternal dimestichezza
mi ci è paruta vedere e sentire“

(„Если память мне не изменяет, все у нас с вами было благородно, жили мы с вами дружно, в тесном братском единении...“) (X, Закл.).

И сколько на лучших страницах новелл „Декамерона“ примеров запоминающихся заключительных стихов! Иногда это слова, которые завершают новеллу и обретают ритм сентенции или пословицы:

„E così rimase lo 'ngannatore
a piè dello 'ngannato“

(„Так-то вот обманщик не ушел от обманутого“) (II, 9).

„Per la qual cosa, donne mie care,
mi pare...
cavalcava la capra inverso il chino“

(„Так-то вот, милые мои дамы, я убежден, что... Бернабо вполне мог бы опростоволоситься“) (II, 10).

Иногда, как в новелле о приключениях Андреуччо из Перуджи и удачливого лошадника, которые после стольких страшных происшествий благополучно заканчиваются, это строфа стихотворных прений*, веселое напоминание о том, что произошло:

„....[parve] che costui incontente
si dovesse di Napoli partire:
la qual cosa egli fece prestamente
e a Perugia tornossi,
avendo il suo investito in uno anello
dove per comperare cavalli era...“

(„....[хозяин посоветовал ему] немедленно покинуть Неаполь, какового совета Андреуччо тотчас послушался, а возвратившись в Перуджу, продал перстень и поехал на вырученные деньги покупать лошадей“) (II, 5).

Иногда, как в новелле о Настаджо делли Онести, это последняя фраза новеллы, преображающая зловещий отблеск „адской охоты“, соответствующий духу рассказа, в розовый цвет сказки:

„...e fatte le sue nozze
con lei più tempo lietamente visse“

(„...Настаджо обручился и повенчался со своей возлюбленной, и зажили они весело“) (V, 8³²).

В повествовательном регистре народных поэм и в новеллистике подчеркивание, вернее, ритмическая музыкальная светотень, выполняет точно такую же функцию в решающие моменты развития сюжета — то есть когда вырисовывается новый эпизод, возникают новые обстоятельства, наступает кульминация действия. Это в известном смысле перенесение в литературную или музыкальную форму замедленной или изумленной интонации, которая окрашивает в драматических местах голос рассказчика-исполнителя, вносит в него горячее чувство и страсть.

Вот перед читателем динамичный рассказ о приключениях Ландольфо Руфоло (II, 4) — игрушки в руках Судьбы, о его плавании по бурному и коварному Средиземному морю; в рассказе четыре эпизода — четыре поворота судьбы, и в каждом эпизоде четыре пары одиннадцатисложников:

„E già nell'Arcipelago venuto
levandosi la sera uno scirocco“

(„Вечером, когда он уже находился вблизи архипелага, вдруг поднялся сирокко...“) —
в момент, когда судно входит в роковой залив;

„...fosse e il mare grossissimo e gonfiato
notando quegli che notar sapevano“

(....а море кипело и бушевало... кто только умел плавать, пустились вплавь...“) —
в момент крушения пиратского корабля;

„...il tirò in terra e qui vi con fatica
le mani dalla cassa sviluppategli“

(....вместе с ящиком вытащила на берег, а затем, с трудом расцепив Ландольфовы руки...“) —
в момент счастливого спасения героя вместе с сокровищем, о котором он еще не знает;

„Ma sì come colui che in piccol tempo
fieramente era stato balestrato“

(„Но так как Ландольфо за короткое время дважды подвергался ударам судьбы...“) — в заключении новеллы, где говорится, как поумнел безрассудный Ландольфо.

Вот новелла, сюжет которой заимствован у Апулея, — рассказ о Перонелле (VII, 2), о ее находчивости и хитрости; в момент кульминации — сцена, когда любовники застигнуты, — а также в момент неожиданной и двусмысленной развязки повествование обретает версифицированную форму, появляется два ряда стихов:

„Ma pur tra l'altre avvenne una mattina
che essendo il buono uomo fuori uscito...“

(„Но вот в одно прекрасное утро почтенный супруг удалился...“);

„...in quella guisa che negli ampi campi
gli sfrenati cavalli e d'amor caldi
le cavalle di Partia assaliscono...“

(„...и, обойдясь с нею так, как поступали в широких полях разнужданные горячие жеребцы, бросавшиеся на парфянских кобылиц...“).

И вот, наконец, варлунгский священник; после вспышки чувственной страсти он грустно раздумывает о своей нищете и замышляет мелкие хитрости, не выходящие за рамки его каждодневной жизни. Вся эта смена мотивов отражается в нескольких одиннадцатисложниках:

„e cominciò a pensare in che modo
riavere lo potesse senza costo...“

„perciò che il di seguente essendo festa
egli mandò un fanciullo...
in casa questa Monna Belcolore“

(„...Он стал думать, как бы это выцарапать ее, не заплатив ни гроша... На другой же день, — то был день праздничный — он послал соседского мальчика к монне Бельколоре...“) (VIII, 2).

Оттенки голоса переходят из одной тональности в другую и становятся особенно выразительными, когда они должны создать атмосферу неуверенности, ожидания какого-нибудь решающего события или когда они усиливают строго расчитанную эмоциональную гамму, выделяют заключительное или роковое действие, которое должно нас потрясти.

Так, после быстрой, почти кинематографической, смены

различных кадров, выдержаных в плутовском жанре,очные приключения Андреуччо заканчиваются внезапным тяжелым падением гробовой плиты над головой этого бедняги, с которым дважды сыграли злую шутку:

„...preso tempo tiraron via il puntello
che il coperchio dell'arca sostenea,
e fuggendosi, lui dentro dall'arca
lasciaron racchiuso“

(„...улучив минутку, выдернули подпорку, которая поддерживала плиту, и дали тягу, Андреуччо же оставили заживо погребенным“) (II, 5).

Следующий за тремя одиннадцатисложниками септенарий звучит как роковой удар плиты.

Так, смятенную Костанцу, узнавшую, что осталась в живых, хотя искала смерти, утешают заботы Карапрезы, чья речь (несмотря на необычные варварские имена и названия) звучит напевно и украшена рифмами:

«A cui la buona femina rispose:
„Figliuola mia
tu se' vicina a Susa, in Barberia“»

(«„Ты, дочка, находишься в Берберии, неподалеку от Сузы“,— отвечала женщина») (V, 2).

Так, в сцене дурацкого ожидания, закончившейся тем, что Эгано, хотевшего покаратъ обидчика, самого побивают, ощущение нарочитой замедленности лукавого рассказа возникает благодаря меняющемуся ритму трех стихов, связанных одной рифмой:

„...e andossene nel giardino
e a pi  d'un pino
cominci  ad attendere Anichino“

(„...пошел в сад и стал ждать под сосной Аничино“) (VII, 7).

Иногда довольно одного одиннадцатисложника, чтобы создать напряженную атмосферу ожидания. Так, перед скромной хижиной и оборванной, растрепанной девушкой останавливается блестящая кавалькада рыцарей и дам, сверкающих, как сказочные герои, и внезапно раздается голос самого блестящего из них:

„Griselda, vuoi mi tu per tuo marito?“³³

(„Гризельда! Хочешь быть моей женой?“) (X, 10).

Тревожная интонация, возникающая благодаря стихотворным ритмам, усиливает настойчивость и в то же время неуверенность, звучащие в вопросах и просьбах, которые выражают последнюю надежду героев. Так, в последний раз просит бедный слабосильный пизанский судья молодую жену, которая решила остаться у веселого, здорового Паганино:

„Guarda ciò che tu di', guatami bene;
se tu ti vorrai bene ricordare,
tu vedrai bene che io sono il tuo...“

(„Да что с тобой!.. Присмотрись ко мне получше, напряги свою память — и ты убедишься, что я точно твой Риччардо да Киндзика...“) (II, 10).

Мать так же умоляет сына, умирающего от любви:

„Caccia via la vergogna e la paura
e dimmi se io posso intorno al tuo
amore adoperare alcuna cosa...“

(„Превозмоги стыд и страх и скажи, не могу ли я в чем-либо содействовать твоей любви“...) (II, 8).

С тайной надеждой слезно просит юный Манаради, сгорающий от „любовного огня“, свою избранницу Катерину, которую тщательно охраняют, пойти на детскую хитрость:

„Caterina mia dolce, io non so alcuna
via vedere, se tu già non dormissi
o potessi venire in sul verone
che è presso al giardino di tuo padre“

(„Милая Катерина! Я знаю только один способ: что, если бы ты легла спать на балконе, который выходит к вам в сад?“) (V, 4).

Быть может, во всех этих случаях сказалось влияние прочной средневековой традиции и риторики: авторы исторических и особенно агиографических сочинений любили рифмовать слова, в той или иной мере напоминающие молитву³⁴. В „Декамероне“, помимо бурлескных заклинаний и заговоров в новеллах о Джанни Лоттерии и доне Джанни, самая пространная секвенция в ритме требы на итальянском языке вложена в уста Ринальдо д’Эсти, когда он вспоминает свои молитвы и свою чисто народную веру в покровителя всех путников — св. Юлиана:

„...nondimeno ho sempre avuto in costume
caminando, di dir

in mattina, quando esco dell'albergo,
un paternostro e una avemaria
per l'anima del padre a della madre
di Sán Giuliano; dopo il quale io prego
Iddio e lui che la seguente notte
mi deano buono albergo"³⁵

(„...со всем тем обычай мой таков: утреckом, когда я съезжаю с постоянного двора, я непременно читаю за упокой души родителей святого Юлиана Странноприимца „Отче наш“ и „Богородицу“, а потом уже молю бога и святого Юлиана о том, чтобы на следующую ночь они даровали мне добрый ночлег“) (II, 2).

Можно предположить, что в точности и гибкости, с которыми Боккаччо использует технику версифицированной прозы, придавая ей специфические повествовательные функции, в его умении писать в ритме, свойственном живой, почти разговорной манере, сказывается его опыт стихотворного повествователя. Этот опыт имел для него решающее значение: стихотворное повествование настолько соответствовало его творческому воображению, что, кроме самых ярких образцов этого жанра — „Филострато“, „Тезеиды“, „Фьезоланских нимф“, — оно воплотилось и в форме такой аллегорической поэмы, как „Любовное видение“. Даже дантовские терцины, начиная с „Дианиной охоты“, как будто тяготеют к плавному ритму октавы³⁶ (где одиннадцатисложники связаны частыми *enjambements*, которые их замедляют, и где непрерывность ритма нарушается частыми и смелыми перебоями) и сближаются по своему разговорному тону с прозой³⁷. Таким образом, в многочисленных повествовательных произведениях Боккаччо, занимающих в его творчестве ведущее место, стихи и проза не противопоставляются друг другу, как разнородные явления, а выражают с едва заметным различием единое художественное видение. Между ними нет четкой постоянной грани: Боккаччо со свойственным ему талантом смело переходит от одной формы словесности к другой, сохраняя их внутреннюю связь и взаимодействие. Это позволяет ему искусно сочетать высокую технику *dictatores* предшествующих веков с более скромной, но живой традицией повествовательных поэм.

Помимо исследования повествовательного ритма, самого сложного и совершенного элемента прозы „Декамерона“, следует особо остановиться на выразительности некоторых скрытых филиграней, на удивительных, созданных автор-

ским воображением, каденциях, состоящих из каденций ритмических. Именно в связи с этим можно сказать, что Боккаччо сделал настоящее открытие. Как великий художник он благодаря могучему воображению оживил необычайные, таящие в себе бесконечные выразительные возможности, мотивы и приемы риторики, которые за десять веков господства средневековых риторов, пришедших на смену североафриканским мастерам искусства красноречия, риторика освятила и превратила в неподвижные, окостеневшие формулы.

Его неповторимые экспрессивные интонации, начиная с обыденных комических, непристойных и кончая торжественными, героическими, почти эпическими, большей частью порождены мотивами и сюжетами, раскрывающими человеческие чувства, разнообразный, трепетный, человечнейший мир „Декамерона“.

Можно сказать, что нет ни одного иронического или карикатурного изображения эпизодов человеческой жизни, которое благодаря умелому использованию стиха не стало бы более глубоким и одновременно более свободным от излишней тяжести гротескных или бурлескных образов.

Мы уже приводили характеристики Гуччо Грязнули, Каландрино, Чески да Челатико, характеристики с резкими, преувеличенными чертами, которые подчеркиваются ритмизованными, рифмующимися прилагательными. Галерею этих карикатурных зарисовок могут пополнить и многие другие незабываемые фигуры „низкого“, комического плана „Декамерона“.

Изображение того же Гуччо Грязнули в насмешливо-идилическом тоне:

„....era più vago di stare in cucina
che sopra i verdi rami l'usignolo“

(„....Гуччо Грязнулю сильней манила к себе кухня, чем словушку зеленая ветвь...“) (VI, 10).

Портрет Бельколоре в деревенском жанре, написанный широкими многоцветными мазками:

„....piacevole e fresca foresozza
brunapazza e ben tarchiata e atta a meglio
sapere macinar che alcuna altra...“

(„....прекрасная, смуглая крестьяночка, свежая, в теле, как нельзя лучше приспособленная для накачивания“) (VIII, 2).

Карикатура на предусмотрительного мужа, озвевшего от ревности (набросок уже был намечен в сонетах Боккаччо) ³⁸:

„...quasi tutta la sua sollicitudine
aveva posta in guardar ben costei
né mai addormentato si sarebbe
se lei primieramente
non avesse sentita entrar nel letto“

(„...теперь у него только и заботы было, что караулить жену, и засыпал он лишь после того, как убеждался, что она тоже легла...“) (VII, 8).

Портрет служанки — изображение самое комическое в „Декамероне“, откровенно шуточное, выдержанное, так сказать, в эпическом стиле, изображение, свидетельствующее о гениальности Боккаччо, о его близости к Леонардо или, точнее, к Брейгелю* и восходящее к средневековой традиции „поношения“ женщин ^{39*}:

„Aveva questa donna una sua fante
la qual non era però troppo giovane
ma ella aveva il più brutto viso
e il più contraffatto che si vedesse...
ella aveva il naso schiacciato forte_e
la bocca torta_e
le labbra grosse e i denti mal composti
e grandi,
e sentiva del guercio...
E oltre a tutto questo era sciancata
ed un poco monca dal lato destro
e il suo nome era Ciuta_e
perché così cagnazzo viso aveva
da ogn'uom era chiamata Ciutazza“

(„У вдовы была служанка — не первой молодости и вдобавок на редкость уродливая и безобразная: нос у нее был приплюснутый, рот кривой, губы толстые, зубы редкие и большие; она слегка косила... и к довериению всего она была хромая и слегка кривобокая; за зеленый цвет лица все звали ее Зеленушкой“) (VIII, 4).

Переплетение различных стихов, рифм, необычных или гротескных ассонансов, как в истинно реалистической поэзии, ритм, что все более замедляется, определяют постепенное крещендо нарастающих безобразных деталей, пока его не приглушит септенариий. Расчленяя на слоги имя персонажа, он как будто заключает причудливое изображение, на самом же деле он подготавливает последний удар, финаль-

шую паузу после двух пейоративных звонких согласных, когда раздастся веселый смех.

Умение пробуждать фантазию не только с помощью смысла слов, но и с помощью ритма и рифм обогащает изобразительное искусство Боккаччо, живое и насмешливое, самыми неожиданными выразительными оттенками. Его способность раскрывать человеческую душу, изображая наиболее характерные черты физического облика людей, усиливается благодаря этим неожиданным звуковым средствам. Они, как и зрительные образы, углубляют и оживляют сцены и действия персонажей, подчеркивая их лукавую иронию.

Луска, одна из самых циничных представительниц ораторского искусства сводней, подхлестывает нерешительного Пирра, очарованного ее красивой хозяйкой, язвительной иронией, которую сегодня назвали бы классовым чувством:

„speri tu, se tu avessi o bella moglie
o madre o figlioula o sorella...
ch'egli /il padrone/ andasse la lealtà ritrovando
che tu servar vuoi a lui della sua donna?
Sciocco se', se tu 'l credi; abbi di certo,
se le lusinghe e' prieghi non bastassono
— che che ne dovesse a te parere —
e' vi si adoperrebbe la forza“

(„Или ты воображаешь, что если б у тебя была красивая жена, мать, дочь, сестра... то он (хозяин.— В. Б.) не перешагнул бы через верность, которую ты намерен соблюсти по отношению к нему, отказавшись от его жены? Если ты так думаешь, то ты болван. Можешь мне поверить: не помогли бы тебе ни ласки, ни просьбы— он бы на тебя не посмотрел, а применил бы силу“) (VII, 9).

Микеле Скальца, утонченный насмешник из бесшабашной компании флорентийских весельчаков, проводит четкую грань между своим изысканным, аристократическим островерхиением и страстью к грубым спорам его товарищей. Иронически звучит его реплика, произнесенная тоном скучающего изящного бездельника:

„Andate, goccioloni che voi siete!
Voi non sapete ciò che voi vi dite!
i più gentili uomini e i più antichi
non che di Firenze
ma di tutto il mondo
e di Maremma, sono i Baronci“

(„Экое же вы дурачье! — сказал он.— И что вы только мелете? Самый славный и самый древний род — не только на

всем свете, но даже на всем побережье — то род Барончи...“) (VI, 6).

Долгим вечером в задымленной таверне насмешливые флорентийские купцы весело делятся друг с другом своим донжуанским опытом, и их по-купечески развязный тон слышится в ритме их речи, украшенной избитыми поговорками:

„Ma questo so lo bene:
che quando qui mi viene
alle mani alcuna giovinetta...
prendo di questa qua quello piacere
che io posso“.

L'altro rispose: „E io so il simigliante:
perciò che se io credo che la mia
donna alcuna sua ventura procacci,
ella il fa, e se io nol credo, sì 'l fa:
e perciò a fare a far sia quale
asino dà in parete, tal riceve...“

(„Я знаю одно: если мне тут приглянется какая-нибудь девица... уж с ней натешусь в свое удовольствие“. А другой купец: „Я тоже могу себе представить, как развлекается сейчас моя супружница! А если даже я этого себе и не представляю, она-то ведь все равно развлекается. Будем же и мы развлекаться: как аукнется, так и откликнется“).

В конце концов Амброджоло заключает:

„abbi questo per certo:
che colei sola è casta
la quale o non fu mai
da alcuno pregata
o se pregò non fu esaudita“

(„Можешь мне поверить: та женщина непорочна, у которой никто никогда не просил, или же та, чьи просьбы не были услышаны“) (II, 9).

Подобное же легкое и лукавое преувеличение в духе оперы-буфф создают яркие детали, которые в гротескных и двусмысленных сценах воплощаются в форме версифицированных каденций. Они звучат в сцене, когда Буффальмакко, немилосердно треща языком, ошеломив и околовав доктора Симоне своей образной и двусмысленной речью, обещает доставить его к графине Какавинчильи (то есть в прямом смысле в черную яму) и завершает описание любовных радостей, которые ожидают бедного врача, красноречивым восклицанием:

„A così gran donna adunque
— lasciata star quella da Cacavincigli —

*se 'l pensier non c'inganna,
vi metterem nelle dolci braccia“*

(„Вам придется оставить вашу даму сердца из Какавинчилии, мы же толкнем вас в сладостные объятия этой знатной дамы — думаем, что в своих чаяниях мы не обманемся“) (VIII, 9).

Точно так же в сцене, где мессер Лицио зовет жену посмотреть на их дочь Катерину, поймавшую соловья⁴⁰, его мягкая ирония по отношению к самому себе и к дочери возникает благодаря скрытой музыке легких каденций, достигающих кульминации в центральных одиннадцатисложниках, тональность которых определяется напевным концом с его двусмысленным значением:

„[*lasciami*] vedere come l'usignolo ha fatto
questa notte dormire
la Caterina!

Mentre queste parole si dicevano
la Caterina lasciò l'usignolo“

(«„Дай-ка я погляжу, каково нынче Катерине спится под пенье соловья...“ Во время этого разговора Катерина выпустила соловья...») (V, 4).

Ритм версифицированной прозы подчеркивает в этой хорошо скомпонованной сцене свежесть ранней юности и смягчает действия и образы, которые сами по себе могли бы показаться смелыми и почти непристойными. Он пронизывает самые разнообразные вариации многоцветного повествования Боккаччо и играет роль изящного и легкого музыкального сопровождения, которое облагораживает любовные мотивы и придает им гармоничность⁴¹.

Естественно, что изящной словесной музыке особенно подчиняется „рама“: изображение утонченной, аристократической жизни, атмосферы, способствующей развитию замысла „Декамерона“. Изящной соразмерности всех движений и действий, будто в танце подчиняющихся нежным звукам музыки, соответствуют чарующие каденции прозы, которые слагаются в замкнутую прозрачную гармонию одиннадцатисложников, расцвечивающих эти страницы „Декамерона“. Иногда музыка ощущается в сдержанных распоряжениях выбранных на ближайший день правителей, распоряжениях по-человечески мудрых и по-королевски составленных, по примеру Пампинеи, которая отдает их в конце первого дня.

„...[perché ciò che potrà] esser per domattina
opportuno si possa preparare
a questa ora giudico doversi le seguenti giornate incominciare.
E perciò a reverenza di Colui
a cui tutte le cose vivono...
Filomena, discretissima giovane,
reina guiderà il nostro regno“

(„... дабы люди успели приготовить все, что новая королева соизволит заказать на завтрашнее утро, я повелеваю счи-тать грядущий день уже наступившим. Итак, во славу Жизнедавца, а всем нам на утешение, пусть на следующий день королевством нашим правит юная и благоразумная Филомена“) (I, 10).

Еще чаще музыка смягчает идиллические пейзажи, слу-жащие фоном жизни аристократического общества. Она зву-чит во время медленной прогулки по полям, когда все сле-дуют за королевой:

„...del canto di forse venti usignoli
e altri uccelli,
per una vietta non troppo usata
ma piena di verdi erbette e di fiori...
tutti s'incominciavano ad aprire,
prese il cammino verso l'occidente...“

(„...напутствуемая пением соловьев и других птичек, по тро-шинке, заросшей муравой и цветами, с появлением солнца начавших раскрываться, тихим шагом направилась к запа-ду...“); в часы неторопливого благородного времяпрепро-вождения:

„...ma qui vi dimoratisi,
chi a legger romanzi
chi a giucare a scacchi e chi a tavole,
mentre gli altri dormiron, si diede“

(„... другие же отказались... и пока те спали, они читали ры-царские и любовные истории или же играли в шахматы и шашки“) (III, Введ.).

Она оживляет прекрасную композицию, достигающую величайшей наглядности: изящные человеческие фигуры, четкий пейзаж, прелестные купающиеся девушки в Долине прекрасных Дам и музыка стихов, в которых слышатся от-голоски дантовских терцин („Чистилище“, XXXVIII, 29):

„...[il piano che] nella valle era, così era ritondo
come se a sesta fosse stato fatto...
era di giro poco più che un mezzo
miglio, intorniato di sei montagnette...
Le piagge delle quali montagnette...“

discendevano come ne' teatri
veggiamo dalla lor sommità i gradi...
e ivi faceva un piccol laghetto...
e senza avere in sé mistura alcuna
chiarissimo il suo fondo mostrava...
esser d'una minutissima ghiaia,
la quale tutta chi altro non avesse
avuto a fare, avrebbe volendo
potuto annoverare“

(„...[долина эта] такая круглая, точно ее обвели циркулем...
Окружность ее равнялась милю с небольшим; оцепляли ее
шесть не весьма высоких гор. ...Горы спускались к долине
уступами, наподобие амфитеатров, где ступени идут свер-
ху вниз... здесь [ручеек] образовывал пруд... отличалась
она [вода] чистотой и такою удивительною прозрачностью,
что на дне ее видны были мельчайшие камешки — при же-
лании и от нечего делать их можно было пересчитать“).

И в центре картина, пленившая Ариосто, певца волшеб-
ницы Альчины (VII, 28), изяществом и легкостью напоми-
нающая лучшие полотна Пуссена:

„...[un laghetto] quale non altramenti li lor corpi
candidi nascondeva che farebbe
una veriglia rosa un sottil vetro“ ⁴²

(„... вода настолько же скрыла белое их тело, насколько тон-
кое стекло могло бы скрыть алую розу“) (VI, Закл.).

Проникновенная музыка стихов, облагораживающая це-
лые сцены ⁴³, особенно нежно звучит в новеллах, где изобра-
жен мир, наиболее привлекающий воображение Боккаччо:
мир духовной аристократии, мир чувств и страстей челове-
ческих. Когда любовная песнь достигает самых высоких и
восторженных нот, слова сами складываются в ритмы,
 свойственные лирической поэзии. Сравнения делают рель-
ефными и красочными фигуры любимых женщин, иногда
они наделяются красотой и свежестью реалистических жен-
ских образов народной поэзии:

„... trenta' anni, fresca e bella e ritondetta
che pareva una mela casolana“

(„... лет двадцати восьми — тридцати, свеженькая, хоро-
шенская, сдобная, румяная, как яблоко...“) (III, 4),

„ella era più melata che 'l confetto“

(„Она была сладче карамели...“) (III, 8), чаще изображаются
в духе сказки или райских видений, как в обаятельных
поэмах народных певцов (кантари):

„...venne crescendo e in anni e in persona
e in bellezza e in tanta grazia...
ch'era a vedere
meravigliosa cosa“

(„...входила в возраст, росла, хорошила...“) (II, 8).

„Ma parendogli oltre modo più bella...
dubitava non fosse alcuna Dea“

(„Но так как она показалась ему неизмеримо прекраснее
всех женщин, которых он видел прежде, то ему пришла в
голову мысль: уж не богиня ли это?“) (V,1),

„...e nelli lor visi più tosto agnoli
parevan che altra cosa,
tanto gli avevan dilicati e belli“

(„...их лица своею нежностью и красотою больше всего на-
поминали ангельские лики...“) (X, 6),

„...sentiva tanto piacere nell'amito
quanto se stata fosse in Paradiso“ ⁴⁴

(„... душа ее ощутила в эту минуту неземное блаженство“)
(X, 7).

Порой бывает достаточно лишь едва намеченной каденции, чтобы от любовной сцены повеяло чистотой и благородством. Так, стремительное бегство Пьетро и Аньолеллы, павлекшее на них столько опасностей, в какой-то момент кажется сладостным благодаря употреблению двух одиннадцатисложников:

„amore andando insieme ragionando,
alcuna volta l'un l'altro basciava“

(„Дорогой... изъяснялись друг дружке в любви и время от
времени целовались“) (V, 3).

Самая аристократическая и высокая традиция нашей лирики — традиция, которой Боккаччо был особенно предан,— полностью оживает не только в куртуазном языке, но и в излюбленных каденциях, запечатлевавших главные и поучительные моменты любовных историй.

Мы встречаемся с мечтательной, нежной „любовью издалека“, читаем, как влюбился норманнский принц в прекрасную дочь тунисского короля, услышав мольбу о ее красоте:

„...fama della bellezza pariginente
a del valor di lei

*e non senza gran diletto né invano
gli orecchi del Gerbino aveva tocchi“*

(„... проникла громчайшая слава о красоте королевны, о душевных ее качествах, и Джербино внимал рассказам о ней с сердечным волнением, и, как оказалось, не зря...“) (IV, 4).

Мы сочувствуем молчаливой, тайной, безнадежной влюбленности конюха в полумифическую королеву Теуделингу:

*„E quantunque senza alcuna speranza
vivesse di dover mai a lei piacere,
pur seco si gloriava
che in alta parte avesse allegati
i suoi pensieri — e
come colui
che tutto ardeva in amoroso fuoco“*

(„Надежды на взаимность не было у него ни малейшей, а все же он втайне гордился, что столь высоко устремил свои помыслы и, подобно всем, объятым любовным пламенем...“) (III, 2).

Узнаем о тайном восхищении французского короля прекрасной и мудрой маркизой Монферратской:

*„...maravigliò e commendolla forte,
tanto nel suo disio più accendendosi
quanto da più trovava esser la donna“*

(„... и он не мог налюбоваться ею и превозносил ее до небес, чувство же его к ней тем быстрее росло, чем яснее ему становилось, что маркиза превзошла все его ожидания“) (I, 5).

Но в наибольшей степени стихотворные каденции ощущаются в центральной теме любовных историй, которая особенно часто разрабатывалась в нашей лирике и в провансальской: мужчина молит женщину о любви, взывая к ее состраданию:

*„Che se di là come di qua s'ama
in perpetuo v'amerò...
che n'una cosa avete
qual che ella si sia, o cara o vile,
che tanto vostra possiate tenere
e così in ogni atto farne conto
come di me, da quanto che io mi sia,
e il simigliante delle mie cose...
caro mio bene — e
sola speranza dell'anima mia“*

(„... если и там любят так же, как здесь, то я буду любить вас вечно... у вас нет такой вещи — драгоценности или какого-нибудь пустяка,— которую вы могли бы считать в такой же мере своею и на которую вы могли бы при любых обстоятельствах так же рассчитывать, как на меня, каков бы я ни был, равно как и на все, что принадлежит мне. ...сокровище мое, единственная надежда моей души...“) (III, 5).

Любовная речь „Щеголька“, земляка Чино да Пистойа⁴⁵, выдержанная в куртуазном духе и очень близкая по ритму к строфам канционы, доводит до высшей точки страстное стильновистское признание. То же самопожертвование, то же полное подчинение любимой женщине звучит, хотя и более сдержанно, в словах самого героического и молчаливого из всех влюбленных, появляющихся на страницах „Декамерона“, — рыцаря новой духовной аристократии Федериго дельи Альберти. Когда в его дом неожиданно приходит монна Джованна, которая столько лет ему отказывала и отвергала его, он тихо произносит фразу, где слышатся три одиннадцатисложных стиха, словно заимствованные из блестящей лирики Гвиницелли* или Кавальканти*:

„...che se io mai alcuna cosa valsi,
per lo vostro valore e per l'amore
che portato v'ho adivenne e per certo...“⁴⁶

(„... ваши достоинства столь велики, что я не мог не полюбить вас, и это чувство меня облагородило“) (V, 9).

Вдохновенные каденции, свойственные куртуазной лирике, раздаются громче и торжественнее в особенно возвышенных или драматических местах повествования „Декамерона“. Конечно, в этих случаях на его стиль частично влияет сильная, разработанная традиция ритмизированной прозы, „пробуждающей к состраданию“, по выражению Джона из Гарлenda. Но особенно оживляет и углубляет музыкальное оформление некоторых возвышенных сцен „Декамерона“ трагический и героический дух гения Боккаччо.

Иногда поэтический ритм сообщает силу и непреложность торжественным декларациям, относящимся к любовной теме, которая всех увлекает и чаще других обсуждается.

Так, перед началом трагедии Джанни и Реституты Боккаччо страстно утверждает:

„...quello diletto presero oltre al quale
più maggiore ne puote Amor prestare“

(„.... познали наивысшее из всех любовных услаждений...“) (V, 6).

Он презрительно противопоставляет героям своего идеального мира жадных, бесстыдных, продажных женщин:

„....affermo colei esser degna del fuoco
la quale a ciò per prezzo si conduce:
dove chi per amor, conoscendo
le sue forze grandissime, pergiene...
merita perdono“

(„.... я утверждаю, что женщина, которая дает себя увлечь ради денег, заслуживает сожжения на костре, а та женщина, которую вводит в грех любовь, коей всемогущество нам хорошо известно... заслуживает снисхождения...“) (VIII, 1).

Такое же презрение пронизывает ледяным холодом стихотворный ритм торжественных заявлений сильных мира сего, отличающихся бесчеловечной жестокостью. Как смертный приговор звучат их слова, осуждающие на муки благороднейших женщин, нежных и любящих:

„....e ove tu non vogli così fare
raccomanda a Dio l'anima tua“

(„.... а иначе молись о душе“) (V, 4).

Жестоко и насмешливо отвечает Бельтран Руссильонский на мольбы Джилетты и на просьбы ее посланцев; он явственно выражает бесчеловечное презрение к своей любящей жене, ставя ей невыполнимые условия:

„Tornerò allora ad esser con lei
che ella questo anello avrà in dito
e in braccio figliuolo di me acquistato“

(„.... я же ворочусь к ней не прежде, чем на пальце у нее окажется вот этот перстень, а на руках ребенок, прижитый со мною“) (III, 9).

Бесчеловечно поступает и Гвальтьери, напоминающий своей жестокостью Бельтрана: он приказывает отобрать девочку у матери; страшно и трагически звучат его слова, которые не посмел произнести слуга, в устах Гризельды в ритме замыкающего одиннадцатисложного стиха:

„....che le bestie e gli uccelli la divorino“

„.... на съедение зверям и птицам...“) (X, 10).

В таком же ритме рассказывает Боккаччо о страданиях

несчастных любовников, приближаясь порой к дантовским стихам („Чистилище“, I, 18):

„le miserie degl’ infelici amori...
hanno già contristati gli occhi e ’l petto“

(„Горести несчастной любви... преисполнены грусти и сердце и взор...“) (IV, 10).

Иными словами, тональность историй о любви и смерти, рассказанных в IV день, иногда строгих и грустных, иногда суровых и безжалостных, основана на этих каденциях.

Достаточно вспомнить мрачную и героическую провансальскую легенду о „съеденном сердце“*; ее первая сцена — измена и убийство — завершается тяжелыми септенариами, переходящими в финальный одиннадцатисложный стих, в котором слышится крик ужаса и отвращения:

„Rossiglione smontato
con un coltello il petto
del Guardastagno aprì;
e con le proprie mani il cuor gli trasse“

(„Россильоне сошел с коня, разрезал ножом грудь Гвардастаньо, собственными руками извлек сердце...“) (IV, 9), а в центре второй сцены — отчаянный жест женщины, решившей покончить с собой, и ее исполненные величия слова:

„Ma inque a Dio non piaccia
che sopra e così nobil vivanda
...altra vivanda vada“ ⁴⁷

(„Но господь не попустит, чтобы я вкусила что-либо еще после той благородной пищи...“) (IV, 9).

Или услышать гармоничную симфонию беспредельного страдания и бессмертной любви Гисмонды, оркестрованную Боккаччо так, что ведущими оказываются самые высокие и скорбные мелодии, выдержаные в непрерывном ритме. Они завершаются последней картиной, мрачной и величественной, когда Гисмонда, эта новоявленная Диодона, умирает, окруженная тихо плачущими служанками, обращаясь к ним с прощальными словами:

„...al suo fine esser venuta sentendosi,
strignendosi al petto il morto cuore...
„Rimanete con Dio, ché io mi parto“

(„.... почувствовав, что конец ее близок, еще крепче прижала к груди безжизненное сердце. „Да хранит вас господь, а я умираю“,— вымолвила она“) (IV, 1).

Здесь, как и во всех речах и описаниях действий Гисмонды, лирический строй прозы отражает сильное душевное напряжение героини. Свойственная ей твердость духа придает гармоничность движениям и сдержанность поведению, управляет ее речами, определяя их тон. Смерть любимого вызывает необыкновенный взлет духовности в речи Гисмонды: она говорит так, словно она уже вне времени, от ее стечений и вздохов, которые звучат удивительно ритмично и все усиливаются, как будто веет вечностью:

„Ah! dolcissimo albergo
di tutti i miei piaceri...
venuto sè 'alla fine
alla quale ciascun corre,
lasciate hai le miserie
del mondo e le fatiche...
Io son certa che ella [*l'anima di Tancredi*]
è ancora quincentro
e riguarda i luoghi de' suoi diletti...
O molto amato cuore, ogni mio ufficio
verso di te è fornito, né più altro
mi resta a fare, se non di venire
con la mia anima a fare alla tua
compagnia...
E quanto più onestamente seppe
compose il corpo suo sopra quello“

(„О сладчайшее святилище утех моих!.. Ты достигнуло меты, к коей стремится всякий, ты покинуло сию плачевную юдоль с ее скорбями... Я уверена, что она [душа Гвискардо] еще здесь, что она созерцает место своего и моего блаженства... Обожаемое сердце! Свой долг по отношению к тебе я исполнила — теперь мне остается лишь соединить мою душу с твою... возлегла на свое ложе...“) (IV, 1).

В этой ритмизованной прозе ощущение вечности души и религиозная вера возникают, по словам Момильяно, самоизвольно, почти как излучение беспредельной любви; страсть, прежде всего физическая, освящается, и трагедия, разыгравшаяся в боккаччиевской новелле, граничит с чисто духовными трагедиями любви и смерти. Так, в лирической атмосфере сдержанных, глубоких чувств проза Боккаччо непосредственней, чем в других местах, приобретает хоральность и слагается в возвышенные стихи. В самом их ритме сохраняется отголосок героической душевной силы, кото-

рая превращает эту часть новеллы в один из самых поэтических образцов высокой трагической страсти.

Это заметил уже Бембо*. Восхваляя в трактате „Рассуждение в прозе о народном языке“ данный отрывок как образец совершенной прозы, он отмечал, что своим фразам Бокаччо „хотел... придать сладкозвучность... и выбирал... слова, которые в большинстве своем ударение имели на предпоследнем слоге, и располагал он их таким образом, что добивался того эффекта, который был ему желателен“⁴⁸. Но от Бембо, подвергнувшего прозу „Декамерона“ стилистическому анализу, очень тонкому и пристальному, ускользнула ее скрытая ритмическая структура, на которую мы лишь в общих чертах указали, останавливаясь на отдельных страницах „Декамерона“. Причина этого, очевидно, в том, что Бембо, как и всех последующих историков литературы, пленяли латинские произведения „золотого века“, они поглощали их внимание, и потому эти историки повсюду искали цицероновскую риторику. А если и замечали какой-нибудь стих на поверхности гармонической прозы „Декамерона“, то это (приведем в качестве примера работу Сальвиати*)⁴⁹ вызывало иронию, а не стремление проникнуть в тайну прозы-поэзии. Ученые эпохи Возрождения и последующих веков пренебрежительно отбросили драгоценный ключ к тайнам сокровищ Средневековья, заклейменного вплоть до своего названия как темное, варварское время между яркими, лучезарными периодами Античности и ее Возрождения. Даже изумительная форма „Декамерона“, строго обдуманная стилистическая ткань боккаччиевской прозы, вызывала у ученых-гуманистов восхищение лишь поверхностное; для них идеалом было подражание античной литературе, и интересовала их главным образом лингвистическая, а точнее, грамматическая структура прозы. Они стремились подогнать к своим представлениям об идеальной форме шедевр осенней поры нашего Средневековья, „человеческую комедию“ германского периода нашей истории, точно так же, как они подходили к „Божественной комедии“ того же блестящего века.

Но спустя три столетия наш великий поэт, оказавшийся одновременно в русле и классицизма и предромантизма, читая „Декамерон“, заметил на полях книги: „Кажется, Бокаччо местами версифицировал свое повествование... никто, насколько я знаю, не заметил, что Бокаччо, желая использовать для своей прозы просодию латинских поэтов, переводил много стихов; их гармония звучала в его ушах, и он

вставлял их в свою книгу”⁵⁰. Это замечание, никем не обнаруженное и не получившее отклика до сего дня, свидетельствует, как и многие другие, о блестящей интуиции нашего первого истинного читателя „Декамерона“ и исследователя поэзии, каким был Уго Фосколо.

¹ Я имею в виду реконструкцию текста „Декамерона“ в издании, которое я редактировал, а также статей «Per il testo del „Decameron“», „Un autografo del Decameron“, где приводятся результаты моего исследования.

² См.: F. Maggini „I primi volgarizzamenti dai classici latini“, Firenze, 1952. A. Schiaffini „Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla Latinità medievale“, Roma, 1943, p. 151 ss. G. Billanovich „Il Boccaccio il Petrarca e le piú antiche traduzioni in italiano delle Decadi di Tito Livio“ in „Giornale Storico Letteratura italiana“, CXXX, 1953. „Volgarizzamenti del Due e Trecento“ a cura di C. Segre, Torino, 1954.

³ См.: E. Faral „La littérature latine du Moyen Age“, Paris, 1925. E. R. Curtius „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“, Berna, 1954. F. G. Parodi „Poesia e storia della lingua italiana“, Roma, 1952. M. B. Ogle „Some aspects of Medieval Latin Style“ in „Speculum“ I, 1926. F. di Capua „Il ritmo prosaico dal IV al XIV secolo“, Roma, 1937—1946, vol. III. C. Segre „La sintassi del periodo nei primi prosatori“ in „Memorie Accademia Lincei“. Scienze morali. S. VIII, IV, 1953.

⁴ См.: E. Faral „L'orientation“, op. cit., p. 31; cfr. E. Faral „Les arts poétiques du XII et XIII siècle“. Paris, 1923; E. R. Curtius, op. cit., p. 71 ss. K. Vossler „Aus der romanischen Welt“, Leipzig, 1942, p. 5 ss. L. Arbusow „Colores rhetorici“, Göttingen, 1948; R. McKeon „Rhetoric in the Middle Age“, „Speculum“, XVII, 1942; E. Faral „Sidoine Appollinaire et la technique littéraire du Moyen Age“ in „Miscellanea Mercati“, Città del Vaticano, 1946; G. Paré, A. Brunet, P. Themblay „La Renaissance du XII^e siècle: les écoles et l'enseignement“, Ottawa, 1933, p. 109 ss.

⁵ См.: главы VII и IX, A. Hortis „Studi sulle opere latine del Boccaccio“. Trieste, 1879, p. 473 ss. F. Torracca „Giovanni Boccaccio a Napoli“ in „Archivio storico per le Province Napoletane“ XXXIX, 1915; A. Schiaffini „Tradizione e poesia“, op. cit., p. 169 ss.; G. Billanovich „Restauri Boccacceschi“, op. cit. Подробнее о Паоло да Перуджа и о Диониджи да Сан Сеполькро см.: F. Ghisalberti „Paolo da Perugia“ in „Rendiconti dell'Istituto Lombardo“, s. II, LXII, 1919. A. Della Torre „La giovinezza di Giovanni Boccaccio“, Città di Castello, 1902, p. 37 ss, 145 ss, 262 ss, 318 ss. R. Sabbadini „Le scoperte dei codici latini e greci“, Firenze 1905—1914, II, p. 35 ss; U. Mariani „Petrarca e gli Agostiniani“, Roma,

1946, p. 31 ss. R. Weiss „Notes on Dionigi da Borgo S. Sepolcro“ in „Italian Studies“. X. 1955.

⁹ См. главу VII.

¹⁰ См.: E. G. Parodi „Poeti antichi e moderni“, op. cit., p. 166 ss. A. Schiaffini „Tradizione e poesia“, op. cit., p. 169 ss.

¹¹ См.: A. Schiaffini, op. cit., p. 177 ss.; „Autobiografia poetica e stile del Boccaccio dal „Filocolo“ alla „Fiammetta“, in „Elegia di Madonna Fiammetta“. A cura di A. Schiaffini e F. Ageno, Paris, 1954.

¹² В первых произведениях Боккаччо, написанных в стихотворной форме, ощутимо влияние риторики. См. статью Бранки „Il primo carme del Boccaccio“ in „Convivium“, N.S. I, 1954.

¹³ См.: Cassiodori Senatoris „Variae. Recensuit Th. Mommsen“, Berlin, 1894, p. 3 (praeatio, 3).

¹⁴ См.: 4 „Rhetorica novissima“. Ed. A. Gaudenzi in: „Scripta Aneccoda Antiquissorum Glossorum“, Bologna, 1892, II, p. 257. Указания Альберико да Монтекассино см. в: „Flores Rhetorici“ (p. es: II, VII, VIII: ed. Inguanez-Villard, Montecassino, 1938). „Breviarium de dictamine“ (VIII: ed. Rockinger. In: „Briefsteller und Formelbücher“, Monaco, 1863). О Бонкомпаньо да Синья см.: F. Di Capua „Per la storia del latino lessicario medievale“ in „Giornale italiano di Filologia“, V—VI, 1953—1954.

¹⁵ Кассиодор — один из авторов, чьи произведения, в том числе не самые известные, хранились в библиотеке Боккаччо, см. главу IX и указ. соч. Саббадини и Геккера. Бонкомпаньо да Синья принадлежит к авторам трактатов по риторике, наиболее повлиявшим на Боккаччо, особенно на его ранние произведения.

¹⁶ См. главу I. Ср., напр.: Матье де Вандом рекомендует начинать произведения пословицей или сентенцией. (Fatal „Arts poétiques“, p. 113.)

¹⁷ Курсус, как указывал еще Пароди, используется в прозе на народном языке, и, в частности, „Декамероне“, очень свободно. Происходит естественное, если не сказать необходимое, приспособление к этой прозе: он в ней не столько подчиняется строгим законам, сколько своей выразительной функции.

¹⁸ См. начало 9 н. I д., 2 н. V д., 2 н. VI д., 2 н. VIII д., 1 н. IX д., 9. н. X д.

¹⁹ Эти приемы рекомендуют наиболее авторитетные средневековые риторы: Жоффруа де Венсов („Poetria nova“, p. 757 s; in: E. Faral „Arts poétiques“, op. cit.) („Flores“, VII), Альберико да Монтекассино. Но, возможно, более всего повлияли на Боккаччо некоторые замечания Данте, высказанные в трактате „О народном красноречии“ (II, VI).

²⁰ Об этом стиле, его происхождении и его канонах см.: E. Norden

„Die Antike k unsprosa, Leipzig, 1909, p. 760 ss. F. di Capua „Lo stile isidoriano nella retorica medievale e in Dante“ in „Studi in onore di F. Torracca“, Napoli, 1922; K. Polheim „Die lateinische Reimprosa“, Berlin, 1925, p. 296 ss. e 432 ss; C. Manitius „Geschichte der Lateinischen Literatur des Mittelalters“, München, 1911.

¹⁸ См.: „Soliloquia o Synonyma de lamentatione animae peccatriçis“ in „Patrologia latina del Migne“, vol. 83, 926 ss. Кроме указанных в примечании 17 сочинений, см.: E. Faral „Les arts poétiques“, op. cit. Y. De Ghellinck „Littérature latine au Moyen Age“, Paris, 1939, I, p. 23 ss.; „Id. L'Essor de la littérature latine au XII siècle“, Bruxelles, 1946, II, p. 54 ss. О происхождении этого стиля от августинианского, кроме указ. соч., см. также: C. J. Balmus „Étude sur le style de Saint Augustin“, Paris, 1930; F. Di Capua „Il ritmo prosaico di Sant'Agostino“ in „Miscellanea agostiniana“, II, 1931; C. Mohrmann „Die altchristliche Sondersprache in den Sermones des heiligen Augustin“, Nimega, 1939, pp. 321, ss. U. Sesini „Poesia e musica“, Torino, 1949.

¹⁹ О риторической традиции, восходящей к Апулею и к североафриканской школе риторов см.: Norden op. cit., p. 586 ss. Bernhard „Der still des Apuleius“, Stuttgart, 1929; P. Junghanns „Die Erzählungstechnik von Apuleius Metamorphosen“ Leipzig, 1932.

²⁰ О происхождении и развитии традиции версифицированной и ритмизированной прозы, кроме указ. соч. Манициуса, Нордена (passim, и особенно с. 757 и сл.), Польгейма (особенно с. 382 и след.) см.: K. Burdach (and G. Bebermeyer) „Schlesisch — Böhmnische Briefmaster aus der Wende ecc“, Berlin, 1926. („Vom Mittelalter zur Reformation“, V); J. Marouzeau „Traité de stylistique appliquée au latin“, Paris, 1945; J. Schrijnen „Characteristik der Altchristlichen Latein“, op. cit. J. Leclercq in „Revue du Moyen Age Latin“, I, 1945; E. R. Curtius, op. cit.

²¹ См.: „Poetria magistri Joannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica“. Ed. G. Mari in „Romanische Forschungen“, XIII, 1902, p. 929. О влиянии Джона из Гарлenda на развитие риторики см. также: G. Mari „I trattati medievali di ritmica latina“ in „Memorie dell'Istituto Lombardo“, XX, 1899, p. 373, ss.; C.S. Baldwin „Medieval rhetoric and poetic“, New York, 1928, p. 191 ss.

²² См.: Cfr. p. es. Onorio di Autun in „Speculum Ecclesiae“ in „Patrologia latina“, vol. 172, colonne 829—830.

²³ Кроме указ. соч., см.: P. Perdrizet. Étude sur le „Speculum humanae salvationis“, Paris, 1908, p. 9, ss. Th. M. Charland „Artes praedicandi ecc“, Paris, 1936. F. di Capua „Sentenze e proverbi nella tecnica oratoria ecc“, Napoli, 1947.

²⁴ См.: P. Perdrizet, De Ghellinck, op. cit.; о переводах Голена см.: A. Thomas in „Mélanges... de l'École de Rome“, 1881, p. 267.

²⁵ О Гвиттоне д'Арецио см.: A. Schiaffini, op. cit., p. 37 ss.; F. Meriano „Introduzione alle Lettere di Fra Guittone“, Bologna, 1923. О Франческо да Барберино см.: Antognoni in „Giornale di Filologia Romanza“, IV, 1894, p. 78; F. Egidi „Per una nuova edizione del „Reggimento e costumi di donna“ in „Studi Romanzi“, XXVII, 1937; G. E. Sansone „Per il testo del „Reggimento“ in „Giornale Stor. Lett., It.“, CXXVII, 1950. О францисканских писателях и „Кантине брата Солнца“ см.: V. Branca „Il cantico di Frate Sole“, Firenze, 1950, p. 58 ss.

²⁶ Breviarium de dictamine — тщательный и подробный анализ этого трактата см.: Rockinger, op. cit., p. 1 ss; также Manitius, op. cit. III, p. 301 ss.; De Ghellinck. „Littérature“, op. cit., p. 165 ss; „L'Essor“, op. cit., II, p. 57.

²⁷ См.: Clr. p. es. Torraca „Giovanni Boccaccio a Napoli“, op. cit; P. de Nolhac „Boccaccio et Tacite“ in „Mélanges... de l'Ecole de Rome“, XII, 1892; V. Branca ed. „Amorosa Visione“, op. cit. p. CIII ss. e 427; G. Billanovich „Petrarca e Cicerone“ in „Miscellanea G. Mercati“, Città del Vaticano, 1946 (p. 17 dell'estratto). О традиции, восходящей к Альберико да Монтекассино и сохранившейся в Монтекассино в XIII и XIV вв., см.: De Ghellinck „L'Essor“, op. cit., II, p. 60 ss.

²⁸ О подражании Павлу Диакону см. ниже: О „Legenda aurea e l'Alphabetum Narrationum“, мой комментарий к „Декамерону“, указ. соч.

²⁹ См.: G. Lisio „L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante“, Bologna, 1902. E. G. Parodi, recensioni in „Bullettino della Società Dantesca“, N.S.X., 1903, p. 73, ss. e XXVI, 1919, p. 16 ss. Петрарка тоже не чуждается курсуса и ритмической прозы, см.: G. Martellotti „Clausole e ritmi nella prosa narrativa del Petrarca“ in „Studi petrarcheschi“, IV, 1951.

³⁰ Можно привести ряд аналогичных примеров: д. I, н. 4; д. II, н. 9; д. II, закл. I; д. III, н. 4; д. III, н. 7; д. III, н. 9; д. IV, н. 5; д. IV, н. 7; д. VII, н. 2; д. VII, н. 4; д. VII, н. 7; д. IX, н. 5 и т. д. При рассмотрении всех этих примеров следует учитывать, что Боккаччо очень свободно пользовался техникой стихосложения. В свою прозу он смело допускает хиазмы, распадение на слоги, синалефы, синерезы (слияние двух слогов в один), необычные ударения. Эти особенности, свойственные его версификации, обнаружены в „Тезенде“ и в „Любовном видеции“ и исследованы (см. критические издания). Следует также указать, что в прозе естественные элизии возникают между членами предложения, которые мы только для наглядности располагаем как стихи, и что необходимые усечения могли быть отмечены точкой. И наконец, необходимо сделать оговорку, что наши обозначения — одиннадцатисложники или септенарии — неточные. Только стремление к гармонии и к

музыкальной прозе подсказали Боккаччо мысль использовать ритмы и размеры, наиболее близкие к стихотворным. Примеры, приведенные в этой книге,— выборочные, более систематизированные указания даются в моих примечаниях в критическом издании „Декамерона“.

³¹ О влиянии пародных поэм на ранние произведения Боккаччо, особенно на „Филострата“ и „Тезеиду“, см.: V. Branca „Il cantare trecentesco e il Boccaccio“, op. cit.; Ezio Levi „I cantari leggendari del popolo italiano“, Suppl. 16 al „Giornale Stor. Lett. It.“, Torino, 1914.

³² Концовки, выдержаные в ритме стиха, заметны и в других новеллах, см., напр., д. V, н. 4; д. V, н. 10; д. VI, н. 7; д. X., н. 8; д. X, н. 9.

³³ См. аналогичные примеры: д. I, н. 7; д. II, н. 1; д. II, н. 8; д. III, н. 7; д. III, н. 8; д. V, н. 3; д. V, н. 4; д. V, н. 5; д. V, н. 6; д. VI, н. 2; д. V, н. 4; д. VI, н. 8; д. VIII, н. 1; д. VIII, н. 7; д. X, н. 8; д. X, н. 9.

³⁴ Об этой традиции см. сочинения, указанные в примечаниях 20 и 21 и особенно в сочинении Гердрике. См. также: A. Wilmart „Auteurs spirituels“, Paris, 1932; G. De Luca „Un formulario di cancelleria“ in „Archivio di storia della pietà“, I, 1951.

³⁵ Ср. др. примеры. д. II, н. 9; д. VI, н. 4; д. VI, Закл. 15; д. VII, н. 1; д. IX, н. 10.

³⁶ См.: G. Boccaccio „Amorosa visione“, ed. critica per cura di V. Branca (р. CXLVII ss. и Комментарий); V. Branca „L'Amorosa Visione: tradizione, significati, fortuna“ in „Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa“, N. 5, XI, 1942. О „Дианиной охоте“ см.: V. Branca „Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio“, р. 133 ss.

³⁷ V. Branca „Il cantare trecentesco“, op. cit.; G. Boccaccio, Teseida. Ed. critica per cura di S. Battaglia, Firenze, 1937, р. CXLIX ss.

³⁸ См., напр.: сонет LXI „Se quel serpente che guarda il tresoro“ („Если змея, что охраняет клад...“), где автор обрушивается на мужа, непрерывно надзирающего за женой.

³⁹ См., напр.: Faral. „Les arts poétiques“, р. 126, 131, 210, 285, описания женщин у Матье де Вандом и у Жоффруа де Венсов.

⁴⁰ B. Croce „Poesia popolare e poesia d'arte“, Rari, 1946, р. 81 ss.

⁴¹ Аналогичные примеры: д. III, н. 1; д. V, н. 6; д. VII, н. 5; д. VIII, н. 1; д. VIII, н. 2; д. VIII, н. 3; д. VIII, н. 5; д. VIII, н. 9 и т. д.

⁴² См. другие примеры версификации в обрамлении: д. III, вступл. 6; д. V, вступл. 1; д. VI, закл. 15 и т. д.

⁴³ На эту функцию ритмизованной прозы указывали наиболее авторитетные авторы средневековых риторик, начиная от Альберико да Монтекассино („Flores“, VII оп. cit.— „Breviarium de dictamine“ VIII—XII) до Джона из Гарленда.

⁴⁴ О языке народной поэзии см.: V. Branca „Il cantare trecentesco“, op. cit., p. 36 ss.

⁴⁵ Отголоски стильтновистской поэзии, особенно лирика Чино да Пистойя, часто слышатся в любовных стихах Боккаччо. G. Boccaccio „Rime“ ecc., a cura di V. Branca, ed. cit. intr. e note passim. „Amorosa visione“, Ed. Critica, cit. all’indice (Stil novo): „Filostrato“, V, 62—63; G. R. Silber „The influence of Dante and Petrarch on certain of Boccaccio’s lyrics. Mehasha Wis., 1940.

⁴⁶ См. аналогичные примеры: д. II, н. 6; д. II, н. 7; д. III, н. 2; д. III, н. 9; д. VII, н. 5; д. IX, н. 5; д. X, н. 7 и т. д.

⁴⁷ См. др. примеры: д. II, н. 7; д. IV, н. 2; д. V, н. 6; д. VII, н. 5; д. VIII, н. 9; д. X, н. 4 и т. д.

⁴⁸ P. Bembo „Prose della volgar lingua“. A cura di G. Dionisotti, Torino, 1926.

⁴⁹ L. Salviati „Degli avvertimenti sopra il Decameron“, Napoli, 1712, p. 111.

⁵⁰ U. Foscolo «Discorso storico sul testo del „Decameron“» in „Saglie Discorsi critici“ a cura di C. Foligno, Firenze, 1953 (vol. X, dell „Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo“), p. 347.

Текстуальные подтверждения и уточнения основных положений, о которых шла речь в этой главе, можно найти в следующих исследованиях: Ch. Mohrmann „Etudes sur le latin des chrétiens“, Roma, 1958—1961; F. Quadlbauer „Die antike Theorie der „Genera dicendi“, Vienna, 1962. C. Segre „Lingua, stile e società“, Milano, 1963; G. L. Beccaria „Ritmo e melodia nella prosa italiana“, Firenze, 1964; F. Brambilla Ageno „Il verbo nell’italiano antico“, Milano, 1964; V. Branca „Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella „Vita nuova“ in „Studi in onore di Italo Siciliano“, Firenze, 1966. C. Margueron „Recherches sur Guittone d’Arezzo“, Parigi, 1966. V. Branca „Il primo carme del Boccaccio“ в переработанном виде в: „Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio“, op. cit.