



А. А-ВА

Итальянская новелла и «Декамерон»

В литературной жизни современной Европы заметно чувствуется усилие найти новые пути художественной мысли, наиболее удовлетворяющие поэтическим требованиям новых поколений. Современные читатели привыкли искать в литературе не одной утехи и забавы, не одного скоро-преходящего наслаждения красотой поэзии, — они привыкли искать в ней строгую мысль и не только верное отражение своих настроений и желаний, но и решение многих мучительных вопросов дня. Заставляя поэзию служить самым насущным интересам, самым глубоким задачам жизни, они требуют от нее и той новой художественной формы, которая отвечала бы широким запросам критической мысли, преобладающей у наших поколений, и выражала бы в себе все стороны нашей сложной цивилизации. От этих обширных требований, от этого искания новой формы для более широкого содержания происходит и стремление уничтожить те рамки, в которые теория словесности заключает проявления творческой фантазии. Сколько замечательных поэтических произведений возникает в наше время, которые столько же заслуживают названия иногда психологического этюда, иногда культурно-исторической картины, иногда этнографического бытового очерка, сколько — художественного романа, рассказа или повести. И это нарушение установленных разграниченных форм, и часто даже полное отсутствие твердо-определенной поэтической формы вызывает преобладание того рода словесности, который считается в наше время наиболее популярным и распространенным. Несомненно, что роман может соединить в себе многие элементы поэтической мысли времени: тут встречаем и *трагический* конфликт сложных страстей и характеров, и *лирическое* воплощение сердечных чувств

и душевных страданий; тут в широком русле повествовательной прозы слились все течения словесного искусства, которые в теории так строго распределяются по разным родам и видам. От этого роману, современному эпосу, принадлежит такая выдающаяся роль в литературе нашего времени. Современная поэтическая мысль, тяготясь узко-размеренными границами других родов поэзии, заставляет по преимуществу роман служить своим обширным целям и замыслам, так как он представляет собою наиболее для того удобную форму. В самом деле, существуя, в том виде, как он распространен у нас, каких-нибудь сто, полтора-два столетия, роман идет постоянно вперед, постоянно меняет с каждою сменой поколения как свое содержание, так и форму, подчиняясь новым условиям умственной жизни у данного общества и в данную эпоху. Насколько роман способен видоизменяться, будучи тесно связан с движениями мысли у разных поколений одного и того же народа, можно видеть на примере французской литературы, если сопоставить декламаторскую напыщенность «Новой Элоизы»¹, субтильное резонирование мадам де Сталь и горячий лиризм первых произведений Жорж-Санд — с такими романами, как «Madame Bovary»² Флобера и «Le Nabab»³ Доде. Благодаря широте рамки, растяжимости внешней формы, соответствующей самому разнородному содержанию, роман занимает видное место в литературе, представляя собою самого популярного выразителя всех стремлений, движений и направлений нашей общественной и душевной жизни.

Но вместе с тем он и сам носит на себе следы того преобладания научных и критических методов, которые отличают современную мысль. Он вырождается в беспощадный анализ действительности, в наследование внутренней и внешней жизни человека, каким мы его видим у новых романистов реальной школы во Франции: он обращается, по выражению Тэна, в складочное место наблюдений над человеком, становится «une enqûte sur l'homme»⁴, и оттого не только беспредельно расширяет свою форму, но мало-помалу совершенно упускает ее из виду. И это искание правды, путем художественного наблюдения, в погоне за физиологическими и психологическими открытиями, производится современными романистами часто в ущерб художественной стороне предмета. Возьмем, для примера, романы бр. Гонкур; несмотря на всю точность, верность кисти в обрисовке характеров и положений, несмотря на тонкость и неоспоримую правдивость наблюдения, романы эти не производят художественного обаяния, как истинно поэтические творения другого какого, быть может, и менее правдивого

пера. Или взглянемся в деятельность хорошо известного и русской публике писателя А. Доде. Какой роман по цельности, законченности, пластичности формы может сравниться с его «Fromont jeune et Risler aîné»⁵? А между тем в следующих за этим романах Доде так увлекся широким полем изучения, которое представляло ему парижское общество, что последний его роман, «le Nabab», вышел, правда, произведением из ряду вон по мастерству и драматизму отдельных картин, но в целом не представляет того сильного, строго размеренного организма, каким является «Fromont». Что тут следует винить: разнообразие ли и безотрадную путаницу той жизни, которая окружает поэта, одаренного мягкой отзывчивой душой, или ту школу ультра-реалистов, к которой он примкнул, — вопрос мудреный. Несомненно только, что если в общем, по глубине и жизненности выводимых типов, «Набоб» не менее замечателен, чем «Fromont», то с внешней стороны, т. е. в ясности и простоте плана, в сжатом драматизме рассказа, «Набоб» ниже «Fromont»; несомненно, что форма художественного повествования пострадала в последнем произведении Доде. А между тем пренебрежение формой, в силу каких бы-то ни было теорий и идей, в силу даже научных стремлений во имя добра и истины, всегда вредно, всегда грустно отзывается на поэтическом произведении. — В самом деле, пренебрегать формой в поэзии — не значит ли отрицать красоту в искусстве? Заботиться о точности производимых поэтом изысканий, не думая ни о фабуле, ни о живости действия, ни о его постепенном ведении — не значит ли давать перевес содержанию над формой? Не значит ли тем самым нарушать вечные законы искусства?

При наших высоких требованиях от литературы, при возникновении новых критических школ, литературных теорий, требующих нового содержания, но не находящих для него истинной формы, невольно чувствуется, что мы стоим посреди расходящихся дорог. И невольно мысль обращается к прошлому, ища в нем такого распутья, и с особенным вниманием останавливается на той эпохе, когда художественная мысль избирает новые пути, когда в ответе на новые требования возникают и новые виды литературных произведений; когда, вырастая из потребностей самой жизни, складываются новые формы поэзии, разделяемые впоследствии теорией тесными рамками по разным родам и видам словесности. В наше время особенно интересно проследить, как этот вновь созданный вид литературной мысли достигает высокого неумирающего значения, благодаря равновесию между внутренним содержанием и внешним

построением; интересно посмотреть, как создавались памятники искусства, примирявшие в себе служение общественным идеалам с неподражаемой красотой формы. Такой интерес представляет собою древняя «итальянская новелла».

Из темного многовекового брожения общеевропейской мысли, Италия в средние века раньше других находит исход и раньше других выступает на открытую дорогу художественного совершенствования. Благодаря особым условиям своего исторического положения, отчасти воспоминаниям античной культуры, которые в ней не прерываются во все продолжение темного периода, Италия раньше других вырабатывает себе орудие художественной мысли, богатый поэтический язык, раньше других производит и великих поэтов: Данте, Петрарку, Боккаччо, которые воплотили в художественных образах всю мысль своей эпохи, указали новые пути европейской литературе. Бессмертную славу Боккаччо заслужил сборником фривольных новелл, назначенных для утешения и развлечения влюбленных, сборником объединившим в изящном рассказе разрозненные элементы всего средневекового повествования. В «Декамероне» Боккаччо впервые обще-европейский повествовательный материал одевает вполне законченную художественную форму, воплощая в ней все то, что издревле тешило и занимало фантазию новых народностей Европы. Он обрабатывает темы той народной повести, которая бойко-насмешливым характером защищала в средние века вольную мысль, а реалистическим направлением представляла противовес отвлеченно-идеальному строю рыцарских эпопей, и тем создает вполне самобытный, не вызванный подражанием классикам, новый род поэзии. Он впервые вносит художественный реализм в литературу новой Европы: лишённый всякой условности искусственного повествования в роде аллегии, пастушеских идиллий античной мифологии, «Декамерон» воспроизводит перед нами пеструю массу лиц, сословий, типов, характеров, взятых из живой действительности, внушенных опытом личной и народной жизни. В художественной обработке тех сюжетов, которыми исстари богата народная память, гениальный рассказчик тонкими, правдивыми чертами воссоздает умственную и нравственную физиономию всего человека: в беспритязательном пересказе старинной сказки-анекдота, он умеет найти неизменяемые черты нашей природы, указать в будничных явлениях те мотивы и импульсы человеческой жизни, которые никогда не перестанут управлять и руководить нами. Эта искренность и правдивость наблюдателя-художника сказывается необыкновенною жизнен-

ностью его созданий, на расстоянии стольких веков действующих всем обаянием высокого реализма. А близость новеллы к жизни современного ей общества, народное происхождение ее тем и сюжетов были причинами огромной популярности «Декамерона»: он скоро стал любимым народным чтением, и распространился в переводах и переделках по всей Европе. Новеллы эти встречаются и в русских старинных повестях и народных сказках. Боккаччо открывает собою длинный ряд новеллистов-подражателей: их насчитывают до 250, и все они подобно ему обрабатывают эпический материал, живущий в памяти народа, подобно ему держатся искреннего реализма, воссоздавая в ярких, привлекательных образах, в легких и доступных сюжетах, близкую им действительность. И с течением времени они так удачно обработали свой реалистический материал, что накопили множество общечеловеческих самых разнообразных и благодарных тем, мотивов, ситуаций; а художественная форма из изящного рассказа, образцом которого служил «Декамерон», привлекала к ним массы читателей и популяризировала их на далеком Севере. Вот почему и Шекспир сюжеты не только комедий, но и «Отелло», «Ромео и Юлии», «Венецианского купца», заимствовал из итальянских новелл, точно также, как пользовался ими Мольер и другие французские и английские драматурги. Можно сказать, что в продолжении многих столетий Европа учится у итальянцев, как пользоваться богатством народных вымыслов, одевая их в формы не шутиливой новеллы-анекдота, а в формы драмы и комедии, как более сродные их северным умам.

Но тот же реализм, внесение которого в литературу составляет бессмертную заслугу Боккаччиева «Декамерона», обуславливает до некоторой степени и те темные стороны новеллы, возникающие в нашем представлении при одном названии сборника. Применяясь к воспроизведению той области жизни, где при грубости общественных и семейных отношений преобладает неустойчивость и шаткость нравственных понятий, где огромную роль играет физическая сила, животный инстинкт, — искренность реализма сказывается грубостью сюжетов, совершенно невозможных в развитой литературе. Правдивость и тщательность описания, воссоздающего всякую ситуацию с полнотою жизненного явления, тонкое и меткое определение всех скрытых мотивов действия, — все эти качества наблюдателя-рассказчика обращаются против него; его манера переходит в самый возмутительный цинизм, когда прилагается к обработке сюжетов, хотя и созданных народной фантазией, но недостойных художественного пересказа; писателя-юмориста

привлекают, к тому же, темы преимущественно комические, а комизм на низкой степени общественного и литературного развития большею частью грязно-цинического свойства. Пользуясь примером Боккаччо, делая распущенность и вольность веселого рассказа основными чертами новеллы, многочисленные последователи его довели эти недостатки до крайних пределов, и превратили изящную сказку-анекдот в род далеко неизящной литературы. Поэтому Боккаччо совершенно заслуженно пользуется репутацией скабрёзного писателя, и многое в нем способно оттолкнуть современного читателя и затруднить знакомство с его великим произведением. Но не следует упускать из виду, что эта неудобная сторона «Декамерона» — влияние эпохи, и зависит от особых условий поэзии и быта далекого прошлого. К тому же история литературы указывает нам не мало таких отделов, где приходится на время отказываться от наших нравов и художественных вкусов, чтобы не оскорбляться грубостью и цинизмом многих замечательных произведений, чтоб видеть их высокие достоинства за темными чертами, присущими отчасти и таким великим памятникам всемирной литературы, как творения Сервантеса и Шекспира.

Если откинем из «Декамерона» те новеллы его, с которыми никак не мирится наше нравственное чувство, то мы найдем в нем интересный пример того, как создается наиболее близкая к жизни, наиболее популярная форма поэзии. По времени он не настолько отдален от нас, чтоб мы не знали ни его источников, ни той жизни, той исторической обстановки, которая вызвала его, а между тем на него можно смотреть, как на образец вполне классический: давно отжили те интересы, идеалы, защитником которых являлся новеллист, устарело самое содержание рассказа, — неумирающим осталось одно его художественное значение, изящная законченность его формы. На этой форме эпоса, по внешнему виду наиболее близкой нашему роману, на реалистическом характере новеллы интересно наблюдать те законы, которые управляют воспроизведением жизни в искусстве, и которые лежат в основе всякого повествования, как бы широко ни было его содержание, какими бы широкими замыслами оно ни задавалось.

Имея в виду эту эстетическую сторону итальянской новеллы, поневоле придется оставить несколько в стороне ее историческое, общественное значение. Что оно в новелле существовало — несомненно: во всяком истинно-высоком произведении искусства, даже когда оно задается, по-видимому, самыми незначительными фривольными целями, форма неотделима от содержания; и ге-

ниальный писатель, воплощая в художественных образах все, что живет в мыслях его эпохи, воссоздавая с редкой полнотой и ясностью многие и темные ее стороны, хотя бы для потехи и развлечения публики, всегда будет иметь сатирически-обличительное значение. Да и самый народ, который узнает в художественной переработке своего писателя темы и сюжеты, издревле близкие его фантазии, и разносит их в разные концы света, ценит в новелле не одну ее форму, не одну художественную законченность рассказа: насмешливая веселая новелла была близка народу всем своим содержанием, как произведение национального духа, отразивши в себе все настроения общества, все интересы и идеалы, вытекавшие из коренных основ его духовной жизни. Даже можно сказать, что эту излюбленную народом форму словесности вызвали и обусловили идеалы известного быта и исторического положения. Поэтому тесная зависимость легкого и второстепенного жанра, каким представляется теперь фривольная итальянская повесть, от исторической жизни, ее создавшей, поражает нас на каждой странице «Декамерона»; и поэтому-то, несмотря на то, что мы имеем в виду только художественное значение новеллы, — нет возможности в пределах журнальной статьи сделать более полный разбор знаменитого памятника — нам придется касаться, хотя и бегло, той культуры, которая вызвала к жизни такую именно, а не иную форму национальной литературы.

Литературная мысль средних веков в эпоху брожения умственных сил народа породила огромные запасы повествовательного материала, составлявшая общее достояние всей Европы. Долгое время материал этот живет в памяти и фантазии народа, пока не распределится усилиями многих поколений и поэтическим творчеством отдельных лиц по разным отделам устной и письменной литературы. В этом необработанном и хаотическом материале лежат семена многих будущих произведений, и к нему принуждена обращаться история литературы, отыскивая первообразы тех типов и сюжетов, которые в позднейшие времена составляют славу бессмертных памятников в национальных европейских литературах. Из этого материала создалась и итальянская новелла, и прототипы ее сюжетов и мотивов легче найти в нем, чем источники других произведений, более сложных по форме и более отдаленных по времени.

При открытии новой литературной деятельности, сменившей античную образованность, юной, неокрепшей еще фантазии европейских народов приходилось усваивать и перерабатывать самые разнородные и разнохарактерные элементы поэзии. Из народной

памяти не могли скоро изгладиться образы древних героев, созданные развитой мифологией германских племен и жившие еще в песнях и преданиях воинственных, принявших крещение, варваров. К этим воспоминаниям присоединялись не менее живучие остатки античного язычества, так сильно своею богатою цивилизацией импонировавшего северным народам: классические воспоминания живут в самой глубине темного периода и имена троянских героев, Александра Македонского, Виргилия и Аристотеля входят в круг баснословных героев и украшаются множеством вымыслов и сказаний. Языческих — германских и классических — воспоминаний не могло вытеснить и христианство: новая религия вносила в мысль Европы не одни только нравственные и догматические истины, но и пеструю массу притч, преданий и легенд, поэтических представлений, проникнутых восточною образностью, порожденных плодovитой фантазией восточных народов; новая религия смешала свои верования с тем, что жило уже в фантазии народа и, порождая литературу двоеверия, одевала языческие верования поэтической формою апокрифов, легенд, суеверий и поверий двойственного, смешанного характера.

Из этой разнообразной смеси поэтических элементов образовалась и повествовательная литература средневековой Европы. Литература эта течет двумя широкими руслами, совершенно несходными ни по направлению, ни по форме, хотя оба исходят из одного источника. Народы, отвоевавшие себе место в Европе и занятые устройством своих внешних отношений, своего государственного феодального быта, требовали высокого рода поэзии, требовали того повествования, которое отражало бы идеалы их воинственной деятельности, воплощало образы их еще мифологией завещанных героев, и воспевало подвиги и битвы, сохраняя для потомства славу их вождей и воинов. Из воинственной кантилены образовалась та французская «*Chanson de gestes*», распадавшаяся на несколько циклов, из которой позже выросла рыцарская поэма, искусственный рыцарский роман, проникнутые интересами феодалов, и проводившие в жизнь свой особый кодекс идеальных, нравственных и религиозных понятий. В новом мире этих образов и сюжетов, в разных циклах этих героических «Деяний» сказывалась та присущая всякому народу потребность эпического творчества, которая вызвала как «Одиссею» и «Илиаду», так и германскую сагу и русскую былинку. Если мифическая поэзия выражает собою стремление пытливого ума найти разгадку и объяснение явлениям природы, то и родственное ей эпическое творчество вытекает

из не менее глубоких и коренных стремлений человеческого ума ко всему идеально-высокому, героическому, возбуждающему силы на подвиг, напоминающему о высоких целях и задачах существования.

Но в тех же мифических образах и преданиях, из которых развивается героическая поэма, зарождается животный эпос и та народная сказка, приемы и мотивы которой так же общи у всех народов, как общи у них приемы и мотивы героического эпоса. Любовь к занимательному рассказу из жизни людей и животных вытекает не из потребности высоких идеальных образов в поэзии, но из не менее сильной склонности народного ума тешиться смешною, забавною стороною жизни. Народное воображение в животном эпосе создает и размножает в изобилии те темы и сюжеты, где выставляются не темные силы нашей природы, но мелкое зло существования, не высокие подвиги, но мелкие будничные черты человеческих характеров и отношений. У народов богатых художественными силами, животный эпос вырастает в художественную басню, циклы сказок о Лисе и Волке образуют сатирический *Roman de Renart*⁶, и народная сказка завершается художественною повестью. Поэтому как героические эпопеи средневековых народов породили и размножили искусственные рыцарские романы и поэмы, так и другая отрасль эпического повествования, первой формой которого является сказка, имеет в средневековой литературе множество разнообразных представителей. Вытекая из склонности воображения к загадочно-остроумному, к потешному и забавному, эта отрасль повествования вызвала особый род рассказов, которым ученые присвоили название *странствующих*, потому что науке удалось открыть и выяснять их переходы и странствования от одних народов к другим, иногда, казалось бы, в лишенном литературного общения. Это повествование не есть народная сказка, вращающаяся в мире чудесного, описывающая нам, с известными эпическими формами рассказа, похождения и приключения, в которых иногда за множеством деталей теряется и главная нить, основной мотив; это — не сложный сюжет, анекдотического характера, имеющий предметом одно законченное действие, завершившееся событие, одну строго-определенную тему. Сюжет этих мелких рассказов и повестей имеет такую же широкую распространенность в народных литературах, как основные мотивы героического и животного эпоса.

В средние века, в пору горячей деятельности народной мысли, этот отдел повествования чрезвычайно богат; родиной большинства этих сюжетов можно считать далекий Восток, богатую вымыслами

Индию, откуда они в переводах и переделках перешли в персидскую и арабскую литературу, а оттуда распространились на далекий Запад; и хотя переводы таких сборников, как «Тысяча и одна Ночь»⁷, «Панчатантра», «Калила» и «Димна», «Гитопадеза», не были известны в ранней письменности средних веков, тем не менее их сказочно-анекдотические сюжеты могли являться в народную фантазию как устные предания, проникавшие в Европу через Византию и арабов. Собственно говоря, общение средневекового Запада с Востоком было значительное, и восточное влияние в повествовании новых народов играет такую же большую роль, как и во всей их художественной деятельности. Любовь к аллегории, яркие образы, хитросплетенное действие, остроумная загадка в основе сюжета, тонко-проницательная разгадка и неожиданная развязка, — эти основные черты восточного вымысла как нельзя более способны были привиться к молодой литературной мысли и дать рассказчикам обильный и благодарный материал. На Востоке, при особых условиях литературы, эти вымыслы превратились в ту волшебную арабскую сказку, которая неумеренным преобладанием сверх-естественного, массой бесконечных эпизодов и деталей утомляет воображение европейца. Средневековая «странствующая» повесть с восточным содержанием не впадает в эту крайнюю фантастичность и не отдаляется от действительной жизни, как, например, сказки Шехерезады: она всегда остается верна реалистическим стремлениям народного ума, из которых вытекла.

Общению Европы с Востоком содействовало в сильной степени христианство, и отдел сказочно-анекдотического повествования обогащался благодаря самым религиозным потребностям народа. Церковное учение, овладевая европейскою мыслью, должно было применяться к тому, что раньше его жило в народных умах, мириться с остатками языческих понятий. Народная фантазия очень скоро атрибуты языческих божеств перенесла на христианских святых, а отцы церкви, воспитанные на символизме восточного мировоззрения, не имея сил бороться с живучими воспоминаниями классических литератур, мирились с ними, стараясь находить в них скрытый таинственный смысл, заставляя античные предания и верования служить таким же прообразом новой веры, каким Ветхий завет был для новозаветной истории. Если в известной фреске римских катакомб удобно было изобразить Христа под видом Орфея, привлекающего зверей музыкою, то тем указан был путь примирения старых и новых требований: можно было во всех классических мифах видеть не прямой их смысл, но особое, сим-

волическое значение; таким путем можно было фантазии новых народов дать возможность пользоваться как тем, что издревле жило в ней, так и тем, что заносилось в нее и с Востока. Допуская при своем толковании классический миф, церковная литература пользовалась для своих целей столько же баснями Эзопа и Федре, сколько сказочной литературой Востока; стоило только к рассказу прикрепить *морализацию* его, символическое объяснение, и самый антихристианский сюжет принимал церковный характер догматически нравственного поучения. Отсюда возникли такие латинские сборники как «Disciplina Clericalis» крестившегося еврея Петра Альфонси (странствующие космополиты-евреи служили живою связью западных и восточных народов), как «Gesta Romanorum» — неизвестного составителя, пестрое собрание разных повестей и рассказов, «Деяний», приписываемых и историческим вымышленным лицам древней и современной сборнику Европы. Эти богатые материалом сборники одевали все смешанные элементы средневекового повествования формой назидательных поучений, и под прикрытием символического толкования узаконили в литературе совершенно чуждые церковного духа сюжеты.

Но, кроме этого санкционирования посторонних влияний, церковь и сама, собственным воздействием, обогатила европейское повествование. Известно, как развита была в средние века и на Западе, и на Руси, легендарно-апокрифическая литература, какой богатый материал давался самим евангельским учением, преподаваемым в притчах и подобиях; известно, какую роскошь вымыслов, преданий, сказаний и легенд покрыты все факты библейской истории; какую обильную пищу фантазии доставляли хотя бы одни жития святых. Церковное учение в эту легендарную литературу вносило не только восточные элементы поэтических образов, но и тот монашески-аскетический дух, которым проникнуты эти легенды. Монашество, родившееся на Востоке, создало из местного материала массу поучительных примеров святости, твердости духа в искушениях и т. п.; рассказы, которые вели свое начало из буддийской Индии, создавались и не-христианскими аскетами. Все те легенды, жития святых хранили в себе обильные запасы тем и сюжетов, благодарных мотивов повествования, которые, при перенесении на европейскую почву, оделись новыми красками и стали служить новым целям и задачам народной мысли. Знаменитая назидательная повесть Варлаама и Иосафата с ее несомненно-восточными, быть может, буддийскими мотивами, пользовалась большою популярностью в средние века, тому что главное

зерно повести обставлено множеством отдельных рассказов, притч и поучений, принявших впоследствии совершенно иные формы, перешедших из монашеской легенды — в фривольную новеллу! Тот дух церковного учения, дух сурового аскетизма, боявшегося земных радостей и искушений, и со злобою глядевшего на здешний греховный мир, распространил в массах сюжеты повестей, крайне недоброжелательно относившихся к женщине. Падая на грубое изображение только что вступающих в литературную жизнь народов, сюжеты эти вызвали и крайне-циническое содержание тех странствующих рассказов, той народной повести, которая выростала из смешанного источника классических воспоминаний, восточных сказочных сборников и христианско-легендарной литературы. Отсюда развился, например, целый цикл рассказов о женском непостоянстве, о необузданности женских страстей, рассказов в роде «Эфесской Матроны»⁸, которые, судя по изобилию и распространенности их вариантов, находили благодарную почву в фантазии средневекового человека. Мнение, что женщина, виновница грехопадения, — не человек, было одинаково популярно, как у нас — на Руси, так и на рыцарском Западе. Нравственная извращенность, сила хитрости, лживости, увертливости, рисуют в народной повести женщину скорее демоном, исчадием ада, чем воплощением всего высокого и прекрасного, какою мы видим ее в героических эпопеях, рыцарских романах. Впрочем, это направление народного ума, вызвавшее большой, существенный отдел итальянской новеллы, мы полнее увидим в «Декамероне», где религиозно-аскетические цели первоначальных источников содействовали только грубости и цинизму выросших из них повестей.

Таким образом, в средневековой народной мысли, рядом с героической поэмой, которая постоянными видоизменениями превращается в рыцарский роман, стоят не менее близкие народному уму и не менее общие всему Западу мотивы анекдотически-сказочного характера. Живя в устных преданиях народа, или в сборниках восточного происхождения, как повесть «О семи мудрецах», конца XII века, или в обширном кругу легендарных тем, проникая в виде отдельных мотивов и в феодально-рыцарские эпопеи, не имея для себя отдельной законной формы словесности, — этот литературный материал представляет собою реалистически-комический элемент художественной мысли народа, служит как бы противовесом тому идеально-героическому образу мыслей, который торжествует в рыцарской эпопее. На заре нового времени рыцарское повествование завершается бессмертным произведением Сервантеса, описанием

рыцарских походов Дон-Кихота. В нем великий художник, за печальным образом благородного идеалиста, нарисовал не менее живо и верно природе реалистическое воплощение здравого смысла, комический тип простолюдина — Санхо-Панча. В этих двух, вечно живых типах воссозданы не только два основные начала человеческой мысли, но и два направления всей той повествовательной литературы, которую завершал Сервантес в «Дон-Кихоте». Если благородный рыцарь, сражавшийся за Бога и даму, любил в повествовании подвиги и похождения из-за славы меча, создавал идеал воинственно-христианских героев, защитников слабых и угнетенных, то в других отделах национальной литературы простолюдин, смотревший более трезво и реально на мир Божий, мог высказывать и свой реалистически-насмешливый взгляд на вещи. Поэтому в средние века те зародыши повествования, тот небособившийся литературный материал, известный под широким названием «Странствующих рассказов», носит в себе и совершенно иные идеалы, чем рыцарская эпопея; если там торжество на стороне великодушия, бескорыстия, щедрости и других доблестей, то народная повесть преимущественно отдает хитрости, пронизательности и изворотливости ума. Поэтому материал этот только тогда выделится в известный род словесности, только тогда достигнет и определенной, более или менее художественной формы, когда и в общественной жизни, рядом с рыцарски-феодалным бытом, вступит в свои права окрепший городской элемент. Тогда реалистически настроенная повесть найдет себе художественное завершение в итальянской новелле XIV века. В общем характере итальянской новеллы вполне выясняются основы средневекового повествования, из которого она выросла, и тот новеллический материал, который присущ всякому народному творчеству*. Во французской литературе этот материал порождает сатирический фавлю, реалистический характер которого сказывается крайне-непристойным содержанием. Фавлю —

* Предмет средневековой обще-европейской повести, составляющий в настоящее время один из наиболее интересных вопросов литературной истории в связи с вопросом о странствовании сказочных сюжетов, чрезвычайно обширен и занял бы слишком много места в очерке итальянской новеллы. Касаемся его только вскользь, тем более, что в русской литературе он разрабатывается учеными, посвятившими ему специальные исследования (Веселовский, Кирпичников). Для интересных подробностей отсылаем читателя к популярному труду Буслаева: «Странствующие повести и рассказы», см. «Русский Вестник», 1874 г., № 4 и 5.

небольшой (сравнительно с рыцарской эпопеей) рассказ в стихах какого-нибудь смешного случая, необыкновенного приключения: тут изобилуют скандальные похождения духовенства, образцовые примеры ловкого воровства, женской неверности и т. п., сюжеты невысокого содержания, сюжеты комические, осмеивающие все стороны тогдашней общественности. Беззастенчиво вращаясь в разных сферах жизни, фаблио, хотя и имеет самые далекие источники, но своим сатирическим характером непосредственно близок жизни того народа, который обрабатывает эти сюжеты, и потому представляет любопытную картину нравов своей эпохи. Он не имеет большого художественного значения: совершенства формы, изящества рассказа подобные сюжеты достигают только в Италии под пером Боккаччо. Хотя часто говорилось о том, что в «Декамероне» много новелл заимствовано из французских фаблио, известных в переделке северных труверов всей Европе, но можно скорее думать, что они являлись в Декамероне из того же источника, как и в фаблио, т. е. из повествовательного материала, который у всей средневековой Европы жил в памяти народа.

Если, в противоположность рыцарской эпопее, этот отдел народной литературы можно назвать порождением сатирически-буржуазного духа, то понятно, почему именно в Италии такие произведения получили широкое художественное развитие. Там, где в государственной жизни не преобладала так исключительно феодальная власть, не могло развиться и героических эпопей, рыцарских романов; если они и существовали в книжной, искусственной литературе, то не были коренными произведениями национального духа, основывались на одном подражании, заносились внешними иностранными влияниями. К тому же, Италия, наследуя латинскую образованность, не умиравшую в ней во все продолжение средних веков, наследовала и тот реалистический дух римской литературы, который не дал в ней развиться самобытному эпическому творчеству, идеально-героической эпопее. Поэтому, когда поднимается городское сословие, когда в XIV веке процветают общины, сильные богатством и свободой, когда уже создан богатый литературный язык, — язык Данте и Петрарки, — то и те произведения, которые по духу наиболее близки сатирическому настроению латинских племен, образуют вполне самобытный род литературы, делаясь из безыскусственных произведений младенческой оратории достоянием наиболее в свое время образованного общества Европы. Новелла возникает на родине Данте, — во Флоренции: тут, где из диалекта образовался литературный язык, живой, предприимчивый дух

торгового населения не только рано переработал богатые запасы обще-европейских тем, но и создал новые, подобные им, из фактов своей действительной жизни. Народу талантливых ремесленников, торговцев, банкиров, ведших дела свои со всей Европой, — народу, щедро от природы наделенному художественными способностями, должны были приходиться по вкусу те древние восточные сказки и повести, где на сцену выводится ловкость, хитрость коммерческого человека, проницательность простолюдина, остроумная загадка, решение спутанного процесса, или новый, особый вид плутовства, обманы мужей женами, скандальные похождения монаха и т. д. Тут дается пища не только сатирически-насмешливому уму, но и тем дипломатическим способностям, которые в Италии развились очень рано, в ущерб нравственным идеалам.

Поэтому мы видим в истории, что итальянская новелла, созданная из того литературного материала, общего всей Европе, который сильно оттенен восточным колоритом, вырастает среди городского сословия, — что это сословие, преобладающее в Италии, способствуя ее художественному развитию, налагает на нее и свой особый буржуазный характер. Но новелла не может остаться и без влияния рыцарских идеалов, господствующих в умственной жизни всей Европы, не миновавших потому и Италию; их вносит сюда естественное литературное общение народов между собою и поддерживает искусственная литература, влияние провансальской поэзии. При этом, так как циклы героических сказаний, породившие рыцарскую эпопею, возникли очень рано и рано укоренились в народных представлениях, то естественно, что чем древнее собрание итальянских повестей, тем больше вносится в него рыцарских мотивов и тем меньше в нем тех элементов повести, которые порождаются буржуазным духом, т. е. тех комических примеров обмана, плутни, воровства, которыми богаты фавбулы.

Особенно ясно можно это видеть на том первом сборнике, единственном, который известен в итальянской литературе до Боккаччо, именно «Novellino» или «Cento Novelle antiche»⁹. Что автор его неизвестен, это неудивительно, потому что в состав сборника вошли памятники устной литературы, те сказки и анекдоты, которые живут в народе и прилагаются — то к тем, то к иным историческим деятелям. Собраны они около середины XIII века, — и в XIV-м, во время Боккаччо, не были еще в полном составе, хотя флорентийский новеллист и заимствовал оттуда некоторые сюжеты. Происхождение их очень древнее; это доказывается не только архаическими оборотами тосканского наречия, на котором они написаны, и не только

очень незначительным числом сюжетов из городской жизни Италии, которая в то время вполне резко определилась и в новелле находила лучшее свое выражение, сколько самым характером этих рассказов, и главное — их внешней формой. Ровный тон сжатого рассказа, лишенного всякой отделки, всяких прикрас, сила, простота и ясность наивного слога составляют поэтические достоинства этого сборника, от которого так и веет беспритязательностью первобытной поэзии, и который заслужил похвалы от критиков прошлого столетия (Тирабоски, Женгене), не очень милостиво относившихся к произведениям средневековой фантазии.

Если всмотреться в содержание этих новелл, то найдем в них все почти элементы западного народного повествования этого раннего периода. Г-н Буслаев указывает, как общеевропейские или, правильнее, общечеловеческие темы странствующей повести обработаны в нашем сборнике. Но сказочных «общих мест» можно найти в нем гораздо больше; так, напр., в 3-й* новелле, о греческом мудреце, встречаем известный мотив восточного происхождения о проницательном судье или мудреце, который по некоторым, ему одному видимым признакам, угадывает истину; вариации этого мотива в народных сказках довольно распространены. Содержание 49-й новеллы не менее общеизвестно: это рассказ о ремесленнике, который работает по большим праздникам, и на вопрос царя, почему он не соблюдает церковных постановлений, объясняет, что дневной заработок он должен делить на 4 части: одна дается Богу, другая идет в уплату долга, третья выбрасывается, четвертая тратится на себя. Платить долг, по его мнению, значит кормить отца, а бросать деньги — кормить жену, которая умеет только пить да есть. Царю очень нравится ответ, но он не велит ремесленнику никому объяснять его, пока он сто раз не увидит царского лица. Затем он предлагает своим мудрецам разгадать ответ ремесленника; конечно, те не умеют, дознаются, откуда царь узнал его, и обращаются сами к ремесленнику; тот просит у них сто золотых монет, пересматривает каждую монету и дает свое объяснение. Мудрецы признаются царю, каким путем они нашли разгадку, царь посылает за ремесленником и начинает укорять его, говоря, что он под страхом строжайшего наказания не должен был говорить о том, пока не увидит царского лица. Что же вычеканено было на монете, как не царское лицо, которое в присутствии мудрецов ремесленник видел сто раз? Понятно, царь ничего не имеет возразить и как

* Привожу нумерацию Венецианского издания 1852 года.

нельзя более доволен простолюдином, перехитрившим и царя, и его мудрецов. Кажется, нечего указывать, как содержание повести подходит к тону народных вымыслов, где часто торжествует здравый ум крестьянина над ученостью мудрецов, и простолюдин учит царя житейской мудрости. У русского народа существует такой же рассказ (Рус. нар. сказки, Афанасьева, кн. III, стр. 181). Только там крестьянин одну долю вносит в подать, другою кормит отца, третьей сына, четвертой дочь — за окно кидает; кроме того, первая половина сказки-загадки приводится и в былинах о Петре Великом (Собр. Рыбникова); там загадка говорится опять иначе: у крестьянина три статьи расхода: «в долг даю — 2-х сыновей кормлю; — в воду мечу — дочерей кручу».

Не менее этого популярен у нас рассказ о коне, пришедшем к колоколу просить правосудия на хозяина, который не хочет кормить его в старости. Мотив животных, требующих людского суда или царской защиты, тоже довольно распространенный, встречается и в легендах о Карле Великом. Здесь (52-я новелла) конь является невольным доносчиком; бродя по городу голодный, он щиплет траву, обвившуюся вокруг веревки колокола, звонит и тем сзывает народ, который в этом видит обличение неблагодарного хозяина.

Обильная вариантами тема о силе женской красоты нашла себе выражение в коротенькой новелле, которую привожу в переводе (Нов. 14): «У одного царя родился сын. Мудрецы астрологи велели 10 лет не показывать ему солнца, и царь растит его в темной пещере. По истечении срока, его вывели на свет, показали ему много красивых предметов и между прочим прекрасных девушек, все ему назвали своими именами, а про девушек сказали, что они демоны, и потом спросили его, что ему больше всего нравится? он отвечал: Демоны! Тогда царь очень удивился и сказал: вот что значит сила и красота женщины (*Tirannia e bellora di donna*)!» В легендах об отшельниках, даже не христианских, рассказывают, что злой дух искушает их обыкновенно под видом красивой женщины; в наивном восклицании царя не слышится-ли тот же намек на всемогущество любви и на боязнь искушения от тех злых демонов, какими представлялись женщины разгоряченному воображению средневекового аскета? Это же чувство вызвало такой большой цикл сюжетов о женской хитрости, злобе, лжи, весьма распространенный в средневековом повествовании. На эту тему, известный мотив вероломной вдовы, вариант «Эфесской Матроны» здесь рассказан в 59-й новелле: «о том, как вдова повешенного скоро утешилась в своем горе». За тем, хитрость, с которой дурная женщина скрывает обман

от мужа, рисуется в 65-й новелле о королеве Изотте и мессире Тристане (известных героях рыцарской эпопеи). Когда жена видела, что муж застал их свидание, она повела разговор, из которого муж должен был убедиться в ее невинности.

К этому кругу обличающих женщину рассказов можно отнести и тот, где на сцене является популярная в средние века личность волшебника Мерлина и уличает жену, вызвавшую мужа на незаконное дело из-за того только, чтоб иметь новое платье и им затмить других красавиц (Nov. 26, d'un borghese di Francia¹⁰). Сюда же принадлежит и анекдот о Геркулесе (Нов. 70), который терпеливо сносил обиды жены, потому что она сумела подчинить себе того, кого даже и звери боялись. Эта новелла — не единственное воспоминание классической древности: на ряду с назидательными поучениями о воспитании (Нов. 5, — на тему: блажен кто с молоду был молод! рассказывает, как юноша, воспитанный без детских игр между взрослыми, увлекается пустяками в зрелом возрасте, и выводит педагогическое правило), об управлении государством (Нов. 24, — на вопрос Фридриха II: может ли он взять у одного подданного и дать другому без всякого права, или должен действовать по законам? два мудреца отвечали различно и обоих царь наградил: одного богато одарил, другому поручил составить закон; надо решить, какая награда больше?), в новеллах помещены и изречения Аристотели (Нов. 68, как надо беречься дурных дел в молодости, чтобы упрочилась привычка ко всему хорошему), Катона, Сенеки; есть два рассказа о республиканских добродетелях римлян; миф о Нарциссе; баснословное предание о мудрости Александра Македонского — этого героя средневековых романов, и знаменитый ответ ему Диогена. В некоторых соблюдается историческая верность, в других же Сократ является римским сенатором, принимающим посольство от греческого султана. Про императора Траяна рассказывают тот пример его справедливости, который описан Данте в 10-й песни Чистилища; в Новеллино этот рассказ длиннее; тут повествуется, как, вскоре после смерти императора, папа Григорий Святой¹¹ откапывает его тело; язык и кости его оказываются нетленными — награда за правосудие; папа молится за него, и душа язычника избавляется адских мучений и переходит в жизнь вечную. Вообще намеки на то уважение, которым герои Греции и Рима не переставали пользоваться на христианском Западе, встречаются в средневековой литературе очень часто: лучшим доказательством того служит благоговение Данте к Вергилию, в нашем же сборнике то, что

из ста новелл пятнадцать с антическими сюжетами. Ветхозаветная история, еще более классической древности вдохновлявшая народное творчество, нашла также отголосок в Новеллино. Рассказ (Нов. 6) о том, как Давид считал свой народ и был за то наказан, в подробностях отступает от библейского текста. О любимце народной фантазии, Соломоне, рассказывается (Нов. 7), как ангел предсказал ему, что царство отнимется от его сына, как мудро царь было распорядился, чтоб этого не случилось, и, несмотря на то, 10 колен Израилевых отложились от Ровоама. Приводится также известный случай из жизни пророка Валаама (Нов. 36), разговаривавшего с ослицею. Жизнь и учение Иисуса Христа, породившие такую богатую легендарную литературу, дали в Новеллино содержание одной только легенде (Нов. 83), а именно о том, как однажды ученики нашли на дороге золото и Господь не позволил им взять его, говоря, что большую часть душ человеческих оно отвлекает от царства небесного. В том они убеждаются сами на обратном пути: два спутника нашли это золото, разделили его, а потом один дал другому отравленный хлеб, тот зарезал его, и оба погибли из-за найденных денег. Схоластическая наука средних веков и прямой здравый ум народа, насмешливо относящийся к ее измышлениям, сказались некоторыми анекдотами Новеллино, и служат также доказательством его народного происхождения. Так, в 29-й новелле — рассказывается, как в Париже мудрецы-астрологи распределяли, где небо Сатурна, Меркурия, а главного высшего начала все-таки не умели указать и определить; при этом краткое рассуждение о бесполезности исследования тайн, скрытых от человека Божией премудростью. Впрочем, эта одна из очень немногих новелл, к которым прибавляется мораль или поучение: обыкновенно рассказ ведется кратко без всяких выводов, комментариев и т. п. Новелла 35-ая характеризует упрямство ученого, настаивающего на научной теории вопреки ее очевидному опровержению на практике. Новелла 38-ая осмеивает астролога, заглядевшегося на небо и угодившего в яму.

Но все эти и подобные им сюжеты указывают только на общение итальянцев с остальной Европой и, доказывая древность сборника, содержат, в сущности, очень мало национального, хотя действие их происходит большею частью в Италии. Тут есть другой ряд рассказов; те, хотя переносят нас иногда во Францию или Англию, но характеризуют больше всего ранний период итальянской литературы, и их следы встречаем и у Боккаччо, и в позднейшей новелле. Это именно рыцарские сюжеты, которые были знакомы Италии

через посредство провансальской поэзии, имевшей такое громадное влияние на юге и западе Европы.

Не иначе, как через Францию и Прованс, шли в Италию те отрывки и намеки на рыцарские эпопеи, которыми так богат наш сборник. В самом деле, нигде воинственный характер новых народов, семена христианских идей, падшие на их нетронутую почву, близость арабской цивилизации, богатая природа края, материальное благосостояние населения, не содействовали в такой степени процветанию поэзии, как в Провансе. Тут светлые стороны рыцарства, его восторженные идеалы нравственного совершенства, вызванные христианством в восприимчивой природе обновленного человечества, его уважение к женщине, принявшее от близости востока оттенок страстности, а с другой стороны, знакомство с богатой красками поэзией арабов вдохновили трубадуров, которые, если не внесли сами ничего великого в общеевропейскую литературу, за то вызвали к деятельности итальянских лирических поэтов. Через трубадуров проникали в народную литературу и те отголоски северных сказаний о сподвижниках Карла Великого, о герою Круглого Стола, которые одинаково знакомы были всему рыцарскому миру. Воинственные и любовные похождения Ланселота и Жиневры, Тристана и Изотты вдохновляли певцов, как в Англии и Германии, так и во Франции и Италии. Понятно, что если итальянский ум ценит красоту любовной лирики провансальцев, нашедшей в Италии многочисленных подражателей, то он не мог оставаться равнодушным и к тому художественному блеску, которым одето было рыцарство и который на севере породил такую богатую повествовательную поэзию; не удивительно потому, что в его поэтическом творчестве встречается так много рыцарских сюжетов. От этого и Новеллино так полно сюжетами из рыцарской жизни, французское происхождение которых несомненно; мало того, что самый язык изобилует французскими оборотами речи и провансальскими именами, но в нем встречаются целые фразы и (в Nov. 64) целое стихотворение на провансальском языке. Большинство новелл нашего сборника рассказывает в форме коротеньких, незатейливых анекдотов отдельные случаи из придворной жизни, благородные поступки, остроумные ответы и всякие выражения рыцарских доблестей; приводится множество примеров великодушия, щедрости, «*courtoisie*» разных государей. Собственно двоим приписывается особенно много этих добродетелей: король английский «*Il re giovane*»¹² (предполагают, что так прозван в народных преданиях Генрих III, коронованный при жизни отца)

прославляется в некоторых рассказах за самую неумеренную щедрость (Nov. 19, 20: *della grande liberalità e cortesia del re giovane*) и за любовь к трубадурам и труверам. Этим же покровительством певцам и художникам памятен народу и император Фридрих II (1194–1250), который вообще имел больше влияния на итальянскую литературу, и которого народное воображение делало героем и баснословным разрешителем всяких мудреных процессов. Крестовые походы, приключения крестоносцев не могли не дать материала повествовательной литературе своего времени: на Новеллино они отозвались анекдотом о кипрском короле (Nov. 51), послужившем темой хорошенькой новеллы в «Декамероне», и рассказом (Nov. 67) о Ричарде Львиное Сердце, которого от хитрых козней Саладина спасла его пронизательность; а сам Саладин, не мало достоинствами своего характера поражающий народную фантазию, служит героем одного рассказа (Nov. 25), в котором восхваляется его щедрость и уловка, употребленная им, чтоб видеть христианские обычаи, а потом уличить врагов в неуважении к кресту, символу их веры. В другом месте (Nov. 77) рассказывается, как он был посвящен в рыцари Гугоном Табарийским, и объясняется весь символизм этого обряда. Предание это, вероятно, очень популярное на Западе и характеристическое, как для мусульманского героя, так и для христианских рыцарей, служит так же сюжетом одного северного фэблио. Но на ряду с воинственными, и романтические, т. е. любовные похождения рыцарей, эти всюду и всегда интересные темы повествований, не должны были оставаться без влияния на итальянскую повесть; на нашем сборнике они не только сказались в сюжетах и именах действующих лиц, но уже по тону самых рассказов видно, что они исходили не из городской жизни, обезобразившей позднейшую новеллу таким избытком грязи и цинизма, а из рыцарских эпопей. Хотя и у Боккаччо *chronique scandaleuse*¹³ рыцарской жизни давала обильное содержание крайне непристойным рассказам, тем не менее никакому иному, как именно рыцарскому влиянию можно приписать ту идеалистическую подкладку в некоторых новеллах «Декамерона», которая резко контрастировала с грубостью самых сюжетов. Новеллино содержит в себе один образец отрывка из рыцарских сказаний. Вот перевод этой 82-й новеллы — «*Qui conta come la damigella di Scalot mori per amore di Lancillota di Lac.*, т. е., здесь рассказывается, как девица Скалот умерла от любви к Ланчильото ди-Лак¹⁴. Дочь одного знатного вассала влюбилась без меры в Ланчильото; но он не хотел ей дать своей любви, потому что уже отдал ее королеве Жиневре:

«И так сильно полюбила она Ланчильото, что была при смерти и отдала приказание, чтоб, когда душа ее расстанется с телом, снаряжена была богатая лодка, покрытая вся красным; чтоб внутри ее было ложе с богатыми и дорогими шелковыми покрывалами, украшенное богатыми драгоценными камнями. И тело ее положить на это ложе и одеть самыми дорогими одеяниями и надеть на голову самую лучшую корону, богатую золотом и драгоценными камнями, и опоясать богатым поясом и положить кошелек. А в этом кошельке было письмо следующего содержания. Но скажем прежде, что было до письма. Девица умерла от любви и все было сделано, как она хотела. Лодка без паруса была лущена в море. Море принесло ее в Камалоту и оставило у берега. Слух о том разнесся при дворе. Рыцари и бароны вышли из дворцов, пришел и благородный король Артур и очень удивился, что в лодке никого не было. Король вошел в нее, увидел девицу и убранство, и велел открыть кошелек. Тут нашли письмо и в нем прочли: Всем рыцарям Круглого Стола шлет поклон эта девица Скалот, как лучшим из всех людей на свете. И если хотите знать, почему я скончалась, то это по вине самого лучшего на свете рыцаря и вместе самого дурного, господина Ланчильото ди-Лак, любви которого и не умела просить так, чтоб он сжалился надо мною. Так я в горе и умерла за то, что сильно любила, как вы это видите». — Наивный, бесхитростный отрывок из рыцарской эпопеи написан и тем небогатым, беспритязательным, но трогательным языком, которым отличается большинство этих *Cento Novelle*, и который придает им столько юности и свежести.

Мне кажется, сказанного достаточно, чтоб определить содержание Новеллино: сказочные, библейские, античные и рыцарские сюжеты придают ему характер вполне средневекового памятника общеевропейской повествовательной литературы; а тосканское наречие, хотя испещренное провансальскими галлицизмами, указывает на то, что принялись и пустили корни эти семена, зародыши повести, лучше всего в той среде, где раньше других пробуждается поэзия и образование, т. е. на родине Боккаччо, во Флоренции. Духом промышленного люда веет и от двух-трех анекдотов Новеллино, в которых рассказывается про насмешки и проделки одного торговца над скупостью и глупостью другого; анекдоты эти проникнуты уже вполне теми интересами рынка и площади, которые составят существенную черту художественной новеллы во Флоренции. Но прежде, чем перейти к флорентийской новелле, посмотрим, нет-ли уже в самом Новеллино каких указаний на то, как из этого

безыскусственного анекдота может развиваться тот род повествования, который создаст Боккаччо, и который по своей художественной законченности никогда не перестанет служить образцом изящного рассказа. Посмотрим прежде всего, как объясняется в сборнике самый термин: «Новелла».

В предисловии его читаем, что здесь собраны цветы красноречия, «*al quanti fiori di parlare, di belle cortesie e di be'risposi e di belle valentie e doni*», так сказать перлы всего прекрасного: поступков, ответов, доблестей славных людей прошлого времени; цветы или перлы, которые могут поясняться, рассказываться на пользу и удовольствие потомства. Следовательно, они дают только тему рассказа, все значение их в содержании, потому что они предлагают факты для повествования, как-бы сырой материал. Отсюда и простота их формы: анекдот, острота рассказывается без всякого эффекта, как факт, который впоследствии может служить благодарной основой более подробного рассказа. Отсюда и то впечатление сухого *résumé* или конспекта, которое производит даже сложные рассказы и сказки этого сборника, хотя в них и не чувствуется недостатка деталей и подробностей; впечатление это усиливается еще безыскусственным слогом, не взвешивающим отдельных слов и выражений, а стремящимся к точной передаче дела так, как оно есть. Тут нет и речи о соблюдении гармонии в подборе и расположении рассказов довольно разнообразного, как мы видели, содержания: рядом с описанием рыцарских обрядов при посвящении Саладина в рыцари, следующая за тем новелла, озаглавивается: «*di certe pronte risposte e detti di valenti uomini*»¹⁵, и приводит без всякой связи несколько метких ответов, острот и замечаний. Уже из этого видно, что такая новелла (№ 78) не может представлять собою то, что мы разумеем под именем повести; а что в то время называлось собственно новеллою, лучше всего указывают те пять-шесть номеров нашего сборника, где термин этот попадает в заглавии.

Надо сказать, что обыкновенно заглавия рассказов бывают такого рода: как ангел говорил с Соломоном и сказал, что Бог отнимет царство у сына его за грехи его; как император Фридрих сделал вопрос мудрецам и наградил их; как два рыцаря любили друг друга. Или: здесь рассказывается, как ломбардский рыцарь растратил свое состояние; здесь рассказывается, как один умер от неожиданной радости. Или: о вопросе, предложенном одному богатому человеку, и т. д. Но вот особое заглавие: «*Qui conta una novella di messer Imberal del Balzo*»¹⁶. Что значит *Novella*, поясняется самым содер-

жанием: мессер этот был знатный провансалец, который занимался астрологией и верил в разные гаданья по птицам, их движениям, полету и т. п. Однажды, выехав со своей свитой, он встретил на дороге женщину и спросил ее, не видела ли она сегодня утром галок, сорок или ворон? Оказывается, что на ивовом пне она видела ворону. В какую сторону была обращена хвостом? Женщина отвечала, что птица держала хвост к задку. Мессер испугался такого предзнаменования и дальше не поехал. И часто потом рассказывалась *новелла* в Провансе, как наивный ответ (*per novissima risposta*), который, не думая, дала эта женщина. Итак, новеллой здесь называется не рассказ, а сама глупость суеверия, и вместе с тем и наивность неожиданного ответа. Потому что *piuovo*, как значит в объяснении устарелых и непонятных слов, приложенных к Новеллино, употребляется в смысле «веселого, смешного своей глупостью или экстравагантностью, *piacevale per simplicità o stravaganza*». В таком смысле употребляет его и Боккаччо: новые — веселые рассказы, новый — глупый человек. «Отсюда и сказки, и смешные рассказы, были *новеллами*». Таким образом «*una novella di messer Imberal del Balzo*» можно перевести: глупость, наивность, простота господина такого-то¹⁷; а *novissima risposta* будет значить и удачный, наивный ответ, и вместе с тем забавный, смешной.

Вот перевод другого рассказа, где заглавие такое: «55. *Qui conta d'una novella di un uomo di corte che avea nome Marco* (здесь рассказывается про “новеллу” одного придворного, по имени Марко): Марко Ломбардского, ученейшего из всех ученых, спросил однажды один почтенный и веселый человек, который секретно принимал от людей деньги, но не брал вещами, был большой насмешник и назывался Паолино. Он сделал Марко вопрос такого рода, думая, что на него он не сумеет ответить: — Марко, сказал он, ты самый мудрый человек во всей Италии, но ты беден и презираешь подаяния; почему ты не устроишься так, чтобы быть богатым и не просить помощи других? Марко посмотрел вокруг себя и сказал: — Никто теперь нас не видит и не слышит. Как сам ты устроился? (*E tu come hai fatto?*) — Насмешник отвечал: я устроился так, что я беден. Марко ответил: ты скрываешь это от меня, а я от тебя!» Помимо того, что здесь хорошо видно, как неумело и многословно рассказан анекдот, вся сила которого в сути одной заключительной фразы, но здесь говорится прямо про «новеллу» этого Марко, т. е. про удачный, ловкий ответ его, которым он отделяется от насмешника. Здесь новое значит не столько наивное, сколько необыкновенное не по своей глупости, а по редкости, по уму и находчивости.

Такое же значение этого выражения находим мы и в Nov. 74: Qui conta una novella d'un fedel e d'un signore¹⁸, где рассказывается, как крестьянин выпутался из беды, благодаря смешному замечанию: «Барин, сказано, велел наградить его, *per la nuova cosa*¹⁹, которую он сказал». Новинка, новое опять в смысле не только красного словца, но и слова кстати. Вообще это выражение может применяться в очень широком значении. Как оно употреблено в Nov. 64 под заглавием: «D'una novella ch'avvenne in Provenza, alla corte del Po» (о новелле, случившейся в Провансе при дворе По), — видно из следующего содержания рассказа: после описания рыцарской жизни при дворе, говорится как один рыцарь любил свою даму, но кто она была, никто не знал. Желая открыть этот секрет, другие рыцари сговорились на пиру хвалиться своими дамами; скрытный рыцарь не утерпел и выдал свою тайну, за что дама сердца отказала ему в своей любви, а он ушел в лес и сделался отшельником. Спустя несколько времени, общество придворных дам и кавалеров заблудилось на охоте; встретившись с отшельником, они рассказали ему, как их двор потерял лучшего своего рыцаря, который пропал неизвестно куда; но вот в скором времени назначается большой турнир и, если пропавший герой сохранит свои доблести, он вероятно явится, где бы ни находился. Конечно, отшельник возвращается, принимает участие в торжестве, получает пальму первенства и просит прощения у своей дамы, которая соглашается простить его только в том случае, если сто баронов и сто рыцарей, сто дам и сто девиц разом попросят за него. Рыцарь отправляется на богомолье в монастырь, куда собирается двор и множество баронов, поет чувствительную песню (приведенную на провансальском наречии) о помиловании, в заключение которой все тронутые слушатели просят за него прощение. Дама не могла не умилосердиться, и все пошло по старому. — Такая «новела» случилась; следовательно, тут новелла — нечто необыкновенное, выходящее из ряду вон, — новое, т. е. своеобразное приключение, сила которого в том, что человек распутывает затруднительные обстоятельства путем умной, *новой* (в смысле оригинального) уловки. Почти такое же значение имеет этот термин и в Nov. 99, — рассказе, который мог бы служить богатой темой повести и комедии, столько в нем затронуто разных положений и житейских отношений, так много в нем действия, интересного, живого и вместе вполне правдоподобного.

Но, кажется, достаточно уже приведенных примеров, чтоб видеть, что в Новеллино, этом сборнике назидательных сказок, поучительных, иногда очень тонких и глубоких изречений, остро-

умных ответов, занимательных приключений, новеллой в тесном смысле слова называется такой сюжет, весь интерес которого в неожиданной, *новой* развязке, вся соль или в осмеиваемой глупости, или в находчивости ума, или в стечении обстоятельств, «*ново*», оригинально складывающихся. Такие сказки, рассказы про веселые и необыкновенные случаи у итальянцев назывались «новинками». Если эти темы, которыми издревле богата и фантазия народа, и его жизненный опыт попадают на почву широкой общественной жизни, в городе дипломатов, насмешников, которые сумеют обратить их в бичевание всего смешного и глупого, то при быстром развитии литературы они сделаются наиболее художественным и изящным видом повествовательной прозы. Так это и было во Флоренции. Боккаччо воспользовался всеми теми элементами повести, которые мы видим в Новеллино, и которые жили уже в анекдотически-сказочном материале общеевропейского народного повествования. Особенно сильно развил он те стороны этих — и восточно-сказочных, и рыцарских — тем, которые лежат в значении самого термина *новелла*; поэтому он очень много места уделил прекрасным ответам, *bel risposi*, составляющим по предисловию к Новеллино, на ряду с примерами доблести, с великодушными поступками, украшение речи, цвет рассказа, *fieri di parlare*. Но тон и направление «Декамерона» зависят столько же от общих основ средневековой повести, от первого источника этих сюжетов, сколько от влияния современной новеллисту итальянской городской жизни. В чем то влияние заключалось, как сказывалась на новелле флорентийская жизнь, яснее всего видно на произведениях, хотя и вызванных «Декамероном», но более резво и исключительно отражающих в себе эту жизнь, имеющих потому менее широкое значение, чем «Декамерон», — на произведениях новеллистов-современников Боккаччо.

У одного из них, Саккетти, мы видим, что новелла все содержание свое черпает из окружающей действительности и усиливает особенно насмешливый тон в рассказе разных «новых», т. е. оригинальных или глупых событий и происшествий. Повести эти, хотя вызванные подражанием «Декамерону», литературного, эстетического значения имеют мало; но они чрезвычайно характерны для времени и для той стороны умственной жизни, которая вызвала в свет новеллу, которая не находит себе выражения в высоких родах литературы и играет тем не менее существенную роль в поэтической деятельности человека. Эта легкая, шутовская поэзия, назначенная для забавы, не претендует на высокое значение в исторической жизни

нации, но, достигая художественного совершенства, имеет более права на внимание историка литературы, чем иное произведение, рассчитанное на поучение потомства. Поэтому флорентийские новеллы Саккетти, представляя собою не более как пересказ разных необыкновенных, смешных, забавных случаев жизни, имеют для нас огромный интерес: они указывают на те потребности народного ума, из которых вытекает этот род повествования и которые находят свое художественное выражение в Боккаччиевой новелле, а главным образом они указывают на тот строй жизни во Флоренции, который обусловил данное развитие новеллы.

Франко Саккетти (1385–1400) стоит на ряду самых образованных людей своего времени; занимая видное место в республике, он пользовался уважением сограждан, много путешествовал по делам правительства, имел огромные знакомства по Италии, вел дружбу как с князьями, так и с учеными; кроме общественной деятельности жизнь его наполнена разными перипетиями: он потерял состояние, родные его были замешаны в политических смутах; но ни высокое положение в республике, ни серьезный и строгий характер не помешали веселости его флорентийского ума и бойкости, вольности и бесцеремонности пера. Страстный поклонник Петрарки, в многочисленных стихотворениях своих он является подражателем его любовной поэзии; сам он в продолжении 26 лет любил одну особу, имя которой осталось потомству неизвестным. Но это рыцарское поклонение женщине, эта высокая любовь, предмет несметного множества канцон и сонетов, слишком глубоко не затрагивала жизни и образа мыслей поэтов того времени. Чувства эти были навеяны извне, были модой, и тот Саккетти, который в сонетах воспевал идеалы Петрарки, в новеллах своих сходится с народными взглядами, выразившимися в средневековой повести на женщину и женскую добродетель: если в его рассказе на сцене женщина, то можно наверно сказать, что тут не обойдется дело без неприличной, грязной выходки. Поэтому в защитнике того мнения, что примерные жены воспитываются побоями мужей (Nov. 84–86), в наше время трудно узнать приверженца Петрарки и поклонника высокой чистой любви; но тогда эти резкие контрасты уживались очень легко. Вообще двойственный характер этого писателя представляет чрезвычайно характеристичное явление для этой довольно ранней эпохи европейского образования: так, если в канцонах, сонетах, проповедях на церковные темы, виден человек вполне образованный и воспитанный на той лирике, которую провансальское влияние внесло в итальянскую литературу, то в новеллах, главном его произведе-

нии и единственном, которое было напечатано, этого характера нет и следа. «Trecento Novelle»²⁰ — порождение исключительно местной, городской жизни Италии. Человек остроумный, наблюдательный, знакомый со всеми слоями общества — в те времена, когда не существует большой розни понятий между отдельными классами, когда приоры республики забавляются так же грубо и плоско, как любые площадные торговцы, Саккетти исподволь записывает все, что ему доводится слышать и видеть смешного, оригинального, остроумного, «cose nuove», будь то старинный анекдот, находчивость посланника перед папой, острота придворного шута, крепкое словцо краснобая трактирщика, проделка шулера, ловкое мошенничество лавочника, хитрость паразита, пообедавшего на чужой счет, — и таким путем составляется целый сборник, чрезвычайно популярный в свое время. Здесь мы не найдем тех элементов повествования, которые так сильны в Novellino; здесь нет отголосков рыцарских эпоей, античных библейских сказаний, за то не мало общеевропейских сказочных сюжетов, без которых не мог обойтись сборник, вращающийся почти исключительно в области народного житейского опыта.

Я не стану приводить содержания этих анекдотов и сцен из народной жизни, потому что много родственного и похожего с этими рассказами мы найдем в новеллах Боккаччо; к тому же и острота их, вся соль до того грубого свойства, что в наше время то, что заставляло действующих лиц хохотать, держась за бока, у нас вызывает не смех, а скорее отвращение, — так оно грязно, плоско и незамысловато. Но публика нашего автора не так была требовательна: напр., рассказывается (Nov. 70), как одному не хотелось платить деньги, чтоб зарезать свинью, и он режет ее сам; как свинья вырывается из-под ножа, бросается и пачкает все, попадает в колодец и т. д., рядом убытков наказывая хозяина за скупость; и описывается все с такими подробностями, что очевидно, как наслаждается и рассказчик, и слушатели. Вообще случаи, в которых кошки, свиньи, ослы играют главную и редко благопристойную роль, дают темы рассказам весьма первобытного комизма.

Так как автор рассказывает постоянно случаи из действительной жизни, то и про исторических лиц эпохи тут встречаем много анекдотов, быть может и вымышленных, но рисующих их с одной только будничной, мелкой стороны. Про какого-нибудь Висконти, известного тирана своего времени²¹, узнаем (Nov. 82), как он потешался в Милане, заставляя напиваться двух придворных, чтоб увериться, кто кого перепьет. Про Данте рассказывается (Nov. 8) una piacevole risposta, шутливый ответ, весьма грязный и плоский, который мог

дать всякий другой флорентинец, и непонятно, почему он вложен в уста великого поэта. Другие два анекдота про него интересны тем, что доказывают, как близка была народу «Божественная комедия»: ее распевали ремесленники, погонщики ослов и т. п. (Nov. 114 и 115). Идя за ослами и распевая, мужик прибавляет от себя лишнее слово; поэт слышит это и поправляет его; тот высовывает ему язык, на что Данте отвечает шуткой, *un piacevole motto*²²: «одного своего (языка) не отдам за сто твоих». Не менее близка была народу и деятельность его художников, выходивших, как свидетельствует история итальянского искусства, из лавок мастеровых. Популярность знаменитого Джотто, которого особенно ценили за бойкость и веселость характера, выразилась и в новеллах Саккетти и Боккаччо, и дала повод рассказать в «Декамероне» некоторые его похождения и проделки, считавшиеся очень остроумными.

Хотя Саккетти все, что рассказывает, выдает за истину, приводит всегда полное имя действующего лица, город, время и политические обстоятельства, при которых совершается то или иное событие, говорится та или другая острота, — но, конечно, верить ему на слово трудно, потому что он записывает рассказы, которые живут в народе и искажаются, применяясь к разным лицам, так, напр., анекдот о том, как поэт отнимает у ремесленника его инструменты за то, что он коверкает его стихи, — анекдот, который Саккетти приписывает Данте, потом прилагался к другим поэтам Италии. Тем не менее новеллы эти дают самый обильный материал историку того времени, особенно историку культуры, — такой яркий свет проливают они на общественные, семейные и нравственные отношения современного общества; особенно семейный быт разоблачается тут с той беззастенчивой откровенностью, которая немислима в наше время, а возможно была в XIV веке и притом же на юге, где страсти высказываются сильнее и бесцеремоннее.

Саккетти невольно, желая только развлекать и смешить, характеризует нам быт своего народа и рисует его лучше, чем наши сочинители народных сцен и жанровых картинок в литературе, потому что не имеет целью ни обличения, ни ознакомления образованного меньшинства с младшей братией, а просто списывает с натуры, что поражает его. Тут мы встречаем и князей, и приоров Флоренции, и генералов, и солдат, и шутов, и художников, и купцов, и ремесленников, и игроков, и шулеров, и ростовщиков, и домоправителей, не говоря, разумеется, про духовенство, которое, как известно, доставляло самые обильные сюжеты средневековой насмешке; а у Саккетти оно занимает своими похождениями и злоупотре-

блениями самое видное место. Тут историк найдет разбросанные черты всей городской жизни Италии: никакое сословие, никакая сторона общественных отношений не осталась незатронутой; все они нашли себе обличие в этих беспритязательных новеллах — анекдотах. И тут особенно характерно не столько самое содержание их, не столько то, что тут узнаем про известных исторических лиц, сколько самый тон этих рассказов: в них собственно обличительного, карательного направления искать не следует, потому что для итальянского новеллиста важен никак не смысл, не результат, не общественное значение осмеиваемого события, а сам факт, сама насмешка, то наслаждение, которое испытывает умный человек при виде хорошо сыгранной «штуки» — тот смех, который всегда вызывается сопоставлением двух противоречивых представлений. Поэтому, говоря про сатирический дух новеллы, надо помнить, что эта сатира не наша, не обличие во имя какого-нибудь принципа или идеала, а смех для смеха, для забавы. Это интересная черта литературы, которую мы встретим и у Боккаччо, и которая зависит от самой эпохи. Потому, не останавливаясь на других исторических чертах нашего сборника, мы укажем только на *эту* сторону его, как объясняющую отчасти и многое в «Декамероне», и очень важную для самой формы художественной новеллы.

В предисловии автор говорит, что его труд вызван подражанием Боккаччо; но между его сборником и «Декамероном» — огромное расстояние; большая разница уже в самой форме: Саккетти от своего лица, просто одно за другим, без всякого подбора рассказывает все те приключения, остроты, которые он сам видел или слышал от других, между тем как повести Боккаччо вставлены в очень искусную рамку и составляют части одного закругленного целого; содержание «Декамерона» гораздо шире, а у Саккетти, несмотря на то, что так велик круг действующих лиц, оно чрезвычайно однообразно и сводится почти все к одной мысли, вполне местного и современного характера. Старинная итальянская повесть не озаглавляется одним словом или одним именем; обыкновенно в заглавии рассказывается в двух-трех строках весь сюжет ее; у Саккетти стоит просмотреть только оглавление, чтоб увидеть, в чем содержание и главный интерес его новелл. В редком из этих заглавий мы не найдем выражения: *un piacevole motto (un mot plaisant)*, *una piacevole risposta*, *un bel detto*, *una notevole parole*²³, или *una beffa* (проделка, насмешка на словах или на деле), *una malizia*, *una sottile astuzia*²⁴, *un bello inganno* (прекрасный обман); все эти остроты, находчивые ответы, лукавые увертки, хитрости показывают, что Саккетти термин «Novella»

употребляет почти исключительно в том тесном смысле, в каком он иногда употреблен и в «Novellino», т. е. в смысле необыкновенной, так сказать «новой» хитрости или догадливости, которая составляет весь интерес рассказа, приводя к развязке его действие и, в большинстве случаев, выручая человека из какого-нибудь затруднения.

Нуово иначе и не встречается у Саккетти, как в этом смысле чудачества или оригинальной глупости; примеры слишком обильны, чтоб приводить их; достаточно будет указать на Nov. 6, где повествуется, как один трактирщик, Basso della Penna, про которого здесь собрано множество анекдотов, шутник и балагур, желая исполнить волю господина, просившего у него какой-нибудь новой необыкновенной птицы, сам сел в клетку и велел принести себя к барину, говоря, что новее этой птицы никакой не нашел (*considerando chi io sono e quanto novo sono*²⁵). Эта игра слов объясняет значение человека нового, как забавника, весельчака; в других новеллах, напр., у Боккаччо, оно означает просто глупенького простячка, а у Саккетти — чудака, оригинала по своему уму или по большой глупости. Поэтому «Novella» у него — рассказ о разных шутках, часто крайне возмутительных. Ничто не смешит и не радуется так Саккетти, как если герои его с помощью ловкого ответа умеют вывернуться из беды или одурачить других; поэтому он с одинаковой любовью рассказывает как о находчивости послов, забывших данное им дипломатическое поручение, о насилии и деспотизме тиранов, так и о воровстве-мошенничестве горожанина, об остроумии ребенка, перехитрившего привилегированного шута, и о нечистых проделках шулера; иногда просто перебранка между мужем и женою дает содержание целой новелле, вся соль которой в крайней грубости и цинизме выражений, нелишенных, пожалуй, своего рода остроумия. Вообще его однообразное содержание поражает в наше время столько же ловкостью, умом действующих лиц, сколько нравственным индифферентизмом автора. В самом деле, для него ложь, обман, самая безбожная насмешка, возмутительное преступление, насилие над беззащитным, злоупотребление сильным — интересны, поучительны и забавны, как проявления ловкости, как искусство пользоваться силой, умом, случаем. Правда, после каждого анекдота он не выводит, а привязывает к нему какую-нибудь мораль, поучение или заключение, но тон рассказа до того противоречит тону этой морали, что тут невольно чувствуется двойственность писателя: как образованный и набожный человек, он разводит мораль, чувствуя, быть может, что ум не искупает зла, но, как

дителя своего века и своего народа, не может не радоваться успеху сказанной остроты или сыгранной шутки.

И этот двойственный характер Саккетти не удивит нас, если вспомним, что он произведение флорентийской жизни. А Флоренция в то время так же славилась своим остроумием, как в древности Афины, насмешливостью столько же, сколько остроумием, вообще изощрением, тонкостью диалектических и критических способностей. Народ предприимчивый, торговой, флорентийцы раньше других усилили свою городскую общину, выработали себе политическую самостоятельность, а демократическая свобода, уравнивая все сословия, рано породила у них и независимый дух критики. Жизнь плутов-менял и банкиров воспитывала в них изворотливость ума и ту подвижность характера, общую у них с афинянами, которая так жестоко осмеяна Данте, и которая у человека часто зависит от духа критики. Принимая участие в делах правления, народ, то защищая добытые права, то добиваясь новых, постоянно менял свое государственное устройство и, перекраивая его то на тот, то на другой образец, создавая новые законы, новые ограждения своей свободы, он научался различать в борьбе партий разные причины и поводы человеческих действий*, изощрял до тонкости аналитические способности ума, но свободы удержать не умел. Страсть к политическим делам проявилась у флорентийцев очень рано, и вот почему балагуры, краснобай, торгаши доставляли из среды себя, как придворных шутов, «счетчиков и цифирников»²⁷, по злому выражению Яго в характеристике флорентийца Кассио («Отелло», д. 1 сц. 1), так и посланников, хитроумных дипломатов. Италия всегда представляла самое широкое поприще для политических интриг: разделенная вся на множество мелких враждующих государств с противоречивыми интересами и самыми разнообразными правительствами, начиная с республики и кончая клерикальным Римом или монархическим Неаполем, Италия уже в средние века дает большой простор единичным талантам, отдельной личности, и рано вырабатывает тип ловкого дипломата, который в XVI веке находит себе гениальнейшего представителя в лице Макиавелли.

* И как умом глубокий он умеет

Всех дел людских причины постигать!²⁶ —

говорит (3 д. 3 сц.) Отелло про Яго, и в самом деле, для того, чтоб затянуть адскую сеть, построить интригу этой трагедии, взятой из итальянской новеллы, нужен был если не глубокий ум, то, во всяком случае, недюжинные диалектические и дипломатические таланты.

С именем великого политика непременно связывается понятие о крайней безнравственности, полнейшей деморализации общества, — это и на деле самая яркая черта эпохи возрождения; но тогда, в XVI веке, явление это так поразительно, потому что в судьбах полуострова заинтересована почти вся Европа, и потому что Италия достигла высшей степени своего умственного и художественного развития, а в сущности деморализация эта началась гораздо раньше, и «Принц» Макиавелли²⁸ подготовлялся целыми веками флорентийской жизни, целым строем политического и умственного быта Италии. Ставя тонкость ума выше всех других способностей, флорентийцы рано научились ловкую интригу, проведенную во всех мельчайших подробностях, требующую глубокого знания людей и обстоятельств, ценить выше всех законов нравственности. Для них понятие о добре и зле заменялось понятием об успехе и неуспехе, удаче и неудаче. Да и откуда им было выработать нравственный идеал? На религию их нравственность опираться не могла: церковь, носительница всех высших стремлений общества, представляла из себя тот развращенный папский двор, на пороки которого поэты привыкли изливать свое негодование, и который религиозное значение имел только для отдаленного севера, а для Италии стал рано синонимом испорченности. Папа точно так же не мог противодействовать общему разложению нравственных понятий, как не мог дать политического единства Италии: отсутствие одной сильной власти, давая простор личным стремлениям и интересам отдельных талантов, выдвинуло в Италии силу личности, силу индивидуальности в то время, как в остальной Европе господствует еще масса, корпорация, целое общество; а это раннее развитие индивидуальности вызывает новое направление и в умственной жизни Европы, гуманизм, двигает вперед и искусство, а в политической жизни страна дает перевес деспотизму мелких тиранов над городскими республиканскими, аристократическими учреждениями. При слабости нравственных понятий ничто не сдерживает стремлений личного произвола, и тот блестящий век возрождения, который производит ряд гениальных личностей, есть в то же время век самой полной, самой глубокой деморализации: если общество поощряет проявления таланта у человека, оно не обуздывает и злоупотребления силами, не сдерживает разгула страстей, которым дается воля, как выражение силы и характера. В этом крайнем индивидуализме коренится как все зло политического быта и деморализации этого общества, так и единственное в истории процветание искусства

и науки, обаяние которых мирит со многими грустными явлениями этой жизни*.

Такая деморализация не могла не отозваться и на литературе, не могла не сказаться в самом популярном, в самом близком народу произведении, созданном его жизнью и его фантазией, в новелле. Как много злобного смеха (Hohn³⁰) накопилось в анекдотах Саккетти — поражает историка итальянской культуры (J. Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien*³¹. I, p. 181); в самом деле, насмешливым характером своих новелл он лучше всего доказывает, как за ум, ловкость, умение солгать и извернуться, прощается всякое зло, всякое беззаконие. Насмешка не щадит никого и ничего: священник, ради красного словца, рад подшутить и над тайнством, которое он совершает, каламбуров не останавливает и смерть, человек «новый» умирает с игрою слов на губах. А между тем за всяким рассказом следует непременно мораль, которую автор как будто прикрывает всю возмутительную грязь, всю беспощадную злобу своих «веселых» рассказов; на деле он и не замечает, что описываемая проделка — преступление, что обман и воровство для большинства человечества не есть доказательство только ума и тонкости. Просматривая такие новеллы, невольно удивляешься выносливости и терпимости их читателей: если их забавляли такие похождения, если они за хитрую, умную шутку, за безжалостное одурачение простоватого человека, мирились со всякой несправедливостью, часто забывая, что проделка граничит с преступлением, — то надо сознаться, Флоренция ценила ум слишком высоко. Впрочем, кроме ума она ценила еще — и за это многое простится ей — художество. Эти мошенники-плуты были не только злыми насмешниками, бессовестными остроумниками: народ торгашей и ремесленников был, в то же время, наиболее художественно одаренным народом всего полуострова; их искусство, которому у них потом учатся целые века, было достоянием масс, а не привилегированного сословия; их художники выходили из народа, учились в мастерских каменщиков, литейщиков, ювелиров и никогда не теряли связи с народом (63-я новелла Саккетти о том, как мужик-мастеровой является с заказом к Джотто); ряд великих архитекторов, скульпторов, живописцев, которыми гордится Флоренция XV и XVI века, мог выдвинуться только при поддержке целого

* Факты, подтверждающие эту мысль, рассеяны в интересном труде Symonds: *Renaissance in Italy*²⁹, в первом томе которого, *Age of despots*, очень наглядно характеризуется политический и нравственный строй этого общества и преобладание в нем личного произвола.

общества, мог воспитаться только уменьем самого народа ценить свои таланты. И не одно только образовательное искусство обязано этому народу своим движением вперед, — вспомним только, что три великие светила общественной литературы: Данте, Петрарка, Боккаччо, родились во Флоренции, что их творения читались и понимались массою, всем обществом от ученого до мастерового, что эта поэзия, первая в Европе, была отголоском народного творчества, — и у нас несколько сгладится безотрадное впечатление новелл Саккетти. Нам станет понятно, что народ, деморализованный неустойчивостью своей государственной жизни, в это господство деспотизма под разными видами, народ, в котором из всех высших стремлений человечества прежде всего и громче всего говорило эстетическое чувство, ценил в новелле веселость насмешки, а главным образом *un bello inganno*, «прекрасный обман», т. е. тонкое ведение хитро задуманного плана, — хотя бы он вел за собою преступление, — ловкость проделки, силу остроумного, хотя бы и грубого ответа; ценил успех шутки, как понимал мастерство, ловкий прием художника, технику и эффект художественного создания, решительно помимо всякого нравственного значения описываемого факта. От этого новеллист останавливается на всех деталях рассказа, с любовью рисует каждую мелочь: для него содержание, эта хитрость сыгранной штуки, «*beffa*», есть своего рода произведение искусства, к которому рассказ его относится как рамка к картине, и то, что нас возмущает, как безнаказанность произвола, для него есть признак силы, есть художественность жизни. К тому же сам быт художников давал материал для новеллы: если «новелла» — «новое», значили для итальянцев преимущественно нечто чудное, небывалое, то жизнь редкого художника не давала тем для новеллы. Ведь даже и у нас право чудить и оригинальничать признается за «вольными» художниками, а там, где ничто не стесняло проявлений личного характера, капризов фантазии, художники пользовались этим правом с большей свободой, чем в наше время, когда и высокому таланту жизнь ставит определенные условия и ограниченные рамки. А тут, если большинство одарено художественным чутьем и фантазией, склонной к некоторой оригинальности, то понятно, что у веселого народа не будет конца разным выдумкам, выходкам, которые отразятся в литературе, в содержании и форме излюбленной народом новеллы. Вот почему в том рассказе, который отталкивает нас своим индифферентизмом к добру и злу, художественная фантазия народа умела усмотреть артистическое проявление ума, та сказать, *chef d'œuvre*³² — красоту человеческой хитрости.

Вот почему и гениальное произведение несравненного художника-рассказчика Боккаччо так изобилует описаниями разных случаев плутовства, насмешничества и т. п., которые были бы непонятны, если б не вытекали из исторических условий итальянской жизни того времени, из преобладания в ней эстетических идеалов над нравственными; истое дитя своего века, Боккаччо собрал в одно целое все, что издавна наполняло художественную фантазию его народа, будь то скандальное похождение монаха, ловкая увертка жены, обманывающей мужа, или нежное чувство рыцарской любви, находчивый ответ придворной дамы. Вот почему, одевши это всему народу понятное содержание в не менее доступную ему форму, Боккаччо упрочил громадный успех своего «Декамерона» на целые ряды последующих поколений. Как гениальный писатель, он воспользовался всеми источниками поэтического вымысла, которые были в распоряжении его нации, чтоб открыть новую дорогу европейской повествовательной поэзии.

