

IX. ЛИТЕРАТУРНЫЕ МОДЕЛИ И „АВТОБИОГРАФИЯ“

Из всех корифеев нашей словесности Боккаччо, пожалуй, первым в период романтизма и позитивизма был удостоен чести создания литературного портрета, портрета-биографии. Портрет писателя, вернее, интерпретация его образа, пережил эпоху господства этих концепций и стал достоянием наших дней¹.

В настойчивых попытках ученых детально воссоздать биографию Боккаччо, которым положил начало Крешини^{2*}, еще звучали отголоски представлений, что писатель непременно повествует о самом себе, что в его поэзии отражаются самые сокровенные чувства, что центральной темой творчества любого художника является пережитая им необыкновенная страсть. Более поздним историкам литературы, продолжавшим в это верить в отличие от их предшественников-романтиков, было уже недостаточно созерцать с умилением и восторгом загадочные сполохи, озаряющие храм богини поэзии — они стремились чуть ли не к их физиологическому анализу, жаждали измерить их более прочным мерилом реальной жизни, тщательно расписать их по дням, часам и минутам.

В своем настойчивом стремлении все уточнить ученые занялись историко-архивными изысканиями и обнаружили фактический материал, к которому и сегодня обращаются итальянские литературоведы. Но с тем же рвением они искали конкретные факты и имена и в самих художественных произведениях писателя.

Особенно благодатный материал для такого рода исследований представляли раундие произведения Боккаччо: они неизменно озарены воспоминаниями о любовной страсти, пережитой автором, полны излияний и намеков на эпизоды, которые могут показаться автобиографическими, хотя они всегда более или менее туманны и даже загадочны³. Однако любовь, эта, казалось бы, прочная для исследовате-

ля опора, таит в себе самую опасную ловушку. Ведь в средние века чаще всего изучали, анализировали, вводили в жесткие рамки шаблона именно любовь. Воплощенное в литературе индивидуальное чувство спонтанно укладывалось в эти рамки, подчиняясь рационалистическим представлениям, весьма далеким от романтических порывов и излияний. Средневековая поэтика была совершенно чужда романтической свободе выражения в искусстве, поэтической исповеди, свойственной нашему времени, хаотическому вторжению „человеческих документов“ в чистую, возвышенную сферу искусства. В то время литература воспринималась и теоретически осмысливалась как „чистое искусство“, подчиненное незыблемому порядку и строгим канонам. Ее поэтике совершенство не свойственна эмоциональная усложненность, в которой ощущаешь влияние фактов из жизни писателя, столь характерное для литературы, пришедшей на смену романтизму. Именно такое представление — или, лучше сказать, восприятие — литературы свойственно Боккаччо в первый период его творчества. Сквозь увлеченное повествование ранних произведений, в которых над Боккаччо буквально тяготеет духовное наследие Средневековья, подчиняя себе все остальное, проступают эстетические каноны, культурные ценности, вкусы его эпохи. Даже к античности он приобщается, по крайней мере вначале, через романское Средневековье. С одной стороны, мы видим Боккаччо в тоге предгуманиста, последователя Петрарки, с другой — благодаря его юношеским произведениям, вновь открытым и тщательно изученным за последние годы, перед нами вырисовывается совершенно иной, увлекательный облик писателя, стремящегося отразить в литературе идеи и культуру своего века. Юношеские произведения Боккаччо не укладываются в биографические схемы романтико-позитивистского толка; они показывают, что эти схемы абстрактны и противоречивы⁴, более того — они настораживают даже тех, кто не жаждет углубляться в подробности.

Обратимся к стихотворениям Боккаччо „Le Rime“, которые особенно перекликаются с его ранними произведениями. Ученые, склонные усматривать прямые параллели между произведениями Боккаччо и его биографией (прежде всего Массера⁵, наиболее досконально обосновывающий эту точку зрения), располагают отдельные стихотворения в такой последовательности, что один из наиболее удачных и зрелых сонетов, „Intorno ad una fonte in un pratello...“ („Раз на лугу,

где влага ключевая...“), воспринимается чуть ли не как проба пера молодого поэта. Эта градация, этот „автобиографический роман“ опираются даже на произведения, которые, как мы недавно убедились⁶, едва ли принадлежат Боккаччо: „Cesare poi ch'ebbe per tradimento“ („Цезарь, что изменой...“), „Amor che con sua forza e virtù regna...“ („Амор, что силою и доблестью царит...“). Что уж говорить о классификациях и отличиях — они становятся все сложнее, все романтичнее и приводят к неразрешимым противоречиям. В действительности лирика Боккаччо в своем внутреннем единстве и развитии не тождественна его биографии.

И не следует переоценивать автобиографичность не только лирических стихотворений Боккаччо, но и его первых четырех писем. В ходе дальнейшего анализа мы увидим, что Боккаччо в них не столько исповедуется в своих чувствах и говорит о происходившем на самом деле, сколько упражняется в риторике, прибегая к традиционным схемам и приемам. Даже романтическая любовь, описанная в письме „Mavortis miles extrenue“ („Марса ревностный воин“), является лишь мастерским воспроизведением традиционных литературных образцов. Поэтому и не увенчались успехом многочисленные попытки усмотреть в нем отражение реальных событий.

Железная логика биографической схемы заставляет датировать создание „Тезеиды“ 1339 — 1340 годами, то есть предположить, что она написана сразу же после так называемой измени Фьямметты, когда Боккаччо жил еще в Неаполе⁷. И действительно, посвящение, предписанное поэме и рассматриваемое как биографически абсолютно достоверный документ, как будто не допускает иного предположения. Но единственным аргументом в пользу такой датировки является письмо „Sacre famis“ („Священной исполненный жажды“) — в нем Боккаччо просит прислать ему Стация с комментариями (главный источник „Тезеиды“), — которое не представляет абсолютно никакой биографической ценности. Боккаччо отнюдь не стремится сообщить что-либо конкретному адресату. Письмо является лишь одной из литературно-риторических импровизаций и для реальной „истории“ писателя не имеет никакого значения⁸. Вышеуказанная датировка „Тезеиды“ опирается, следовательно, лишь на гипотетические биографические схемы, тогда как у нас есть немало оснований отнести создание поэмы к тому времени, когда Боккаччо уже вернулся во Флоренцию.

В пользу этого свидетельствует влияние на Боккаччо народных поэм — кантари, что распевали на улицах и площадях бродячие певцы-жонглеры. В „Филострато“ это влияние еще едва заметно. В „Тезеиде“ влияние их поэтической традиции и стихотворной техники настолько велико⁹, что неизвестный автор „Cantare dei cantari“ („Песнь всех песней“) не без основания включает эту поэму в обязательный репертуар каждого жонглера-певца¹⁰. Тесная связь поэмы Боккаччо с чисто тосканским жанром — жанром устным и потому вряд ли влиявшим на произведения, созданные за пределами Тосканы,—сама по себе позволяет определить место возникновения „Тезеиды“. Кроме того, в поэме, как уже было отмечено¹¹, есть немало мест, где автор переносит нас в Тоскану и во Флоренцию:

„E tu, Minerva, che il sommo loco
tra l'iddii tien nella nostra cittade...
ne che per te vo ordini alcun gioco“

„А ты, Минерва, что в моем kraю
Среди богов всех числишься превыше...
Не для тебя веду игру мою...“

(„Тезеида“, I, 60)
(Пер. Е. Костюкович)

(глосса) „Древние считали Минерву богиней мудрости и чтили ее в Афинах более других богов, как флорентийцы более других святых почитают Иоанна Крестителя... В честь богов древние устраивали различные игры, как флорентийцы устраивают бега в честь некоторых святых“.

„...cominciò a intrare
in quel nel qual già felice poteo
cioé in Boezia...“

„...И вошел
В страну, куда был путь ему нетруден,—
В Беотию“

(„Тезеида“, IV, 12)
(Пер. Е. Костюкович)

(глосса) „Беотия — одна из областей в Греции, как Тоскана — в Италии...“

В обоих случаях автор обращается к Флоренции и Тоскане, хотя для подобных сравнений он мог бы использовать Неаполь и Кампанью (и вообще любой другой город и область). Все это не объяснишь иначе как пребыванием Боккаччо именно в Тоскане. На Тоскану указывает в „Тезеиде“

и милый образ очаровательной девушки с необычным именем Эмилия: этот совершенно новый образ Боккаччо вводит в традиционный сюжет, восходящий к фиванским сказаниям* или их средневековым обработкам. Крешини, Савий Лопес* и другие ученые тщательно изучили возможные источники „Тезеиды“ и не обнаружили в них никакой Эмилии. Лишь у Арманнино да Болонья* в десятой книге „Фьориты“ мы находим следующие слова: „Доблестного Тезея утомила война с индийцами и амазонками; он покорил их земли, а царицу амazonок Ипполиту вместе с сестрой, что звалась Эмилией, увел в полон...“

Как известно, „Фьорита“ получила в XIV веке незначительное распространение, причем, скорее всего, лишь в Тоскане и в области Эмилия — Марке.¹² К тому же Эмилия — хотя это и классическое латинское имя (а не греческое) — за пределами Тосканы популярностью не пользовалось, как явствует из просмотренных нами конторских книг и других документов той эпохи. Сам Боккаччо, воображение которого было неистощимо на имена в духе древних языков, не использует имени Эмилия ни в одном из своих произведений, относящихся к периоду его пребывания в Неаполе. И, наоборот, это имя все чаще и чаще будет возникать под пером писателя по возвращении во Флоренцию — в „Амето“, „Любовном видении“, терцинах „Contento quasi...“ („Почти довольный...“), в „Декамероне“.

Если нельзя доподлинно воссоздать жизнь Боккаччо на основе его лирики, писем и „Тезеиды“, то уж совсем невозможно это сделать на основе „Филоколо“ — произведения, которое как раз с этой целью более всего анализировалось и использовалось. Биографы Боккаччо, исключая Торраку*, считают вслед за Крешини, что роман создавался как бы в два приема с промежутком в 4 — 5 лет. Этот промежуток времени — в соответствии с биографическим методом, позволявшим ученым усматривать в „Филоколо“ чуть ли не предлог для любовных излияний автора, — должен был оправдать жалобы, которые обманутый автор вкладывает в уста утешителя Филена (III, 36) или заставляет звучать там, где говорится об Идалогосе (V, 8 и т. д.). Боккаччо, рассуждали исследователи, был влюблен, когда писал первые страницы романа, затем возлюбленная ему изменила; между этими событиями, считалось, едва ли могло пройти меньше 4 — 5 лет. Более того, некоторые историки литературы вслед за Крешини дошли в своем педантизме до того, что определили,

как они полагали, четкую границу между двумя частями „Филоколо“: отъезд Филена из Марморины (III, 33)¹³. Серьезным, независимым от предыдущего обоснования доводом, якобы подтверждающим это предположение, считались многочисленные заимствования из „Филоколо“ в „Филострато“, которые все без исключения приходятся якобы на первую часть романа. Но этот довод нельзя считать неопровергимым. Его несостоятельность подтвердил уже Торрака, сопоставивший вторую часть романа и „Филострато“. Кроме того, теперь уже доказано со всей очевидностью, что поэма „Филострато“ возникла раньше романа „Филоколо“.

Попытке разбить на части „Филоколо“ препятствует прежде всего художественная целостность произведения, которая очевидна для непредвзятого читателя. Она позволяет почувствовать единое психологическое начало, ощущаемое в отдельных повествовательных эпизодах. Между первыми и последними страницами романа нет никакого зияния, „пустоты“, не отличаются они и по степени художественной зрелости. Если вспомнить, как окреп талант Боккаччо со временем сочинения „Дианиной охоты“ (написанной, как считали, почти одновременно с первой частью „Филоколо“) до момента создания „Фьямметты“ (ее соотносили со второй частью романа), и то легко убедиться, что никакой творческой эволюции писателя в „Филоколо“ не происходит. Биографические построения заслонили в данном случае от исследователей художественные особенности произведения; поиски реальных фактов из жизни Боккаччо-человека заслонили художественную эволюцию писателя. В основе деления „Филоколо“ на две части отчетливо прослеживается ложный принцип, которым руководствовались некоторые ученые: сперва, опираясь на эпизоды романа, они стремились воссоздать историю любви Джованни Боккаччо и Фьямметты, а затем, исходя из этого гипотетического построения, они делили весь роман на две части вопреки его ярко выраженной и всем очевидной художественной целостности.

Отсюда следует, что самые точные и достоверные сведения о личности Боккаччо — документально засвидетельствованные события и определенные художественные особенности его произведений — абсолютно не укладываются в биографические схемы и полностью выявляют их надуманный, несостоятельный характер.

Если мы лишь слегка углубимся в так называемые „автобиографические признания“ Боккаччо, то без труда заме-

тим, что они отнюдь не представляют собой тщательного перечня событий, день за днем происходивших в жизни писателя. Эти „признания“ носят предельно обобщенный характер, могут относиться к любой любовной истории, противоречат друг другу или по меньшей мере не связаны между собой. Их извлекают из историй самых различных персонажей, из разных эпизодов и даже произведений. При этом выбираются лишь те элементы и детали, которые могут пригодиться для столь же странного, сколь и произвольного мозаичного портрета писателя.

Уже рассказ о необычном происхождении Боккаччо, который якобы родился от дочери французского короля¹⁴ („Филоколо“, V, 8, 2 и сл.), придает истории всей его жизни сказочное звучание и явно копирует наиболее популярные в ту эпоху легенды о чудесном рождении литературных героев от Роланда до Флуар и Бланшеблер*. Суть этих легенд заключалась в том, что выходец из низкого сословия, наделенный, однако, большими достоинствами и привлекательностью, вступает в случайную связь с дочерью короля¹⁵ и у них рождается сын. В „Филоколо“ такого героя избирает в качестве предмета своей любви Фьямметта, тоже королевская дочь, что еще больше подчеркивает жизненную неправдоподобность всей ситуации. Перед нами, как мы видим, старый пленительный сюжет: принцесса влюбляется в неизвестного по своему происхождению юношу, дарует ему признание и соответствующее его положению место в обществе. Короче говоря — прекрасная история о Флуар и Бланшеблер, которая так иравнилась Фьямметте в пересказе Джованни Боккаччо.

Вся эта сказочная история могла сохранить свой необычный, почти экзотический характер лишь в неаполитанском обрамлении, в кругу же флорентийских горожан она, вполне естественно, принимала более скромные и обыденные очертания. Мать Боккаччо из принцессы превратилась в знатную даму и изображалась уже не наивно влюбленной девочкой, а вдовушкой, томящейся на опустевшем брачном ложе. И на свет мать Боккаччо произвела не близнецов¹⁶, как это происходит в сказках и легендах, а единственного сына („Амето“, XXIII). Чтобы как-то уравнять героев, Боккаччо ослабляет ореол чудесного не только вокруг влюбленного юноши, но и вокруг Фьямметты. Из дочери короля („Филоколо“, I, 1; IV, 16) — любовный кодекс эпохи требовал максимума знатности для дамы сердца — она становится в „Аме-

то“ просто дочерью знатной дамы, у которой, может быть, и была любовная связь с королем Робертом Анжуйским*, но дочь, вполне вероятно, от законного мужа („Амето“, XXXV). Создается впечатление, что по мере того, как Боккаччо отходит от пылких фантазий своей юности и примиряется со скромной, но основательной повседневной жизнью флорентийских горожан (с той обстановкой буржуазной Флоренции, против которой он, естественно, бунтовал, когда с тоской вспоминал бурную неаполитанскую жизнь), он все больше старается придать достоверность элементам чудесного, характерным для „Филоколо“ — романа, где воображение писателя стремилось возвысить свою юность, в которой было больше беспредельных желаний, чем великих возможностей. Так, в прелестной любовной истории, которая в последний раз повторяется в „Фьямметте“, единственное, что поднимается над привычной повседневностью,— это описание роскоши, чудесной неаполитанской обстановки, на фоне которой разворачиваются события. Резвый и бойкий на язык флорентийский купец, так похожий на настоящего Боккаччо, больше не имеет ничего общего с неизвестным сыном принцессы из прелестной сказки, а его возлюбленная теперь уже отнюдь не знатная особа. Герой „Фьямметты“ принадлежит к богатой городской верхушке, то есть к той среде, где Боккаччо больше всего чувствовал себя как дома.

Но даже без этих самых неправдоподобных деталей образы двух влюбленных, которые донесли до нас так называемые „автобиографические“ страницы произведений Боккаччо, во многом противоречивы.

Если мы себе мысленно представим, какой могла быть Фьямметта¹⁷ на основании „автобиографических“ страниц из разных произведений Боккаччо, то увидим, что невозможно совместить в едином образе такие черты, как благородные чувства и целомудренность, и черты женщины, привыкшей к любовным утехам, жадной до удовольствий, жестокой кокетки, готовой изменять своему возлюбленному. Получается, что одна и та же женщина осуждает излишнюю свободу нравов, царящую на Байском побережье („Фьямметта“, с. 212 — 213), и одновременно здесь же изменяет возлюбленному и дает выход своей необузданной похоти („Стихотворения“, LXXII). Одна и та же женщина тешится с возлюбленным, дабы утолить свое тщеславие, и подвергается затем ужасному наказанию, тогда как ее возлюбленный переходит к „более сладостному предмету“ („Филоколо“, V, 8),

и она же постоянно воспевается Боккаччо как единственный предмет его любви, которому он навсегда останется верен, как воплощение идеала, в котором слились любовь и добродетель, как женщина, достойная занять на небесах место подле Данте и Беатриче („Любовное видение“; „Стихотворения“, С, СI, СII, СIII, СV, СVI, СХХVI). И, наконец, та же женщина подвергается в „Филоколо“ удивительному превращению в статую за свою жестокость, а затем вновь оживает, хотя возлюбленный о ней больше не вспоминает (V, 24 и 30). Трудно примирить между собой столь различные качества, как это попытался сделать Торрака, придав одни черты Фьямметте, а другие — некой Мариэлле-Абротонии. Такое развоение носит совершенно произвольный характер, потому что — согласно все тем же биографическим построениям — вышеперечисленными качествами наделяется возлюбленная Идалогоса, то есть самого Боккаччо. Если бы писатель действительно хотел представить разные грани личности одного человека под маской различных персонажей, то тогда отдельные черты Фьямметты едва ли бы противоречили друг другу.

И собирательный образ возлюбленного, в котором якобы Боккаччо изобразил свои любовные страдания, наделен совершенно противоречивыми чертами. Идалогос (то есть Боккаччо) заявляет, что до Мариэллы, то есть Фьямметты, он любил еще трех женщин, которые выведены в едва намеченных образах голубки, дрозда и попугая, причем всех трех — безответно („Филоколо“, 3). Калеоне (снова Боккаччо!) признается Фьямметте, что до нее он пылал страстью только к двум женщинам, к Пампине и Абротонии, и полностью завоевал их любовь и благосклонность („Амето“, ХХХV). Да и сама любовная история двух „автобиографических“ персонажей „Филоколо“ Калеоне и Идалогоса оканчивается совсем иначе, чем любовная история, которая приписывается Боккаччо на основании других „автобиографических“ мест романа и остальных произведений писателя. Калеоне признается, что Фьямметта его больше не любит („Филоколо“, V, 30); он хочет ее забыть и соглашается ради этого стать правителем Калочепи (V, 48), и там он забывает обо всем и обретает полное спокойствие (V, 49). Идалогос в свою очередь находит новый, более сладостный объект любви, обещанный Венерой, и этой женщине теперь адресует „хвалы“ и „влюбленные стихи“ („Филоколо“, V, 24). Что же касается Боккаччо, то в своих автобиографических откро-

вениях он предпочитает изображать себя поглощенным любовью к Фьямметте — „по-прежнему в утес недвижный, упорный... взор вперяет свой“ („Любовное видение“, L и Комментарий). Еще более очевидное противоречие можно усмотреть между поведением Идалогоса — Калеоне и самого Боккаччо в „Любовном видении“ (XLV, 49). Влюбленных юношей отделяют от возлюбленных бесчисленные препятствия, тогда как автор поэмы открыто заявляет о том, что

„ognora che la sua bella figura
disiava vedere, amor facca
di ciò contenta la sua mente scura“

„И всякий раз, когда прекрасный лик
Мечтал он лицезреть, его желанье
Любовью исполнялось в тот же миг“

(„Любовное видение“, XLV, 49 и т. д.).
(Пер. Е. Костюкович)

К числу несоответствий между автобиографическими персонажами Боккаччо и авторским „я“ в „Любовном видении“ относится и открытое заявление в „Амето“, что Калеоне покорил Фьямметту в ту пору года, когда „Темреганте Apollo i veleni freddi di Scorpione“ когда („Аполлон лишает силы холодный яд Скорпиона“, XXXV), то есть между 17 октября и 15 ноября; это явно не согласуется с четким указанием, имеющимся в поэме (XLIV, 62—63, и XLVI, 16 и т. д.), согласно которому данное событие приходится на вторую неделю сентября¹⁸.

* * *

Не меньше противоречий мы обнаружим и в том случае, если сравним документальные факты и другие свидетельства из жизни Боккаччо с теми „автобиографическими“ сведениями, которые, как считают некоторые, нашли отражение в его литературных произведениях. Согласно последним, писатель, например, получил имя Джованни от своей несчастной матери Жане, то есть Джанны („Филоколо“, V, 8) Но имя Джованни было традиционным в семье Боккаччо, и, несомненно, наш писатель был так назван в честь брата отца Джованни, как в честь двух других братьев отца будут названы и младшие братья писателя — Якопо и Франческо. Поэтому попытку вывести — в рамках „автобиографического“ романа — имя незаконнорожденного малыша из имени его знатной матери следует, скорее всего, признать несостоя-

тельной. В ней, думается, проявилось стремление увязать вымысел с реальными событиями и тем самым сделать его более правдоподобным. Подобные противоречия встречаются и в других „биографических“ подробностях. Как мог Боккаччо приехать в Неаполь, „усвоив премудрости своего дела“ („Филоколо“, V, 8, 16), то есть опытным банковским агентом, если здесь же упоминается, что он прибыл туда десятилетним мальчишкой? Как Боккаччо в родном доме во Флоренции до отъезда в Неаполь мог подвергаться преследованиям не только со стороны мачехи Маргериты де Мардоли, но и со стороны своего сводного брата Франческо, которому не было и двух лет (он родился в 1321 г.)? На все эти обстоятельства намекается в одном и том же отрывке („Филоколо“, V, 8), который трудно интерпретировать иначе. В дальнейшем Боккаччо—вопреки истории Калеоне („Филоколо“, V, 47), с которым его традиционно отождествляют,— возвращается из Неаполя во Флоренцию (а не в Чертальдо) и вовсе не становится „управителем“ отцовского владения.

Особенно явно подобные противоречия обнаруживаются в связи с фигурой Фьямметты. Казалось бы, без особого труда можно установить и место ее рождения, и кем были ее родители. Но самые тщательные исследования генеалогии и архивов семейства д'Аквино¹⁹ не дали ровным счетом никаких результатов. Нет и следа Фьямметты в генеалогическом древе потомков Карла I Анжуйского, которое Боккаччо самым тщательным образом воспроизводит в своих „Записных книжках“ („Zibaldone“).²⁰ Эти умолчания и пропуски нельзя объяснить: ведь в ту эпоху не стыдились — в отличие от последующих времен — иметь незаконнорожденных детей; они упоминаются в историях и генеалогиях самых знатных семейств и даже королевских домов. Нельзя их приписать и стыдливой сдержанности Боккаччо. В самом деле, в Неаполе он не боится открыто и настойчиво объявлять в своих произведениях, известных широкому кругу людей, что его возлюбленная — незаконнорожденное дитя короля Роберта Анжуйского. Равным образом не боится он в то время поведать всему миру о самых скандальных похождениях своей возлюбленной (а ведь, если бы речь действительно шла о людях реальных и высокопоставленных, страх в этом случае был бы более чем оправданным). Во Флоренции же Боккаччо почему-то стыдится даже простого упоминания о Фьямметте как о реальном человеке²¹.

Наряду с постоянными противоречиями и неувязками, которые резко возрастают, когда к „Филоколо“ и „Амето“ добавляются „биографические“ подробности, извлеченные из „Фьямметты“, хотя в последнем произведении выведена ситуация, диаметрально противоположная традиционной биографической схеме²², следует указать на целый ряд подробностей, изображенных с такой конкретностью и математической точностью, какие едва ли встречаются в реальной жизни. Между первым появлением возлюбленной и началом любовного служения, которое она благосклонно принимает, проходит ровно 24 дня („Любовное видение“ XLIV, 62-63); 135 дней проходит до того момента, когда женщина наконец утоляет страсть возлюбленного („Любовное видение“ XLVI, 10). Боккаччо, по утверждению некоторых исследователей, влюбляется ровно в 10 часов утра, в страстную субботу, в церкви св. Лоренцо и т. д. Но эти подсчеты противоречат другим, не менее точным. Более того, они воспринимаются как плод игры воображения, когда герой по прошествии 159 дней вновь попадает на то же место примерно в тот же самый час и вновь встречает свою Наставницу, которую покинул пять месяцев назад.

Если указание времени и места, где герои полюбили друг друга, очень распространено, то приурочивание этого момента к определенному часу и времени года связано с типическими народными поверьями, согласно которым любовь и удача сопутствуют человеку непременно весной, когда солнце равняется с созвездием Овна, а несчастья постигают героев с наступлением зимы; первые встречи будущих влюбленных происходят либо в церкви (следовательно, как можно догадываться, между 10 и 12 часами дня), либо во время светских бесед, иными словами, во второй половине дня; любовные приключения случаются всегда по ночам; возлюбленным изменяют на байском берегу — типичном месте разрата; юноша „возносится с триумфом на вершину долгожданного счастья, добивается от возлюбленной полного расположения, а затем у него на глазах другие похищают его величайшее сокровище“ (так Крешини описывает глубоко личную трагедию любви Боккаччо!).

Таким образом, традиционное воссоздание биографии Боккаччо опирается на два ряда данных, одинаково ненадежных и неубедительных. С одной стороны, это самые общие указания, которые встречаются в описании всех любовных историй; их неопределенный и „сказочный“ характер тем

очевиднее, чем конкретнее они кажутся на первый взгляд или чем больше они копируют классические модели. С другой — множество самых различных деталей в соединении со слепым рвением, достойным разве что легендарного монаха Джиннепро*. Эти детали не могут не противоречить друг другу, ведь они извлечены из разных произведений и к тому же из диаметрально противоположных эпизодов; их очистили от слишком неподходящих подробностей или произвольно добавили к ним другие, автобиографическая ценность которых также весьма ограничена и приблизительна, а сами они не совпадают с реальными фактами. Возникает абсурдное предположение, что фантазия Боккаччо топчеться на месте — и то общее, что появляется в различных любовных историях, рождается не из единого тематического субстрата, лежащего в основе каждой из них (особенно в тех, что подверглись средневековой литературной стилизации), а из настойчивого желания художника в различных образах вновь и вновь вернуться к пережитому чувству. Только такое нелепое предположение позволяет без разбора объединять вместе самые различные любовные истории — Филено и его утешителя, Флорио, Клонико и его друга, Идалогоса, Калеоне, Тройолло, Арчиты и Палемоне, Панфило, Африко и т. д.

Так проблема, затрагивающая в первую очередь сферу психологии искусства, решалась преимущественно эмпирически. Может быть, это произошло потому, что в рамках психологической школы опасный крен в сторону биографических построений наблюдается тем чаще, чем богаче и насыщеннее личным опытом представляется художественное произведение²³. Увлекшись выявлением реальных фактов, относящихся к личности Боккаччо, исследователи пошли по ложному пути и совсем забыли о внутреннем мире Боккаччо-писателя. А ведь именно его и запечатлел он на страницах своих произведений. Загадочные строки из „Филоколо“, „Амето“, „Любовного видения“ заставили некоторых исследователей пренебречь теми страницами из „Филострато“ и „Тезеиды“, в которых воспроизводятся самые сокровенные движения души Боккаччо. Забыли даже о „Фьямметте“, а ведь именно здесь больше всего элементов психологизма, вплетенных в сюжетную канву, где необыкновенная эмоциональность сочетается со строгой и изящной формой.

Одни и те же модели и мельчайшие подробности, которые постоянно повторяются в любовных историях, встречающихся у Боккаччо, нельзя объяснить во всех случаях исходя из некоего единого стереотипа. Нетрудно заметить, что за этим стереотипом скрываются устоявшиеся традиционные схемы и мотивы, которые почитались людьми того времени.

Даже в последующие эпохи, когда личность художника гораздо свободнее проявлялась в его произведениях, их автобиографичность всегда нарушалась под влиянием модных традиций и культурных тенденций эпохи, что заметно и у Фоленго, и у Альфьери, и у Фосколо, и у Д'Аннуцио. И тем более это относится к Боккаччо. Его приверженность великой культуре Средневековья, его восторг перед нею, усиливающийся оттого, что ему не всегда удавалось охватить грандиозность ее проблем, проявлялись в том, что он по-ученически тщательно воспроизводит наиболее простые и близкие ему модели (в литературе и любви): его „Записные книжки“ („Zibaldone“), вводя нас в святая святых творческого процесса, отчетливо свидетельствуют об этом²⁴. Именно когда Боккаччо создает произведения, внешне изобилующие автобиографическими деталями, он больше всего чувствует потребность опереться на устоявшиеся литературные традиции, на наиболее распространенные жанры той эпохи. Так, например, работая над „Филоколо“, Боккаччо ищет опору в жанре авантюрного позднегреческого и рыцарского романинов, работая над „Амето“ — в поэзии и прозе нового сладостного стиля и в жанре „обрамленных“ любовных историй; работая над письмами, Боккаччо руководствуется правилами риторики и образцами, почерпнутыми у Данте. „Любовное видение“ отсылает нас к распространенному жанру религиозных и светских видений; можно даже предположить, что, вводя автобиографические черты, пропущенные сквозь традиционные в средневековой литературе, почти тривиальные аллегорические образы, Боккаччо хочет привлечь внимание читателя и растормошить его задремавшее любопытство. Все это — литературные традиции, которые с реальными событиями никак не соотносятся. Достаточно вспомнить Кретьена де Труа, Гильома де Машо или тех авторов, которым Боккаччо тщательно следует в своих ранних произведениях,— поэтов нового сладостного

стиля, и в первую очередь Данте и Чино да Пистойя,— чтобы представить, насколько их сложные, яркие биографии отличаются от трепетных, мечтательных образов их любовной лирики²⁵.

Боккаччо стремится придать истории своей любви возвыщенно-«литературный» характер. Поэтому, естественно, он обращается к наиболее аристократическим, утонченным литературным образцам, к богатой цветовой и орнаментальной палитре средневековой культуры, служащей для изображения любви. Боккаччо сам вкладывает в руки Флорио и Бьянчифьоре в момент, когда их любовь должна вот-вот вспыхнуть, один из самых известных „учебников“ средневековья, „Ars amatoria“ („Науку любви“)²⁶; его Фьямметта взволнованно вспоминает образы „знатных влюбленных женщин“ античной и средневековой литературы. Наконец, по образцу широко известных текстов Боккаччо создает аллегорические фигуры Триумфа Любви („Любовное видение“). Все это указывает на то, что переживания персонажей — в которых Боккаччо хотел в известной степени запечатлеть самого себя,— их любовные страдания и радости соответствуют уточненным литературным канонам, о которых мы упоминали выше.

Боккаччо, если верить его произведениям, впервые увидел возлюбленную в вещем сне, будучи еще ребенком, накануне поездки в Неаполь („Амето“, XXXV). Это произошло согласно не вызывающим сомнения подсчетам Делла Торре, когда мальчику было 9—10 лет. Но именно в этом возрасте происходит чудесная встреча Данте и Беатриче, а Флорио и Бьянчифьоре осознают свое чувство. В традиции любовной литературы этот возраст является почти что каноническим²⁷. Но это не все: дева появляется в „зеленых одеждах“, как попугай — символ третьей возлюбленной Идалогоса („Филоколо“, V, 83); вновь она появляется в „зеленых одеждах“ между двумя другими женщинами — Пампинеей и Абротонией; и, наконец, одетая в „тончайшие зеленые одежды“, женщина покоряет Боккаччо в церкви св. Лоренцо („Амето“, XXXV, 74, 95, 107). Явное предпочтение, которое Фьямметта оказывает зеленому цвету, вытекает и из следующих слов: „... в память о том, что до нашей любви он увидел меня в зеленых одеждах, я с радостью одеваюсь только в зеленое“ („Амето“, XXXV). Вполне возможно, как предполагает Крешини, что здесь речь идет о реальной жизненной детали. Но в зеленые одежды облачена и Эмилия (Боккаччо. „Тезеида“, XII, 65),

и Лаура (Петрарка. „Канzonьере“, XII, XXIX и т. д.), и одна из героинь в лирике Данте („Стихотворсния“, CL). Вот лишь некоторые из многочисленных примеров, которые можно найти в средневековой литературе, причем примеры, заимствованные у наших великих авторов. В любовную лирику той эпохи зеленый цвет входил почти в обязательном порядке — как символ юной любви, цвет, „qui pouvelleté signifie“ („что юность означает“, Гильом де Машо)²⁸. Еще до фатальной страсти Боккаччо к Фьямметте, если верить противоречивым утверждениям биографов, юноша пылал страстью к другим женщинам — глубоко индивидуальный и автобиографический характер этих сведений считают доказанным благодаря тому, что в двух далеких друг от друга произведениях („Амето“, XXXV, и „Корбаччо“) указывается одна и та же дата (1328 г.), когда Боккаччо „впервые познал тяготы любви“ (Делла Торре). Но опять-таки здесь мы сталкиваемся с широко распространенным в ту эпоху каноном, согласно которому истинно великой любви должны непременно предшествовать менее значительные и переходящие любовные увлечения, как, впрочем, это происходит в „Любовном видении“, когда Боккаччо с упоением повествует о красоте многих женщин, встреченных до Фьямметты. Да и год, когда Боккаччо, как полагают исследователи, впервые ощутил любовный трепет, точно соответствует периоду начала половой зрелости (отмечает Торрака), возрасту „благородия и рассудительности“, в котором юноши, согласно самым авторитетным трактатам, раскрывают свое сердце любви. По той же причине и девушек изображали в литературе в период начала их физической зрелости²⁹.

В прелестной любовной истории, о которой повествует Боккаччо, мы с самого начала можем выделить признаки традиционных литературных моделей, они становятся все более отчетливыми по мере того, как сюжетные линии замыкаются вокруг образа Фьямметты и ее возлюбленного. Однако, даже если признать строго автобиографический характер истории Фьямметты и ее возлюбленного, нельзя не заметить, что в ней странным образом повторяются общие сюжетные истории Пампинен, Абротонии, Галлы (герой влюбляется, долго служит dame, добивается обладания, возлюбленная его бросает или ему изменяет, он несчастен)³⁰.

Буквально с первых страниц в „Филоколо“ Боккаччо точно обозначает момент, когда он полюбил Фьямметту; невольно вспоминаешь, с какой математической точностью

в „Божественной комедии“ Данте описывает время действия в начале некоторых песен. У Боккаччо такое точное указание времени действия вызывало в среде ученых недоумение, ожесточенные дискуссии и разные гипотезы. При внимательном анализе оказалось, что астрономическая точность сообщаемых сведений носила самый общий, дилетантский характер и могла произвести впечатление лишь на Фьямметту, женщину, безусловно, милую, но абсолютно не посвященную в науку о небесных светилах (Торрака). Быть может, автобиографически достоверно хотя бы то, что Боккаччо влюбился во Фьямметту в страстную субботу в церкви? Ведь в этом утверждении совпадают „Филоколо“ (I, 1) и „Амето“ (XXXV), и в известной степени „Любовное видение“ и „Фьямметта“. Возможно, это совпадение и имеет под собой реальную основу. Но нельзя исключить и влияние весьма устойчивой традиции. Весна была тем временем года, которое уже в античной литературе отводилось любви. Средневековая литература закрепила это представление, придав ему характер жесткой схемы³¹. Ее придерживаются в своих произведениях и Данте, и Петрарка (не только в „Канцонере“, но и в „Триумфе любви“, I, 1—9), и Боккаччо („Филоколо“, V, 8; подробнее он рассуждает о ней в „Генеалогии языческих богов“, III, 22)³². Страстная неделя приходилась почти всегда на начало весны; после зимы и длительного поста она служила поводом для мужчин и женщин собраться вместе и принять участие в торжественных и долгих обрядах. Церковь к тому же была как раз тем местом, где юноши и девушки могли чаще всего встречаться и любоваться друг другом. А из всех дней страстной недели именно суббота с ее радостным и праздничным духом, когда уносилось прочь „темно-лиловое смирение“* церковного убранства, особенно располагала души к ликованию и любви. И обычай, и литературные каноны относили начало любви, как правило, к весне, причем она непременно должна была вспыхнуть в церкви во время богослужений на страстной неделе. Эту традицию отражают, например, произведения Кавальканти, Данте, Петрарки, многие места в произведениях Боккаччо, где и отдаленно нельзя предположить автобиографичность³³. Даже там, где исследователи до сих пор усматривали реальные события из жизни Боккаччо, нельзя исключать возможности, что на их изображении оказались вышеописанные каноны.

Так же традиционно, как выбран день первой встречи с

Фьямметтой, выбрано и время расставания возлюбленных, которое совпадает с наступлением холодов, согласно наивным народным верованиям: беды и горести всегда приходят в дурное время года³⁴; а жалобные речи Фьямметты лишь усиливают зловещие зимние мотивы (впоследствии этот момент так романтически подчеркнет и приукрасит Делла Торре), они дословно воспроизводят некоторые строки из Овидия, которым Боккаччо уже подражал в „Любовном видении“.

Колоритные, богатые автобиографическими подробностями страницы содержат не только средневековые мотивы, но и мотивы, которые сделал достоянием литературы Овидий, признанный учитель любви во времена античности и Средневековья. В такой роли Овидий выступает уже в „Филоколо“; Боккаччо подражает ему, когда описывает метаморфозу возлюбленной Идалогоса, это удивительно похоже на кару, которой подвергается Ниоба. В „Любовном видении“ Овидий становится образцом, особенно в сцене Триумфа Любви. И, наконец, многие действия и события, описанные во „Фьямметте“, — даже те, которые кажутся наиболее личными и автобиографическими, — почти дословно повторяют „Героиды“ и „Науку любви“.

Влюбленные Панфило и Фьямметта даже в присутствии посторонних обмениваются условными знаками и тайными словами любви. Более того, Панфило так нравится рассказывать под вымышленными именами историю их любви, что его возлюбленная начинает опасаться, как бы другие не проводали их тайны. Но ведь именно так ведут себя Парис и Елена („Героиды“, XVI, 255—256, 235—246; XVII, 83—84), именно так Овидий учит в „Науке любви“ (I, 499), именно это повторяли авторы средневековых трактатов о любви начиная с Бонкомпаньо да Синья. Панфило стремится во что бы то ни стало добиться „близкого знакомства с... мужем“ — в полном соответствии с тем, чему учит Овидий (I, 579) и что дословно повторяют средневековые *agites amandi*. Как Протесилай („Героиды“, XIII, 87 и т. д.), Панфило, расставаясь с возлюбленной, спотыкается о порог, и этот знак, как бы предсказывающий скорое возвращение, поддерживает страстную надежду Джованни и Фьямметты. Вспомните, как Фьямметту мучает совесть из-за того, что при расставании она не поцеловала возлюбленного (ср.: „Героиды“, III, 14), и какое облегчение она испытывает, когда ей кажется, что ложе, где он лежал, еще хранит „его запах“ (ср.: „Героиды“, X, 51—54, кото-

рым Боккаччо подражал уже в „Любовном видении“, XXIX, 8). Вспомните также и о намерении Фьямметты лишить себя жизни, бросившись вниз с крыши своего дома (ср.: „Героиды“, II, 181), после того, как проходят четыре установленных месяца (ср.: „Героиды“, II, 2), а возлюбленный не возвращается. Впрочем, едва ли стоит далее задерживаться на подражательных моментах: у нас более чем достаточно оснований, убеждающих в том, что многие из так называемых автобиографических моментов скопированы у Овидия.

К Овидию нас отсылает и один из эпизодов любовной истории, описанной Боккаччо, интересный тем, что ему исследователи решительно стремились приписать автобиографическую достоверность. Речь идет о ночном присущении Фьямметты, которая неожиданно для себя просыпается в объятиях возлюбленного, проникшего к ней на ложе. Этот романтический эпизод, отсутствующий в традиционном сюжете „Флуар и Бланшефлер“³⁵, в общих чертах проявляется уже в „Филоколо“, где описывается, как Флорио застал спящей Бьянчифьоре (IV, 118), и, пожалуй, даже в „Филострато“ (III, 24). Затем эта сцена подробно описывается в рассказе о Калеоне („Амето“, XXXV); об этом эпизоде, пусть кратко, вспоминает Фьямметта в „Элегии мадонны Фьямметты“; его следы мы можем обнаружить даже в „Любовном видении“. Такое повторение одного и того же эпизода не может не обратить на себя внимание. И все же этого недостаточно, чтобы уверовать в его автобиографическую подлинность. Описанную сцену можно обнаружить в разных произведениях, появившихся еще до того, как был создан персонаж Фьямметты, в произведениях, где герой и ситуации между собой никак не соопределимы, но тем не менее испытывают несомненное влияние одного и того же литературного стереотипа. Сходные сцены встречаются и у Овидия: это и нечестивый обман Мирры („Метаморфозы“, X, 431), и грешные помыслы Библиды, перекликающиеся со словами Фьямметты³⁶.

Эротические моменты отнюдь не были чем-то необычным в литературе того времени: достаточно вспомнить о подобного рода сценах в образцах самых обыкновенных и чуть ли не обязательных любовных писем в книге Бонкомпаньо да Синья „Rota Veneris“ („Колесо Венеры“)*, или о приятных неожиданностях, которые по ночам подстерегают рыцарей Круглого стола³⁷, или о сценах, что Боккаччо

с минимальными изменениями неоднократно использует на страницах безусловно не автобиографических. Например, в „Декамероне“ Перикону удается сломить сопротивление дочери вавилонского султана (II, 7); дерзкий конюх короля Агилульфа ложится в постель, где спала королева, застигает ее врасплох и удовлетворяет свое безумное желание (III, 3); Пинуччо, полагая, что все заснули, украдкой проникает в постель, где лежала любимая им девушка (IX, 6). Аналогичную ситуацию мы находим и в „Филоколо“, и в ряде других новелл „Декамерона“ (IV, 2; V, 4, 6; VII, 7; VIII, 4, а также II, 9; IV, 8). И это не все. Даже в своих ученых сочинениях (располагая позднеантичными источниками) Боккаччо использует ту же ситуацию, рассказывая, как юноша путем обмана овладел любимой женщиной. Речь идет о Мундо, который под видом бога Анубиса* овладевает глупой Паолиной („О славных женщинах“, 91)¹⁸: „...Paulina... post orationem et sacra, deum expectatura lectum adit. Cui iam soporate Mundus a sacerdotibus intromissus et ex composito ornatu Anubis tectus affuit, et cupidus amate a se mulieris ruit in oscula iubetque excusso somno atque obstupescenti bono animo esse; se Anubem a se tam diu veneratum fore, e celo suis precibus atque devotione lapsus et in eius venisse concubitum ut ex se eaque similis gigneretur deus... Quibus auditis Paulina letabunda petito annuit: intrat Mundus nudus pro Anube lectum et amplexu coituque fruitur optato“ („...Паолина... после молитвы и жертвоприношений опустилась на ложе, намереваясь дожидаться там бога. Как только она заснула, жрецы ввели Мундо в храм, облаченного, как было условлено, в наряд бога Анубиса. Он предстал в этом виде перед спящей женщиной и, снедаемый вожделением, принялся целовать Паолину, отчего она проснулась и растерялась от неожиданности. Дабы успокоить женщину, Мундо сказал ей, что он — бог Анубис, которого Паолина так давно чтит, и что спустился он к ней с неба побуждаемый ее молитвами и обетом, чтобы сойтись с ней и породить подобного себе бога... Услышав эти слова, Паолина преисполнилась радостью и уступила, а Мундо, скинув одеяния, вместо Анубиса взошел на ложе и, заключив женщину в объятия, вкусили долгожданные любовные утехи“).

Мотив этот, или, вернее, сцена, является достоянием не только одной литературной традиции. Он с давних пор был широко распространен и в народной поэзии¹⁹.

В одной из сицилийских народных песен — страмботто, содержащейся в Мальябекьянском кодексе (VII, 1040), который восходит к концу XIV века, говорится о том, как женщина приходит ночью к своему возлюбленному:

„Sta notte mi levai, venii l'allato
Credendomi con teco solazzare;
Tu eri tanto forte addormentato
Che già mai non te potè' isvegliare...“

„К твоей постели ночью я пришла,
Чтоб рядышком тихонько примоститься;
Но сколько ни звала я, ни трясла —
Все ж не смогла тебя я добудиться...“

(„Cantilene, ballate, strambotti“, a cura di
G. Carducci, Pisa, 1871)

(Пер. Е. Костюкович)

В песне из Терминии мы вновь встречаемся с подобной сценой:

„Figliuzza, ca tu' nsonnu mi vinisti,
Beda, ch'a lu capizzu t'assitasti;
Tanti e tanti carizzi mi facisti,
Sparti di li vasuni chi mi dasti.
„Tu dimmi amuri miu, d'unni trasisti?
Li porti e li finestri trasfurasti?“

„Привиделся мне ночью образ милый:
К моей постели ты пришла во сне,
И столько поцелуев мне дарила,
И ласки расточала в тишине!
Скажи, любимая, какою силой
Перенеслась ты в комнаты ко мне?“

(Vigo, „Raccolta di canti populari siciliani“. Catania, 1870)

(Пер. Е. Костюкович)

Более полно та же ситуация воспроизводится в целом ряде песен, например в „Неаполитанской“, которая значится в уже упоминавшемся кодексе:

„Gimene al letto della donna mia
Stesi la mano e toccaile lo lato.
Ella si risvegliò, ch'ella dormia;
„Onde ci entrasti, a cane rinnegato?“
„Entraici dalla porta, o vita mia;
Priogoti ch'io ti sia raccomandato“
„Or poi che ci se' entrato, fatto sia;
Spogliati ignudo e corquamiti allato“.

„Пролез я ночью к милой за ограду,
Коснулся лба ее, щеки, волос.
Она ворчит, как будто мне не рада:

„Откуда взялся ты, паршивый пес?
— Сквозь дверь прошел я, о моя отрада,
Весь пыл своей любви тебе принес...
— Ну коль ты здесь уже, болтать не надо:
Скорей ложись в постель, и весь вопрос“.

Или в другой песне:

„Piglio la scala e mmi n'anchiano sora.
Truvai la bella ca facia lu lietto:
Cuscini r'oro e coltri ri villuto
Cu' na cammisa 'janca 'impusimata.
I'mimi chiecai e li tuccai li menne.
Iessa si rivultò tutta scantosa...
E iedda mmi vasavi e mmi ricivi:
„Spogliati ammante, e corcati cu'mmia“.

„По лестнице взобрался я и сверху
Увидел, как постель красотка стелет:
Из бархата и шелка все подушки,
Сама она в раздущенной сорочке...
Я за плечо ее легонько тронул:
Она в негодованье обернулась...
А после целовала, говорила:
„Мой миленький, ложись в постель со мною...“

(„Canti populari delle province meridionali,
raccolti da A. Caselli et V. Imbriani, Torino, 1872)

(Пер. Е. Костюкович)

Важно отметить, что подобные сцены настойчиво повторяются в народной поэзии XIII—XIV веков на юге Италии, встречаются они и в других областях страны. Несомненно одно: сцена, в которой юноша застает свою возлюбленную спящей, принадлежит к самому распространенному атрибуту любовных историй античной и средневековой литературы, равно как и тех историй, что донесла до нас богатейшая традиция народной поэзии.

Очень часто Боккаччо воспроизводит сцену ночного свидания в историях, где персонажи и обстоятельства абсолютно не похожи друга на друга, а главное, где нет притязаний на „автобиографичность“, это свидетельствует о том, что воображение писателя, умевшего придавать любовным историям характер необыкновенных приключений, было захвачено подобной волнующей сценой.

Такой сцене, восходящей к мифу или сказке, суждено было стать одним из излюбленных приемов писателя. И вряд ли здесь можно усматривать тщательное воспроиз-

ведение одного из эпизодов, имевших место в его жизни: будь это так, Боккаччо никогда бы столь часто не обращался к этому эпизоду, ибо он был не фривольным рассказчиком эротических похождений, а поэтом, воспевшим в любви достоинство и благородство.

Даже тогда, когда Боккаччо в первом лице вспоминает о самом заветном — о своей любви, он охотно прибегает к традиционным схемам, свободно их варьирует, повторяет и обыгрывает — и это не отрывок или эпизод из литературного произведения, а письмо к дорогому и уважаемому другу. Я имею в виду послание „*Mavortis miles extēpīe*“ („Марса ревностный воин“), основным содержанием которого является рассказ о том, как Боккаччо впервые увидел свою возлюбленную, и о последовавших затем событиях. Казалось бы, перед нами страничка из автобиографии, но и она в конечном счете оказывается „инкрустированной“ отрывками из дантовского письма к Мороелло и „Метаморфоз“ Апулея.

Чтобы оправдать биографические построения, можно, конечно, найти объяснения этим „школьярским“ заимствованиям из литературных памятников, а именно: описывая в письме историю своей любви, Боккаччо считает, что простой рассказ о том, как все произошло на самом деле, будет недостоин его высокого адресата; нужно рассказать эту историю поизящнее, подбавить немного риторики, в искусстве которой, как говорили, Петрарка слыл новым Цицероном, а также немного фантазии“ (Делла Торре). При такой гипотезе почему бы не предположить и обратное — что в художественных произведениях, вымышленных и не столь подчиненных реальности, как послание к другу, Боккаччо менее свободен. Нельзя не признать натянутости гипотезы, выдвинутой исследователями при рассмотрении этой псевдobiографии, созданной из чужих фраз и понятий, она противоречит очевидным фактам и воспринимается лишь как „*extēma ratio*“ (райнее средство).

Обращает на себя внимание и то, что описание любовного эпизода в письме Боккаччо почти совпадает с „автобиографическими“ эпизодами из его произведений, например с историей Идалогоса. Ее вымышленный, литературный характер не оставляет сомнений по поводу эпизода, описанного в письме. Еще более убедительно выглядит сопоставление структуры письма с тем принципом, по которо-

му строятся отличные друг от друга „автобиографические“ эпизоды. Композиция письма следующая:

- I. *in eius [mulieris] apparitione stupor,*
 - II. *amor terribilis et imperiosus,*
 - III. *diutina lassitudo,*
 - IV. *tempusculum in auge rote volubilis,*
 - V. *in malorum profunditatem deiectio,*
 - VI. *amici solatio,*
- I. оцепенение при появлении возлюбленной,
 - II. всепобеждающая, неистовая любовь,
 - III. долгое томление,
 - IV. быстротечность счастья,
 - V. влюбленный низвергается в пучину страданий,
 - VI. дружеское утешение.

А вот как вокруг каждой из этих ситуаций группируются различные „автобиографические“ моменты литературных произведений Боккаччо:

I. „Филоколо“, V, 8 („Плутышка Купидон... ради нее“), а также III, 36; „Амето“, XXXV („Внимая хвалам, возносимым Юпитеру... уже зажег меня пламенем, которым я с тех пор горю“); „Любовное видение“ (XV, 55; XLIV, 31); „Фьямметта“ („различила в толпе окружавших меня юношей одного... только чтобы ему понравиться“).

II. „Филоколо“, V, 8 („Эти слова... дабы осуществились эти желания“); „Амето“, XXXV („это та самая... я предался вам всей душой“); „Любовное видение“ (XLIV, 58); „Фьямметта“ („Итак, охваченная новой страстью...“).

III. „Филоколо“, V, 8 („Долго и настойчиво я ее преследовал...“), а также III, 36; „Амето“, XXXV („и открыл вам свое сердце... по долгу любви“); „Любовное видение“ (XLV, 25 и т. д.); „Фьямметта“.

IV. „Филоколо“, III, 36 („недолго пришлось мне наслаждаться любовью... был предметом ее любви“), V, 8 („завладев ею... склонилась подле других“); „Любовное видение“ (XLIX и L); „Фьямметта“ (главы I, II).

V. „Филоколо“, V, 8 („Каким было мое горе... срок окончить дни свои“), III, 36 („Когда я об этом узнал... в бесконечной веселости“); „Любовное видение“ (XLIX, 49 и т. д.); „Фьямметта“ (гл. III и сл.).

VI. „Филоколо“, III, 36 (утешитель Филена), V, 9 (Флорио, Бьянчифьоре и Идалого), IV, 35 (утешитель Клоника); „Любовное видение“ (I, 4 и т. д.); „Фьямметта“ (муж, кормилица).

Различные ситуации, приводимые в этой схеме, встречаются также в письмах-посвящениях, предпосланных „Филострато“ и „Тезеиде“. На них ссылались в прошлом как на наиболее достоверные, подлинные автобиографические документы, хотя первое обращено к Филомене, а второе — к Фьямметте, и отражают они, пожалуй, то состояние, которое мы назвали выше долгим томлением. О соответствии этих посланий литературным канонам эпохи говорится в других местах книги.

Здесь же хотелось бы отметить, что их литературный характер с очевидностью вытекает и из их сопоставления с традиционным зачином и концовкой поэмы „Фьеzanские нимфы“, то есть с произведением, в котором „автобиографичность“ ощущается в меньшей степени.

Итак, выясняется, что все псевдоавтобиографические детали опираются на четкую схему, по которой строились вообще любовные эпизоды в ту эпоху. Эта схема носит во многом простой, естественный, почти что народный характер, так как она выводится из наиболее характерных общих черт, присущих почти каждой любовной истории. Но эти черты — как то бывает во все времена — слагались и интерпретировались согласно канонам и тенденциям, присущим представлениям о любви в эпоху Боккаччо и нашедших наиболее яркое отражение в любовной лирике и в трактатах о любви.

Развитие любовного чувства, которое запечатлено в нашей ранней лирике, неизменно начинается с оцепенения при появлении возлюбленной: любовь всегда вспыхивает, как нежданное чудо, „с первого взгляда“. Эта формула настолько распространена и в провансальской поэзии, и в сочинениях поэтов нового сладостного стиля, что нет необходимости искать особо ее подтверждения. Вспомним Данте и Петrarку — двух поэтов, наиболее чтимых и любимых Боккаччо. Данте начинает свою „Новую жизнь“ именно с подобной сцены и часто возвращается к ней в своей лирике. В „Книге песен“ Петrarки возлюбленная впервые появляется перед поэтом в страстную пятницу, кроме того, он неоднократно заявляет в своих латинских произведениях, что оцепенение есть „amoris principium“ („начало любви“) (здесь он имел в виду также замечания и наблюдения латинских поэтов).

Известно, что в нашей ранней лирике любовные истории композиционно складывались из следовавших друг за другом моментов. В первом из них, или *начале*, повествуется обычно о том, как любовь зарождается и как влюбленный старается привлечь внимание возлюбленной, чтобы добиться от нее расположения. *Середина*, или *цвет*, изображает служение поэта, вознаграждаемого первым проявлением внимания со стороны возлюбленной. *Свершние*, или *плод*, или *конец*, означает итог любовной истории, когда возлюбленные добиваются полного обладания друг другом. Эта модель отчетливо прослеживается даже при беглом чтении лирических произведений далекого прошлого. Да и сами стихотворцы усматривали в ней литературный канон, в соответствии с которым следовало воспевать любую страсть.

Так, например, у Гвиттоне д'Ареццо, первого настоящего учителя наших стихотворцев, мы читаем:

„*Nostro amor, ch'ebbe bon cominciamento,
mezzo e fine meglior, donna, ne chere;
ché bona incomincianza in dispiacere
torna, se è malvagio el fenimento*“.

„Наша любовь, счастливая вначале,
Желала бы обрести и сочный плод;
Ведь лучшее начало не спасет,
Когда конец таит в себе печали“.

(Guittone d'Arezzo, „A renformar amore“)

Он же повторяет, завершая горестную канzonу о любви:

„*Amor, amor, piu che veneno amaro
non già ben vede chiaro
chi se mette in poder tuo volentero:
che l'primo e l'mezzo n'e gravoso e fero
e la fine di ben tutto'l contraro,
o' prende laude e blasmo onne mistero*“.

„Любовь, любовь, горька ты, горше яду;
С тобою нету сладу;
И кто безропотно в твою отдастся власть,
Хлебнет в начале и в средине горя всласть,
В конце одни несчастья обретет
И тайны всей душою проклянет“.

(Guittone d'Arezzo, „Tutto l'dolore“)

(Пер. Е. Костюкович)

А когда Гвиттоне вступает в монашеский орден, он заявляет в одном из своих стихотворений, хотя и несколько в ином смысле:

„È, se bon fosse e l'primo e l'mezzo e frutto,
La fine al tutto è rea...“

„Прекрасно и начало и средина,
Конец всему виной...“

(Guittone d'Arezzo, „O tu, de nome Amor“)

Та же схема возникает у многих поэтов — последователей Гвиттоне, вплоть до поэтов нового (ладостного) стиля, например Гвидо Орланди:

„El cominciare è doglia a chi lo brama;
e lo finire è doglia più de l'ore;
e 'l mezzo è doglia e conforto si chiama...“

„Тому, кто жаждет, злайшее мученье —
Начало; и конец — лихая мука;
Средина — мука, что зовется Утешенье...“

(Guido Orlandi, „Amor s'eo parto...“)

У Терино да Кастельфьорентино*:

„Aspetto di seguire
lo picciol cominzare,
sí come si convene e vuole Amore,
con gechito servire
ed umile aspettare,
sperandone buon mezzo e fin migliore...“

„Я тихо ожидаю
Обычного начала,
Живу, как начертала любовная указка,
Смиренно угождаю
И слушаюсь устало,
Надеясь на средину и веря в развязку...“

(Terrino da Castelfiorentino, „Eo temo di laudare“)

У Бонаджунта Урбичиани*:

„...chi 'ncominza mez'ha e compimento
se sa perseverare lo suo adoperamento...“

„...начавший и Цветок и Плод сорвет,
Когда по верному пути идет...“

(Bonagiunta Urbicciani, „Fin amor mi conforta...“)

„...che per lo fior spera l'omo frutto“,
„...так, видя цвет, воображают плод...“

(Bonagiunta Urbicciani, „Gioia né bon...“)

У Кьяро Даванцати*:

„Io primo e l'mezzo sue neiente a dire
apo la fine, tant'è lo gradire...“

„О начале и средине нечего сказать,
Лишь Свершенье наслажденье может даровать...“

(Chiara Davanzati, „Assai m'era passato“)

и многих других.

Не лишне заметить, что *начало* и особенно *середина*, по свидетельству стихотворцев, были самыми длительными, их полагалось подобающим образом продлевать и переносить с терпением, которое дает любовь. Об этом заявляет в своих стихах Терино да Кастельфьорентино и Бонаджунта, которых мы только что цитировали. Необходимость продлевать начало и середину подтверждается, например, в канционах Якопо д'Аквино* „Al cog m'e nafo e prende uno disio“ („Страсть родилась и возгорелась в сердце“), Ричарльдо д'Аквино* „In gioia mi tegno“ („В радости пребываю“), Кьяро Даванцати „Madonna lungiamente agio portato Amore in core e noll'ho discoverto...“ („Любовь свою, Мадонна, долго скрывал я в сердце у себя...“), в сонетах Гвидоне д'Ареццо, где это требование формулируется довольно открыто, ср. „Qualunque bona donna hae amadore“ („Любовник есть у каждой благородной дамы“), „Or dira l'otto“ („Сейчас поведает мужчина“) и т. д.

Этот мотив находит отражение и в пресловутой „любовной автобиографии“ Боккаччо: поэт в течение длительного времени преданно следует за возлюбленной, не получая от нее никакой награды.

Боккаччиевская схема, конечно же, совпадает со схемой нашей ранней лирики, повторяет ее. И там и здесь вначале *оцепенение*, затем длительный период абсолютного подчинения любви, преданного служения возлюбленной, которая временами выказывает свое расположение (взглядами, поцелуями). Далее — *совершенная радость*, после которой почти всегда следует измена или разочарование, ведущие к мрачному отчаянию⁴⁰. Совпадение двух схем развития любви явственно прослеживается в языковых заимствованиях: в „Декамероне“ Боккаччо постоянно говорят о *цвете*, о *плоде* или о *свершении*, желая с помощью канонических наименований указать на первые проявления любовного расположения (поцелуй, объятия) или на полное обладание возлюбленной, как в новелле III, 6: ...как одна... была доведена хитростью своего любовника до того, что „вкусила плод любви прежде, чем познала ее цветы“ (см. также III, 5; VII, 7; XI, 2; X, 6, 7).

Условный и абстрактный характер этих схем, свойст-

венных как нашей ранней лирике, так и Боккаччо, явствует из их зависимости от самых распространенных и авторитетных любовных трактатов той эпохи.

Наиболее показательным образцом этого жанра может служить трактат Андрея Капеллана „О любви“, так как, с одной стороны, ему присущи самые значительные и общие моменты наиболее обстоятельных любовных трактатов, с другой — в нем встречаются самые распространенные мотивы, заимствованные из народных поучений, пословиц и сентенций⁴¹. Говоря о Боккаччо, мы выбрали трактат Андрея Капеллана не случайно, но руководствуясь целесообразностью, если не сказать — осознанной необходимости. Именно в XIV веке трактат „О любви“ получает в Италии максимальное распространение и пользуется популярностью; именно тогда во Флоренции возникает потребность в его переводе, и неоднократно, на итальянский язык. Достоверно, что в своих ранних произведениях Боккаччо ни на минуту не забывает об этой энциклопедии, где подробно рассматриваются различные случаи любви и состояния, которые переживают влюбленные. Влияние трактата в произведениях Боккаччо особенно заметно там, где говорится о любви вообще, о ее частных проявлениях или попадаются любовные сентенции. Едва ли у кого вызывает сомнение, что знаменитый эпизод „вопросов любви“ из „Филоколо“ явно скопирован с главы VII книги II трактата Капеллана. Следует, однако, вслед за Батталья подчеркнуть, что из трактата Капеллана Боккаччо „не... только заимствовал два-три имени или общих рассуждения, чтобы придать своим произведениям лоск учености, или какой-нибудь мотив, чтобы затем развить его в пространное описание. Он воспринимает в известной мере умение Капеллана понимать человеческие чувства, умение писать в определенном стиле“⁴². Помимо этого, следы постоянного воздействия трактата Андрея Капеллана на творческое воображение Боккаччо ощущаются буквально на каждой странице его ранних произведений. В „Дианиной охоте“ толпа наиболее достойных возлюбленных вслед за „красавицей, чье имя умолчим“, поворачивает в сторону Юга (см. „О любви“, с. 90); в „Филострато“ начальные строки посвящения, которые как бы задают тон всей поэме, повторяют в общих чертах слова благородного возлюбленного („О любви“, с. 82—83). Этот же мотив, хотя и в ином значении, встречается в „Филоколо“ („вопрос XI“), в том же

аспекте — в „Любовном видении“. Главная идея „Амето“ идея о том, что физическая красота удовлетворяет лишь потребовательного возлюбленного, тогда как рассудительный возлюбленный стремится увидеть большее за внешней красотой,— развивается и на страницах трактата „О любви“. К книге Андрея Капеллана нас постоянно отсылает и поэма „Любовное видение“ (ее отдельные эпизоды, общий сюжет и концовка)⁴³. Даже рассказчики „Декамерона“ в своей безмятежной изысканности время от времени обращаются к любовной казуистике Капеллана; она ощущается в пространной речи Тедальдо, направленной против брака; к ней обращается Боккаччо в новелле о Настаджо, рисуя картину адского видения; ее отголоски слышны во вступлении к изящной новелле о Симоне и Пасквино. Схема, уже воспроизведившаяся Боккаччо в „вопросах любви“, нашла отражение и в „Корбаччо“, в кружке „умнейших дам“; в основе суровой инвективы против женщин лежат не только античные и наиболее известные средневековые источники, но и самые резкие страницы из главы „De vitiis mulierum“ („О женских пороках“), содержащиеся в заключительной части трактата Капеллана „Reprobatio amoris“ („Осуждение любви“).

Итак, в самых разных и хронологически далеко отстоявших друг от друга произведениях Боккаччо отдает дань уважения знаменитому в эпоху Средневековья компендиуму социально-эротической казуистики, особенно в ранних своих произведениях. Совпадение и параллели в трактате Андрея Капеллана и в произведениях Боккаччо настолько бросались в глаза читателям XIV—XV веков, что даже трактат „О любви“ приписывали автору „Декамерона“⁴⁴.

Обращение Боккаччо к трактату Андрея Капеллана с целью создания наиболее совершенной, чуть ли не образцовой, любовной истории не случайно, можно сказать, неизбежно, несмотря на то что особенности жанра трактата обусловливают большую физиологичность и строгое следование схеме, тогда как художественное произведение допускает отступление от нее и некоторый вымысел.

Изобразив *оцепенение* (stupor) влюбленного, „qui in dominagum aspectu adeo loquendi vigorem amittunt“ („который при виде своей госпожи теряет даже дар речи“), Капеллан вкладывает в уста знатной дамы следующие слова: „...ab antiquo quatuor sunt gradus in amore constituti distincti. Primus in spei datione consistit, secundus in os-

culi exhibitione, tertius in amplexus fruitione, quartus in totius personae concessionе finitur... Sapientes... feminas non decet tam repentina quemquam concessionе ditare, ut prioribus praetermissis gradibus ad quarti statim gradus prosiliant largitionem sed ordine solent procedere tali. Debet enim primo spei uti largitione mulier, et si cognoverit amantem spei largitione accepta in bonis moribus augmentari, ad gradum mulier non vereatur devenire secundum. Et sic gradatim usque ad quartum deveniat gradum, si ipsum hac re invenerit per omnia dignum“ („...сыздавна в любви различают четыре ступени. Сначала принято подавать надежду, затем награждать поцелуем, потом заключать в объятия и, наконец, полностью отдаваться возлюбленному... Рассудительным женщинам не следует слишком быстро уступать и, минуя предшествующие ступени, тотчас же дарить возлюбленному свои ласки. Им надлежит действовать лишь в следующем порядке. Сначала женщина должна обнадежить, и если видит, что влюбленный, благодаря полученной надежде, укрепляется в добрых нравах, пусть тогда смело переходит ко второй ступени. Вот так, шаг за шагом, пусть она дойдет до четвертой ступени, если обнаружит, что ее возлюбленный полностью этого достоин“). В дальнейшем Капеллан вновь возвращается к этим различиям, когда стремится свести четыре ступени к двум основным видам любви: „Purus quidem amor est qui omnipotesta dilectionis affectione duorum amantium corda coniungit. Hic autem in mentis contemplatione cordisque constitutus affectus procedit autem usque ad oris osculum lacertique amplexum et verecundum amantis nudae contactum estremo praetermisso solatio... Mixtus vero amor dicitur ille, qui omni carnis dilectioni suum praestat effectum et in extremo Veneris opere terminatur“ („Чистой же является та любовь, которая всячески проявляется во взаимной склонности и сочетает сердца двух влюбленных. При этой любви сердце пылает, а ум созерцает; влюбленный может позволить себе лишь страстно поцеловать в уста и заключить в объятия предмет своей любви, стыдливо прикоснуться к обнаженной возлюбленной, не стремясь к последней усладе... Смешанной же называется та любовь, что открывает путь всяческим плотским утехам и завершается полным обладанием“).

Не стоит еще раз повторять схему, которой придерживается Боккаччо в своей любовной биографии: она слиш-

ком похожа на ту, что содержится в трактате Капеллана. Отметим лишь, что сходство этих двух схем особенно заметно там, где, следуя традиции нашей лирики, Боккаччо сливает в единое целое вторую и третью ступени и где истории, им рассказанные, утрачивают занимательность художественных произведений и приобретают характер наизданий. *Оцепенение* (*stupor*), *долгое томление* (*diuina lassitudo*), *подавание надежды* (*spei datio*) легко выявить в обеих схемах; ступени, установленные Капелланом, воспроизводятся особенно отчетливо в „Любовном видении“. В поэме излагается, по сути, та же любовная история, что и в других произведениях, но и в отличие от них изложение сознательно ориентировано на объективность и неизменность аллегорической притчи. Уже указывалось, что *первая ступень в любви* отражена в главе XLV поэмы. Этот момент в соответствии с привычным изложением Андрея Капеллана и других авторов любовных трактатов описан особенно тщательно. Вторая и третья ступени в любви излагаются в главе XLVI, а четвертая — лишь в главе XLIX, в чем проявляется осторожность, которую как раз и рекомендует Капеллан. Так же и чувству, выдержанному в рамках *чистой любви*, соответствуют многочисленные утверждения нравственного совершенства добродетельной любви в главах XLV—XLVIII, в которых нетрудно уловить отголоски трактата „О любви“⁴⁵. Боккаччо заимствует у Андрея Капеллана не только любовную аллегорию, которая неизменно предваряет и обрамляет события, приключившиеся с поэтом. Чудесный сад, где вместе с другими флорентийскими и неаполитанскими красавицами появляется Фьамметта, очень напоминает сад Дворца любви (ср. „Любовное видение“, XXXVIII, и „О любви“, с. 99). И там и здесь в центре находится загадочный источник, украшенный символическими изваяниями (ср. „Любовное видение“, XXXVIII, 25, и „О любви“, с. 100—101); и там и здесь из источника берут начало ручейки, символизирующие различные виды любви. Тот из них, что течет к Югу, означает истинную любовь, другой ручей, что течет к Западу, — корыстную любовь („Любовное видение“, XXXIX, 10 и т. д.; „О любви“, с. 101 и т. д.). И Капеллан и Боккаччо изображают на берегах ручьев женщин, которые любят неодинаково, хотя в „Любовном видении“ в соответствии с намерениями автора и развитием сюжета выведены только истинные влюбленные.

Если в „Любовном видении“ Боккаччо заимствует главным образом аллегоризм, присущий трактату „О любви“, отдельные слова и выражения, то в других вариантах его пресловутой „любовной биографии“ можно обнаружить и уже известные нам четыре ступени в любви, и — наряду с общими положениями — конкретные детали из трактата Капеллана.

Прекрасная любовная история в общих чертах полностью соответствует принципу, который красной нитью проходит через весь трактат Капеллана: в качестве предмета своей любви следует избрать женщину выше себя по положению*, как можно более знатную. В трактате „О любви“ две главы отводятся любовным домогательствам простолюдина, обращенным к знатной даме. Если мы сопоставим эти главы с „Филоколо“ и „Амето“, то увидим, что поведение Идалогоса и Калеоне во многом соответствует рекомендации Капеллана (ср., например, уже цитировавшиеся нами отрывки из „Филоколо“ и „Амето“ и из трактата „О любви“, с. 39 и сл.: „*Vivo enim vestro aspectu...*“ („Я живу вашим взглядом...“). Поведение же влюбленного Боккаччо, который усердно посещает собрания куртуазного общества и сам же об этом пишет в общих чертах во вступлении к „Филоколо“, его стремление щегольнуть примерами из античности перед своей дамой вполне отвечает наставлениям Капеллана горожанину, влюбленному в знатную да·у, см. с. 66: „...magnatum debet coetum frequenter magnasque curias visitare... magna debet antiquorum libenter gesta recolere atque assetegere“ („...он должен часто посещать собрания наиболее достойных мужей и большие дворы.. должен всегда охотно вспоминать и рассказывать о великих действиях древних“).

Близость двух авторов в изображении любви становится особенно заметной благодаря использованию одинакового художественного образа: благородство возлюбленной символизирует птица фазан („Филоколо“, V, 8, 32; „О любви“, с. 41).

Много общего находим мы у Капеллана и Боккаччо. Это и изысканные высокопарные письма, которые Боккаччо адресует кому-нибудь известному лицу и в которых охотно излагает историю и печали своей любви (ср. „Марса ревностный воин“ и трактат „О любви“, с. 150). Это и жалобы Боккаччо на разлуку с дамой сердца (ср. посвящение к „Филострато“ и трактат „О любви“, с. 79—80).

Это, наконец, и явное предпочтение, которое Боккаччо отдает в любви вдовам⁴⁸.

Можно, конечно, привести и множество других примеров, если задаться целью составить полный перечень всего того, что Боккаччо заимствовал у Капеллана. Нам же достаточно сказать, что на пресловутую „любовную автобиографию“ Боккаччо наряду с другими источниками и литературными схемами оказал влияние и самый распространенный и авторитетный трактат о любви; больше всего это влияние ощущается там, где художественное произведение („Филоколо“, „Амето“) становится схематичным, чуть ли не аллегоричным (ср. „Марса ревностный воин“, „Любовное видение“).

В настоящем исследовании мы стремимся скорее поставить проблему, чем предложить ее исчерпывающее решение, поэтому нет никакой необходимости анализировать другие распространенные в ту эпоху трактаты о любви, которые мог знать Боккаччо, так как почти все они написаны под влиянием Капеллана. Примером тому — „Уроки любви“ Гвиттоне д’Ареццо (сонеты 87 и след.) — мы уже отмечали, что его схема во многом совпадает с боккаччиевской,— а также небольшой трактат „Колесо Венеры“, принадлежавший Бонкомпаньо да Синья. И на этот трактат, очень близкий по духу миру Боккаччо, мы, естественно, не раз ссылаемся в этой работе. Если же попытаться вникнуть в подробности, нетрудно выявить в трактате уже известную нам схему: *оцепенение, робость, долгое томление, подавление надежды*. Мы могли бы обнаружить в „Колесе Венеры“ близкую предшественнице бедняжки Жане, которую соблазняют, а затем оставляют „беременную и одинокую“, тогда как соблазнитель женится на другой женщине; мы могли бы проследить, как прелестная сказка о возлюбленной, дочери короля, перекликается с лукавым советом, который дает Бонкомпаньо да Синья: „...utaris igitur superlativis et insistas commendationi, quia muliebris condicio huiusmodi laudibus citius inflectitur et inclinatur. Ponas igitur quandoque sapientissime quandoque nobilissime et illiustrissime si nobilis fuerit“ („...не бойся переборщить по части похвал, ибо с их помощью ты скорее смягчишь сердце женщины и склонишь его к себе. Если она знатная особа, то говори ей сегодня — что она самая рассудительная, завтра — что она самая знатная и блестательная“; ср. также „Науку любви“, I, 613 и след.,

Андрей Капеллан, с. 20); мы могли бы прочесть в трактате и традиционное наставление любить женщину, которая гораздо выше возлюбленного по положению и знатности; и, наконец, мы могли бы заметить, что мельчайшие подробности в женских образах „Амето“, XII, особенно в об разе Фьямметты, берут начало в образной литературной традиции, наглядно представленной в „Колесе Венеры“.

Такие же выводы можно было бы сделать и из интереснейшего трактата XIV века „De perfecto amore“ („О совершенной любви“), приписываемого Эгидию Римскому*. Хотя автор трактата принадлежит более позднему поколению, „в котором уже не так, как раньше, ощущалась озабоченность религиозными, трансцендентными и универсалистскими проблемами“, его теоретические построения непосредственно восходят к трактату Андрея Капеллана¹⁷. Здесь тоже *оцепенение* объявляется первым несомненным признаком любви (гл. III): „...vege amantes in primo colloquos amoris pallescunt, frigescunt, contremiscunt et aliquando obtutescunt“ („...когда впервые о любви заводит речь тот, кто влюблен по-настоящему, он бледнеет, холодаеет, трепещет и немеет“); затем следует *робость* (IV), *долгое томление* (XVII, XX, XXI). И здесь та же предпосылка истинной любви — наподобие той, что приписывал сам себе Боккаччо: необходимо избирать в качестве дамы сердца женщину, которая выше по своему положению, чем влюбленный в нее мужчина (XI) „cum ergo per amorem debeat omnis probus ad potiores gradus ascendere, debet prius se, quanto plus poterit, adamare“ („так как всякий доблестный человек может через любовь возвыситься, он должен, насколько это возможно, стремиться полюбить более знатную чем он сам, даму“). Постоянно обнаруживаются в трактате точки соприкосновения и с романализованной автобиографией Боккаччо, и с его утверждениями в области теории любви.

Таким образом, наряду с античной традицией, со схемой, которая прослеживается в лирических произведениях, наряду с наиболее спонтанными моментами, встречающимися решительно в каждой любовной истории и засвидетельствованными в народной поэзии, необходимо выявить в пресловутой „любовной биографии“ Боккаччо и каноны средневековых трактатов — тот кодекс, в который облекались формы жизни и культуры, сформировавшие Боккаччо как литератора.

Неизменная приверженность Боккаччо к традициям и литературным схемам в рассказах о событиях из его личной жизни проявляется отнюдь не только в любовных историях.

Каждый раз, когда он пытается изобразить реальные исторические факты, он как будто не в состоянии познать их в живой непосредственности, а лишь сквозь призму, соответствующих литературных прецедентов. Такой подход выглядит вполне естественно, когда речь идет о давно прошедших событиях, которые можно оживить, придав им форму романа, притчи или аллюзии. Именно это, как мы убедились, и происходит в удивительной атмосфере „Декамерона“.

Но когда литературные традиции деформируют исторические сочинения, искажают события, свидетелем которых Боккаччо выставляет самого себя, тогда это приобретает особое значение и указывает на определенные тенденции, которые следует учитывать и там, где Боккаччо свидетельствует что-либо лично. Возьмем, например, два рассказа из книги Боккаччо „О злоключениях знаменных мужей“. В первом случае, правда, следует говорить лишь о свидетельстве из вторых рук. Я имею в виду знаменную главу 21 из книги IX, где Боккаччо рассказывает о мученической смерти тамплиеров* и их великого мастера Жака де Молле. Он рассказывает эту историю со слов своего отца, который якобы при том присутствовал: „ut aiebat Boccaccius genitor meus, qui tunc forte Parisiis negotiator, honesto cum labore rem curabat augere domesticam, et se his testabatur interfuisse rebus („Эту историю я слышал от своего отца, Боккаччо, который тогда по воле судьбы находился по торговым делам в Париже, где честным трудом старался приумножить свое состояние. Он заверял меня, что лично присутствовал при этом событии“).

Едва ли можно высказаться более определенно. Но если сравнить рассказ о тамплиерах в книге „О злоключениях знаменных мужей“ с соответствующим отрывком из хроники Джованни Виллани (VIII, 92), создается твердое убеждение, что рассказ Боккаччо связан, и отнюдь не отдаленно, с текстом „Хроники“.

Боккаччо: „Quare eo ventum est, ut permittente Clemente quinto summo Pontefice, Templariorum primates omnes,

una et eadem die Philippi iussu, per omne eius regnum, capti detinerentur una cum Iacobo, ordinis tam ingentis Magistro. Et inde presidiis regiis occupata templariorum oppida, thesauri, ornatus omnes cum suppellectili. Et sic omnes in regiam potestatem redacti captivique demun deducti Parrhisios. Quibus diu servatis in vinculis, cum varia et obscura obiecta essent et frustra cuncta negantibus pro salute sua suasiones apposite, asserentibus si iusti iudicis datur copia se in contrarium probaturos, rex irritatus exarsit, iussitque quod blanditiis extorqueri non poterat, expeteretur tormentis. Quibus ita gestis incassum, Magistro cum tribus sociis servato, caeteri si proposito perseverarent damnati incendio coram deducti sunt... Verum tamen post longam scilicet frivolam examinationem iussu regis singuli essent palis singulis alligati et circum lignorum strues apposita et ante oculos staret ignis et carnifex et voce paeconia confitanti promissa salus atque libertas, nemini ex omnibus amicis et necessariis flentibus orantibusque persuaderi potuit, ut irato cederent regi et confessione sua suae parcerent vitae potius quam obstinate in suam irent perniciem. Sed cum unanimes saepe dicta firmarent, cepere tortores uni et reliquis subsequenter primo ungulæ pedis admovere ignem et inde paulatim ascendendo per omne corpus deducere. Ob quod, quanto cruciatu affligerentur miseri, voces, immo mugitus in celum, ostendebant astantibus facile; in quibus se veros Christianos aiebant et sanctissimam eorum esse et fuisse religionem. Et sic omne corpus uxuri atque consumi ad exhalationem spiritus permisere...

Qui (Iacobus) cum tedio diurni carceris esset attritus, Lugdunum deductus et exortationibus variis suasus, quedam ex oppositis Clementi summo Pontifici confessus est. Quamobrem retractus Parrhisios, dum coram duobus legatis ex latere et rege sententia legeretur (per quam et sui liberatio et ordinis sui damnatio apparebat), ipse cum uno ex sociis, qui Delphini Vienensis frater erat, petiit alta voce silentium. Quo concesso, audiente multitudine circumfusa, se voce integra persancte mori dignos testati sunt, non eo quidem quod ea quae legebantur aliquando commisissent, verum quando suasionibus summi Pontificis regisque se seducere et in infandam periturae gloriae cupiditatem trahere adeo permississent, ut primo tam celebrem ordinem, tam sacra religione conspicuum, tam longa patrum observatione probatum turpi maculassent mendacio, ac deinde tot insignos viros,

tot fortis commilitones, tot socios, tot fratres ante se pro veritate consumptos decepiissent damnanda suggestione decepti. Hinc acris in deletionem templariorum secuta sententia, et Jacobus cum fratre Delphini, reliquis duobus in detestabilem vitam relictis, ad supplicium illatum caeteris deductus est. Quod ambo spectante rege intrepide et constanter subiere, nil aliud quicquam illis ingentes spiritus suffecere, quam iis qui dudum acubuerent testantes“.

„Все устроилось так, что, с согласия святейшего папы Климента V, в один и тот же день по указу Филиппа были схвачены по всему королевству все прimate тамплиеров вместе с великим магистром ордена Иаковом. Королевская стража заняла владения храмовников с их сокровищами и богатой утварью. Всех захваченных именем короля пропроводили затем в Париж, где их долго держали в цепях и подвергали различным поношениям. Но все было тщетно. Храмовники не хотели слушать тех, кто пытался их увещевать ради их собственного спасения. Они утверждали, что, если суд будет правый, они, конечно же, докажут свою невиновность. Король же, воспылав гневом, приказал вырвать признание под пыткой, коли не удалось это сделать добром. Но и это успеха не принесло. Тогда решили сохранить жизнь магистру и трем его ближайшим соратникам, а остальных, коли будут продолжать упорствовать, предать публичному сожжению... Итак, после долгого разбирательства, которое, разумеется, ничего не дало, по указу короля каждый из храмовников был привязан кциальному столбу, обложенному дровами. Запалили огонь, после чего палач заявил, что, если осужденные публично покаятся в своих грехах, им будет дарована жизнь и свобода. От том же их слезно молили их друзья и близкие. Но никому из них не удалось умолить осужденных уступить разгневанному королю и своим покаянием спасти себе жизнь, так как иначе они все должны были погибнуть. Но осужденные все как один были тверды, и тогда мучители стали одному за другим жечь огнем ступни ног. Затем языки пламени стали постепенно охватывать все тело. О том, как мучились эти несчастные, присутствующие легко могли догадаться по тем крикам, а вернее — стонам, что возносились к небесам! Тамплиеры кричали, что они истинные христиане и всегда держались и держатся этой святой веры. Вот так сгорали их тела, а сами храмовники один за другим испустили дух [. . .] Иакова, из-

нуренного долгим пребыванием в тюрьме, привезли в Лион, где его всячески уговаривали и наконец убедили сознаться, что он был против святейшего папы Климента. После чего его отвезли обратно в Париж. Когда же в присутствии двух легатов из окружения короля оглашали указ (которым магистр освобождался, а орден его осуждался), магистр вместе с одним из своих собратьев по ордену, братом Дофина Вьеннского, закричал, чтобы его выслушали. Ему разрешили говорить. Присутствующие его обступили, и магистр во всеуслышание поклялся всеми святыми, что вместе с остальными заслуживает смерти, но не за дела, что значились в королевском указе, а потому что поддались на уговоры святейшего папы и короля и настолько позволили мерзкой жажде суетной славы себя увлечь, что грязной ложью запятнали столь славнейший и угодный богу орден, бросили тень на исконное благочестие своих собратьев, что, наконец, оказались недостойными стольких великих мужей, доблестных воинов — членов и братьев ордена, кои еще раньше предпочли умереть за истину от неправедной руки, чем дать себя склонить к неправедному решению. Тотчас последовало суровое решение о казни тамплиеров. Иакова и брата Дофина ожидала та же участь, что и остальных, а двух других оставили с позором доживать дни свои. Оба осужденных на казнь держались в присутствии короля стойко и бесстрашно и показали такую же твердость духа, как и те, что были казнены до них".
Дж. Виллани: „Il papa... per piacere al re, assenti di ciò fare: e partito il re, in uno dí, nomato per sue lettere, fece prendere tutti i tempieri per lo universo mondo e staggire tutte le loro chiese e magioni e possessioni, le quali erano quasi innumerabili di podere e ricchezze; e tutte quelle del reame di Francia fece il re occupare per la sua corte, e a Parigi fece prendere il maestro del Tempio, il quale aveva nome fra Giacche de' signori da Mòllai in Borgogna, con sessanta cavalieri frieri e gentili uomini, opponendo contro a loro certi articoli di resia e certi villani peccati... E sopra ciò fatte dare per lo re certe pruove, gli fece tormentare di diversi tormenti perchè confessassono, e non si trovava che niente volessono di ciò confessare né riconoscere. E tenendogli più tempo in pregione a grande stento, e non sappendo dare fine al loro processo... (riservato il maestro loro e'l fratello del Delfino d'Alvernia e fra Ugo di Paraldo e un altro de'maggiori della magione)... cinquantasei dei detti

tempieri fece legare ciascuno a un palo e cominciare a mettere loro il fuoco da più e alle gambe a poco a poco, e l'uno innanzi all'altro ammonendogli, che quale di loro volesse riconoscere l'errore e i peccati loro opposti potesse scampare; e in su questo martorio confortati da' loro parenti e amici che riconoscessono e non si lasciassono così vilmente morire e guastare, niuno di loro il volle confessare; ma con pianti e grida scusandosi com'erano innocenti e fedeli cristiani, chiamando Cristo e Santa Maria e gli altri santi, e col detto martorio tutti ardendo e consumando, finirono loro vita...

(Iacopo e compagni) furono menati a Pittieri dinanzi al Papa, e fuvvi il re di Francia, e promesso loro grazia se riconoscessero il loro errore e peccato, alcuna cosa si dice ne confessaro; e tornati a Parigi, e venuti due cardinali legati per dare sentenzia e condannar l'ordine sotto la detta confessione... il detto maestro del tempio si levò in più gridando che fosse udito: e fatto silenzio per lo popolo, sì si disse, che mai quelle resie e peccati loro opposti non erano stati veri, e che l'ordine di loro magione era santa e giusta e cattolica, ma chegli era ben degno di morte e voleala soffrire in pace, perocchè per paura di tormento e per lusinghe del Papa e del re, in alcuna parte l'aveano per inganno loro fatto confessare... E avuto consiglio col re, il detto maestro e' suoi compagni in su l'Isola di Parigi dinanzi alla sala del re, per lo modo degli altri loro frieri furono messi a martirio, ardendo il maestro a poco a poco, e sempre dicendo che la magione e loro religione era cattolica e giusta, accommandandosi a Dio e Santa Maria; e simile fece il fratello del Delfino, fra Ugo di Paraldo e l'altro, per paura del martorio, confessaro e raffermaro quello ch'aveano detto dinanzi dal papa e al re, e scamparo, ma poi moriro miseramente“.

„Папа... дабы удовольствовать короля, согласился на это. После отъезда короля он разослал повсюду свои грамоты, и в один и тот же день были схвачены храмовники во всех странах. Были взяты в секвестр все их храмы, дома и владения, где земли и богатства было буквально не счесть. Во Франции по указу короля королевские судьи завладели имуществом храмовников, схватили в Париже магистра ордена, брата Жака де Молле, родом из Бургундии, и с ним вместе — шестьдесят благородных рыцарей-монахов, которых обвинили в ереси, в грехах против естества... На основании доказательств, полученных от коро-

ля, обвиняемых подвергли многим пыткам, дабы они сознались. Но никто из храмовников не хотел ни сознаться, ни каяться в том, в чем их обвинили. Их долго держали в тюрьме, не зная, чем кончить их процесс... (решив поберечь их магистра, брата Дофина Вьеннского, брата Уго ди Паральдо и еще одного из главных)... пятьдесят семь храмовников привязали каждого к отдельному столбу и начали им жечь огнем сначала ступни ног, затем все ноги. При этом каждому из них повторяли, что ежели кто признает свою вину, те грехи, в которых их обвинили, то останется в живых. Глядя на их мучения, о том же их молили друзья и родственники, заклиная их сознаться, дабы не погибнуть столь жалкой смертью. Но никто из храмовников не захотел сознаваться: они рыдали и кричали, что были невиновны, что всегда были верными христианами; они взывали к Христу, к Деве Марии и другим святым, и в этих страданиях сгорали их тела, пока они не отдали богу свои души [.] Жака де Молле и его товарищем привезли в Пуатье, где они предстали перед папой и королем Франции. Им была обещана милость в обмен на признание вины и ошибок, и, как говорят, они в чем-то сознались. Затем их вернули в Париж, куда прибыли и два кардинала-легата, которые должны были объявить приговор и осудить орден на основании полученного признания... Тут Жак де Молле встал и закричал, чтобы его выслушали. И когда толпа смолкла, он заявил, что тех прегрешений против веры и естества, в которых их обвиняют, никогда не было; что храмовники всегда были верными сынами истинно святой католической церкви; но что он все равно заслуживает смерти и хочет умереть с миром, ибо, испугавшись пыток, поддавшись на уговоры папы и короля и их обману, он вместе с некоторыми из своих собратьев признал свою вину... По приказу короля магистра с его товарищами отвели в Сите и, как других храмовников, сожгли на медленном огне перед королевским дворцом. Языки пламени постепенно охватывали магистра, а он все равно продолжал твердить, что их орден и их религия истинно католические, взывал к господу Богу и святой Деве Марии. Так же вел себя и брат Дофина, а брат Уго ди Паральдо и еще один храмовник, убоявшись мук, сознались и подтвердили то, что раньше сказали в присутствии папы и короля. Так они спаслись на этот раз от смерти, но все равно потом их ждал жалкий конец“.

Рассказы так явно совпадают во многих моментах, что невозможно не предположить их зависимость друг от друга. А так как Виллани писал свою хронику на много лет раньше боккаччиевской книги „О злоключениях знаменных мужей“, очевидно, Боккаччо использовал текст хроники. Сходство рассказов выявляется гораздо больше, чем это представляется на первый взгляд, особенно если учесть, что они выдержаны в разной тональности: рассказ Боккаччо написан с явно морализующим намерением и вставлен в произведение, претендующее чуть ли не на оригинальное философское обобщение, рассказ Виллани — сухое и лаконическое изложение хроники.

Это не единственный случай, когда Боккаччо использует текст флорентийского хрониста. Множество прямых и косвенных цитат в „Чтениях“ дантовской „Комедии“⁴⁸ указывают на то, что Боккаччо хорошо знал и чтил „Хронику“ Виллани. И если отец и рассказывал ему о трагической участи тамплиеров, то, когда много лет спустя Боккаччо сам принимается описывать эти события, он, должно быть, непроизвольно обращается к их литературной обработке, созданной высоко ценимым им историком. Нечто в этом духе происходит и тогда, когда Боккаччо принимается излагать историю „Гвальдрады“ именитой в книге „О славных женщинах“ (CIII) и в „Чтениях“ (XVI, 16—21). И хотя в данном случае он ссылается на авторитет Коппо ди Боргезе Доменики*, он, как и в предыдущей истории, безусловно, оглядывается на Виллани.

Может быть, здесь сказалось то же пристрастие, что и у Петрарки: стремление оживить как литературные, так и исторические сведения, апеллируя к прямым свидетельствам, хотя имелись свидетельства из вторых рук.

Столь же далек от действительности и лишен ныне известных исторических подробностей другой эпизод из книги „О злоключениях знаменных мужей“ (IX, 25—26), свидетелем которого был сам Боккаччо, по его собственному утверждению: „quedam oculis sumpta meis describam“ („опишу, что видел своими глазами“), „que fere viderim ipse iam referam“ („поведаю, чему сам чуть не был свидетелем“). Речь идет об истории Филиппы Катанезе, о том, как она чудесным образом из прачки превратилась в первую придворную даму неаполитанской королевы, и ее трагическом конце. Причем я не имею в виду неточности, которые обнаружил Делла Торре. Они относятся к пер-

вой части повествования, где события излагаются со слов других людей, особенно Марино Болгаро и Константино Делла Рокка: „Haec igitur, senum dictorum relatione, prīma nobilitatis seu claritatis, ut rectius dixerim, Philippae gudimenta fuisse audivi“ („Я слышал от стариков, что в Филиппе с самого начала были зачатки благородства или, если хотите, знатности“); ср. до этого — „si in auditis veriora tradantur, non reprehendendus venio quum exquisiverim veriora“ („Если вы услышите, что эти факты излагаются где-то более правдиво, в том, поверьте, не следует меня винить, ибо я сам стремился доискаться до истины“).

Но даже когда сделана заявка: „поведаю, чему сам чуть не был свидетелем“, мы встречаем у Боккаччо множество ошибок, ложных подробностей, как это частично и с разной степенью точности уже отметил Торрака. Никколо да Мелициано был казнен в 1346 году в августе по истечении года с момента убийства Андреа, а отнюдь не сразу, „impetu primi in expiationem tam scelesti operis“ („под влиянием первого порыва наказать за такое злодеяние“). Только по долгу службы главный судья, которого звали не Уго, а Берtrandо дель Бальцо (его затем Климент VI утвердил в этой должности), осудил виновных на смерть: против них было общественное мнение, а также их собственные первоначальные признания. Все это противоречит целому ряду утверждений Боккаччо: „Actum est ut Hugoni, comiti Avellini, consensu omnium procerum commissum sit tanti sceleris conscos perquirere... Ipse autem, qua causa tractus nescio, comitem Terlicii, Robertum... traxit in carcere“ („Так случилось, что Уго, графу Авеллинскому, с согласия всех знатных было поручено допросить виновных в таком страшном злодеянии... Я же сам не знаю, почему Роберта, графа Терлицкого... он посадил в тюрьму“). Полностью вымыщены и подробности, относящиеся к пыткам, которым якобы тот же час подвергли Филиппу и ее сообщников. Лишь в марте 1346 года их вывезли из Кастель Нуово*, посадили на галеру, чтобы перевезти к Кастель дель Уово*, и подвергли пытке „ad arborem galeae“ („у мачты галеры“), тогда как Боккаччо пишет „Nec togra: egecto quippe in navi aculeo in conspectu Neapolitane Urbis medio maris in sinu, ritu regionis, spectante populo, et Philippam torsit misellam, Santiam, et Robertum, sed quid exauserit incertum“ („Незамедлительно посреди Неаполитанского залива на корабле поставили кол и по обычаю

тех мест на виду у всего Неаполя истязали несчастную Филиппу, Санчу и Роберта, однако неизвестно, на какую еще пытку он их обрек"). Санчу и Филиппу не казнили вместе с Роберто (2 августа 1346 г.), как утверждает Боккаччо: „...post dies aliquot, nudis corporibus Philippa, Robertus et Sanctia, curribus impositi... educti sunt eo quo flammis erat auferendum miserae vitae residuum ultimo devenere“ („...спустя несколько дней голые тела Филиппы, Роберта и Санчи положили на телеги... увезли, дабы сжечь на огне бренные останки этих несчастных“). Филиппа умерла позже, в тюрьме, а Санчу, которой временно сохранили жизнь, так как она ждала ребенка, казнили лишь 26 декабря 1346 года.

Итак, перед нами масса неточностей и ошибок; но их гораздо легче объяснить, когда узнаешь, что, несмотря на свои заверения (повторяющие, впрочем, общий топос сочинений историков, рассказчиков и создателей легенд), Боккаччо в 1346 году не был в Неаполе, а — как известует из письма Петрарки — гостил при дворе Остазио да Полента в Равенне. Вопреки самым настойчивым утверждениям Боккаччо рассказ, который выдается за свидетельство очевидца, фактически является информацией из вторых рук; среди ее источников и на этот раз видное место занимает „Хроника“ Виллани. Автор хроники, как и Боккаччо, считает, что граф Дель Бальцо действовал в соответствии с определенным поручением, а не просто по долгому службе. Виллани также утверждает, что молодые „калабрийцы“ были убиты чуть ли не сразу, что граф Терлицкий и Роберто д'Эболи казнены вместе и что, может быть, вместе казнены также Филиппа и Санча: „...и приказал графу д'Ан드리, именуемому графом Новелло из рода Дель Бальцо, отправиться в королевство, где ему надлежало совершить правосудие над жизнью и имуществом тех, кто окажется виновным, будь то миряне или священнослужители, и никакие заслуги виновных и их достоинства не должны склонить графа к пощаде. Он отправился в Неаполь; но еще до его приезда неаполитанские школьники захватили город, подняли народ и схватили мессера Рамондо из Катании, который заправлял всем в Неаполе от имени королевы и склонял народ в ее пользу. Его схватили как изменника, схватили и сына мессера Паче, бывшего приближенным короля Андреаса. Его допросили по обвинению в убийстве, и он сознался. Ему всадили в язык крюк, чтобы

он не мог говорить, затем водрузили на телегу и, заживо ободрав, повесили. После чего граф Новелло провел расследование и заточил в тюрьму еще других баронов. А еще он схватил двух женщин, наставницу королевы и донну Санчу Капана, которые, судя по всему, имели отношение к измене. Королева, насколько было в ее силах, защищала предателей и этих женщин и не давала свершить правосудие. Но затем, 2 августа 1346 года, граф Новелло приказал казнить графа Терлицкого из рода Алардо Франчески и графа д'Эболи, сенешаля, который, по слухам, был любовником королевы. Их посадили на две телеги, народ побил их камнями, затем их сожгли” (XII, 52).

Здесь необходимо учитывать неизбежные различия между хроникой и риторическим произведением, исполненным морализирующих обобщений, тем более что в первом случае освещается главным образом судьба Джованны, а во втором — Филиппы и ее детей. Можно предположить, что на этот раз наряду с литературно обработанной информацией Боккаччо значительное место отводит непосредственным свидетельствам, в чем оказались тесные отношения между Неаполем и Флоренцией. Необходимо также учитывать разный подход авторов к политической оценке событий. Воспоминания о молодых годах до известной степени настраивают Боккаччо на снисходительный тон по отношению к Джованне, тогда как Виллани, преисполненный ужаса при мысли о развратной и жестокой королеве, судит ее суровым судом. И все же, несмотря на отличие этих произведений по тональности, по выраженному в них отношению к людям и событиям, совпадение в них отдельных ошибочных деталей не оставляет сомнений в том, что автор книги „О злоключениях знаменитых мужей“, работая над страницами, посвященными мрачной трагедии неаполitanского двора и заявляя, что он опирается на прямые свидетельства, на самом деле ни на минуту не упускал из виду хронику Джованни Виллани⁴⁹.

Подобных примеров немало. Но особенно показателен пример из главной книги Боккаччо, о котором до сих пор не подозревали.

Я имею в виду подражание Павлу Диакону (о нем речь пойдет дальше), которым отмечено знаменитое описание чумы, предваряющее собой „Декамерон“, хотя, если верить неоднократным заверениям Боккаччо, он описывает чуму как непосредственный очевидец („...если бы того не

видели многие и я своими глазами...“; „В этом... я убедился собственными глазами...“).

Даже в этом случае представляется, что Боккаччо так и не смог до конца освободиться от влияния литературного произведения, столь непохожего на „Декамерон“. Воображение Боккаччо перекраивало в соответствии с литературными моделями не только его собственные любовные переживания. Писатель спонтанно обращался к авторитетным литературным примерам и прецедентам даже тогда, когда принимался повествовать о событиях, свидетелем которых в той или иной степени он был сам. Эти события нередко искались в полном соответствии с уже имевшимися литературными обработками.

Все эти факты доказывают несостоительность биографии Боккаччо, составленной из „доверительных признаний“, которые якобы делают в его произведениях персонажи-ширмы. Писатель в своих произведениях следует общей схеме развития любовного чувства, по которой в литературе строились решительно все любовные истории, придерживается книжных или народных традиций, а также наиболее категорических предписаний любовных трактатов своего времени. Боккаччо отнюдь не случайно в своих произведениях искаивает и перекраивает даже самые живые и глубоко личные переживания в соответствии с канонами средневековой культуры. Такова особенность его творческой фантазии, проявляющая себя чуть ли не с фатальной неизбежностью.

Наша полемика, принимавшая иногда крайнюю форму, была необходима, чтобы очистить биографию Боккаччо от романтических наслоений.

Мы не склонны более усматривать чисто документальную ценность в фактах и сведениях, почерпнутых непосредственно из произведений Боккаччо. Но, создавая с максимальной осторожностью, шаг за шагом, миг за мигом биографию писателя, мы все же должны использовать эти данные в более широком, но не менее важном плане: как остраненное отражение внутренней жизни человека, его духовного мира.

Если же в общей картине, подчиненной литературной традиции, обнаружится какой-нибудь реалистический элемент, с уверенностью его можно будет выделить, лишь руководствуясь ключевыми элементами достоверной биографии Боккаччо, то есть фактами, получить которые по-

могут новые настойчивые исследования архивов и источников. На этом пути уже достигнуты некоторые успехи.

В будущем предстоит заново воссоздать биографию Боккаччо. В ней, вероятно, будет гораздо меньше захватывающих подробностей, но она будет более достоверной и лучше объяснит наиболее значительные моменты внутренней жизни писателя. Иными словами, это будет биография, в которой интерес к личности писателя, стремление придать ей романтический характер не затмят интереса к его творчеству, не отодвинут его сочинения на задний план.

¹ См.: Lipparini „G. B.“, Firenze, 1926; Pernicone, Введение в „Il Decameron e Antologia delle opere minori“, Firenze, 1937; Grabher „Boccaccio“, Torino, 1942; Russo „Studi sul Due e Trecento“, Roma, 1947; Sapegno „Il Trecento“, Milano, 1948.

² Я прежде всего имею в виду работу Крешини „Contributo agli studi sul Boccaccio“, Torino, 1887 и основные работы, написанные в том же ключе: Della Torre „La giovinezza di G. B.“, Città di Castello, 1905; Wilkins „Boccaccio Studies“, Baltimore, 1909; Torracca „Per la biografia di G. B.“, Napoli, 1912; Massera „Studi boccacceschi“⁴ in „Zeitsch. für Rom.-Phil.“ XXXVI, 1912; Hauvette „Boccace“, Paris, 1914.

³ Напомним вкратце основные моменты биографической схемы, разработанной авторами вышеупомянутых исследований, которой тщательно придерживались многие ученые. Джованни Боккаччо родился, уверяют они, в Париже от внебрачной связи Боккаччо ди Келлино и некой Джованны; ребенка привозят во Флоренцию, где его отец женится на Маргерите деи Мардоли; отроком, дабы избавить мальчика от притеснений мачехи, его отсылают в Неаполь; там он увлекается сначала Пампилеей, затем Абrottонией; по прошествии восьми лет пребывания в Неаполе Боккаччо влюбляется в Марию Аквинскую (Делла Торре считает, что Боккаччо приехал в Неаполь в декабре 1323 года, а полюбил Марию Аквинскую в марте 1331 года; Торрака относит первое из этих событий к 1325 году, второе — к 1333 году; Овет считает, что речь может идти о декабре 1328 года и о марте 1336 года), долго за неё ухаживает — мы увидим в дальнейшем, что продолжительность этого ухаживания подсчитана с точностью до дня,— в октябре добивается наконец благосклонности возлюбленной, но вскоре Мария Аквинская изменяет Боккаччо. За этот период Боккаччо написал половину „Филоколо“, „Филострато“, „Тезеиду“; в дальнейшем появляется и вторая часть „Филоколо“. В конце 1339 года (полагает Торрака), или 1340 года (Делла Торре, Овет), или же между 1340—1341 гг. (Крешини) Боккаччо

возвращается во Флоренцию. Илишне напоминать, что все эти данные извлечены из произведений Боккаччо путем систематического анализа автобиографических элементов, которые якобы скрыты в истории различных персонажей его юношеских произведений, включая „Фьямметту“. Начало подобным исследованиям положил еще Балделли. Крешини подошел к этим исследованиям с новых позиций и добился положительных результатов, хотя не обошлось без издержек. Эпигоны Крешини довели его исследовательский метод до абсурда.

⁴ Словно подводя итог первой части своего исследования, Крешини пишет, в частности: „Юношеские произведения нашего автора необходимо располагать и изучать в соответствии с тем, в какой связи они находятся с различными ступенями этой любовной истории“.

⁵ См.: G. Boccaccio „Le Rime“, a cura di A. F. Massera, Bologna, 1914.

⁶ См.: G. Boccaccio „Le Rime“, a cura di V. Branca, Bari, 1939; Silber „Three Sonnets of the Trecento“ in „Italica“, XV, 1938.

⁷ См.: Savj Lopez „Sulle fonti della Teseida“ in „Giorn. Stor. Lett. It.“ XXXVI, 1900; „Storie tebane in Italia“, Bergamo, 1905; Roncaglia, Nota all’ed. del „Teseida“, Bari, 1941.

⁸ См.: G. Billanovich „Boccaccio dettatore“ in „Giorn. Stor. Lett. It.“, CXXI, 1943, а также „Restauri boccacceschi“, Roma 1945.

⁹ См. мою работу „Il cantare trecentesco e il B. del „Filostrato“ e del „Teseida““, Firenze, 1936; Battaglia, Introd. all’ed. critica del „Teseida“.

¹⁰ См.: Raina „Il cantare dei cantari“ in „Zeitsch. für Rom. Phil“ II, 1878.

¹¹ См.: G. Boccaccio „Amorosa visione“, edizione critica cit., p., CXLIX.

¹² Тоскане принадлежат все манускрипты XIV века, см.: Mazzatinti «La „Fiorita“ d’Argmannino giudice» in „Giornale di filologia romanza“, III, 1880; Flutre „Li fait des romains“, Paris 1932, p. 373 ss.; Id., «Sur deux mss. de la „Fiorita“» in „Romania“, LXI, 1935. Мы взяли цитату из Laurenziano Plut. LXXXIX inf. 50. Эта рукопись содержит наиболее полную редакцию „Фьориты“.

¹³ См.: Hauvette, op. cit., pp. 62 ss.; Young „The Origin and Development of the „Story of Troilus and Criseyde““, London, 1908, p. 101 ss.; „The Filostrato“... Introduction by N. E. Griffin, Philadelphia 1929, p. 8 ss.

¹⁴ И в более поздних произведениях, в „Генеалогии языческих богов“ и в трактате „О славных женщинах“ королей Франции Боккаччо называет знатными среди знатных, потомками Дардана и Гектора (см., в частности, „Декамерон“, X, 10; а также VI, 8; VIII, 9 и „Корбаччо“, 367 и 379).

¹⁵ Прелестная сказка в слегка измененном виде появляется и в одной из новелл „Декамерона“ (I, 3), где история заканчивается женитьбой молодого флорентийского купца — „двойника“ Боккаччо — на дочери английского короля. Об антропологических корнях этого мотива см.: J. G. Frazer „The Golden Bough“, London, 1923, I, 2, 3.

¹⁶ Настоящий канон, заимствованный из античных и средневековых легенд, Боккаччо повторяет в „Декамероне“ (III, 9; X, 6); „сокращенный вариант“ легенды — в „истории“ Фьордализо (II, 5). См. также: Thompson „Motif-Index of Folk-literature“, Helsinki, 1932 e ss., T 587, 685.

¹⁷ Но в внешний облик Фьямметты — если исключить обычные заимствования из трактатов о любви — вызывает немало сомнений. Эта неаполитанка — блондинка (см., в частности, „Филоколо“, IV, 43; „Стихотворения“, I, II, 3 и т. д.) согласно лирической традиции и любовным рекомендациям (Boncompagno da Signa „Rota Veneris“, Roma, 1927, p. 13). Фьямметта наделяется различным возрастом: в „Филоколо“ I, 1, 15 она родилась от Роберта до того, как он стал королем, т. е. до сентября 1310 года; в „Амето“ Фьямметта нарисована моложе Боккаччо — следовательно, она родилась после 1313 года. В „Декамероне“ (Вступление): Фьямметта моложе Пампинеи, которой было 27 лет, следовательно, она родилась после 1321 года (Массера напрасно потратил столько усилий, чтобы примирить эти противоречия). См. также: Renier „Il tipo estetico della donna nel Medioevo“, Ancona, 1885, p. 127 ss.; Ruggieri „Aspetti dell'eterno femminino“ in „Misc. Silva“, Firenze, 1956.

¹⁸ Эти и другие автобиографические элементы „Любовного видения“ уже рассматривались и изучались в комментарии к подготовленному мною академическому изданию поэмы. В „астрономическом“ толковании фразы из „Амето“ (17 октября—15 ноября) учитываются взгляды и учение Андало да Негро, преподававшего неаполитанской молодежи и самому Боккаччо, который в своей библиотеке хранил один из его трактатов, науку о небесных светилах. (См.: Hauvette „Notes sur les mss. autographes de Boccace“ in „Mélanges de l'École de Rome“, 1894, p. 104; Della Torre, p. 37, ss.; 59 ss.; Branca „Il primo carme del B.“, in „Convivium“, N. S. I., 1954, „Tradizione delle opere di G. B.“, op. cit.)

¹⁹ Della Torre, op. cit., p. 182; Scandone „D'Aquino di Capua“ in Litta, „Famiglie celebri“, S. II, Napoli, 1905; De Blasiis „Racconti di storia napoletana“, Napoli, 1908, pp. 168 ss.

²⁰ См.: Macrì-Leone „Il Zibaldone boccaccesco“ in „Giorn. Stor. Lett. It.“, X, 1887.

²¹ О Фьямметте и ее истории умалчивают самые ранние биографы Боккаччо, см.: Massera „Le più antiche biografie del B.“ in „Zeitschrift für Rom. Phil.“, XXVII, 1903.

²² Например, отъезд из Неаполя; предположение о том, что у Бок-

качко были любовные похождения во Флоренции; его отношения с отцом и т. д.

²³ См.: Battaglia „Elementi autobiografici nell'arte del Boccaccio“ in „Cultura“, IX, 1930; „Schemi lirici nell'arte del Boccaccio“ in „Archivium Romanicum“, XIX, 1935.

²⁴ „Zibaldone boccaccesco Mediceo Laurenziano“. Riproduzione fotografica a cura e con introduzione di G. Biagi, Firenze 1915, O „Zibaldone magliabechiano“ (Nazionale di Firenze II ii 327), помимо статьи Макри-Леоне, на которую мы уже ссылались, см. работы: Ciampi „Monumenti di un ms. autografo di G. B.“, Firenze, 1827 и Milano, 1830; Hortis „Studi sulle opere latine del Boccaccio“, Trieste, 1879, p. 328 ss.

²⁵ См.: Silber „The Influence of Dante and Petrarch on Certain of B.'s Lyrics“ Menasha Wis. 1940; Billanovich „Prime ricerche dantesche“, op. cit., p. 77 ss.

²⁶ См.: Langlois „Origines et sources du Roman de la Rose“, Paris, 1891; „Histoire littéraire de la France“, Paris, 1885, XXIX, p. 455 ss.; Faral „Recherches sur les sources latines des contes“, ecc., Paris, 1907; Sabbadini „Le scoperte dei codici“ cit., ecc.

²⁷ См.: Rousselot „Pour l'histoire de l'amour au Moyen Age“, Müns-ter, 1908; Gilson „L'esprit de la philosophie“, op. cit., II cap. IV; De Bruyne „Etudes“, op. cit., II p. 138 ss., 161 ss., 198 ss.; III 66 ss., 240 ss.; Simonin „Autour de la solution thomiste du problème de l'amour“ in „Arch. d'hist. doctr. et litt. du Moyen Age“, VI, 1931.

²⁸ См.: Huizinga „Autunno del Medioevo“, già cit. p. 161 ss.; а также Guglielmo d'Alvernia „Tractatus de bono et malo“ in Pouillon, art. cit., p. 316.

²⁹ Эмилии в „Тезеиде“ пятнадцать лет; ср. с такими персонажами, как Мензола в „Фьезоланских нимфах“, дочь английского короля, Алибск, дочери Нарнальдо Клуада, Сальвестра, Спина Малеспина, Ифигения, Никколоза, Джиневра, Изотта, Софрония, Гризельда и др.— в „Декамероне“.

³⁰ См.: „Амето“, XXXV; „Bucolicum Garmen“, I.

³¹ См.: Langlois, op. cit., pp. 7, 17 ss.; Boncompagno da Signa „Rota Veneris“.

³². Этот момент часто встречается в „Декамероне“ (IV, 6 и 7; V, 1 и 4; VII, 7 и т. д.).

³³ См. Данте „Новая Жизнь“, V; Петрарка „Rime“ III (отметим, что Петрарка влюбляется в Лауру в авиньонской церкви св. Клары в страстную пятницу); „Декамерон“, IV, 6; V, 1 и 4; VIII, 2; „Филострато“, I, 18 сл.; „Тезеида“, III, 5 сл. О большом распространении этих элементов в народной литературе см. Thompson, op. cit., № 711, 4.

³⁴ Эта тенденция носит настолько естественный характер, что находит отражение в таком произведении, как „Rota Veneris“, где „aquilo“ означает „ревнивый муж“, а „auster“ — „любовник“.

³⁵ См.: Crescini „Il cantare di Fiorio e Biancofiore“, op. cit., I, p. 427; „Contributo“ op. cit., p. 32.

³⁶ См.: „Метаморфозы“, IX, 467—469; „Амето“, XXXV; „Героиды“, XII, 105 сл. и XVI, 123 сл.

³⁷ См.: „Les romans de la table ronde“, Paris, 1875, IV, p. 32, „La Tavola ritonda“ a cura di G. Polidori, Bologna, 1864—65, pp. 126—182.

³⁸ См.: Billanovich „Restauri boccacceschi“, op. cit., p. 97 ss.

³⁹ См.: D’Ancona „La poesia popolare italiana“, Livorno, 1906, p. 26 ss.; Thompson, op. cit., K. 1315, I ss.

⁴⁰ Мы уже не раз обращались к Гвилтоне д’Ареццо, см.: „Certo noia non so“, „Lasso en che mal punto“, „Gioi amorosa amore“, „Dolente tristo“. Последний момент не носил такого канонического характера, как предыдущие: здесь проявлялось и стремление восхвалить Мадонну и естественная гордость поэтов.

⁴¹ См.: Trojel, pp. XLIV, LIV ss.; Rousselot, op. cit.; De Bruyne, „Etudes“, op. cit., II p. 162 ss., 173 ss.

⁴² См.: Nota all’ed. del „Filocolo“, p. 586 ss.; о „вопросах любви“, см. Rajna in „Romania“, XXXI, 1902.

⁴³ См. комментарий к „Любовному видению“: XXIX, 52 сл.; XXXIII, 1 сл.; XXXVIII, 19 сл. и 40 сл.; XXXIX, 1 сл.; XLII, 72; XLIV, 31 сл. и 32 сл.; XLV, 25 сл. и 61 сл.; XLVI, 12 сл. и 67 сл.; L, 34 сл.

⁴⁴ См.: „Dialogo d’amore di M. Giovanni Boccaccio“, Venezia, 1611; Dietz „Beiträge zur Kenntnis der romanischen Poesie“, Berlino, 1825, I, p. 76.

⁴⁵ См., например, XLV, 55—60 и трактат „О любви“, с. 53.

⁴⁶ Боккаччо неоднократно изображает в своих произведениях любовь к вдовушкам и теоретически обосновывает, почему в любви он отдает предпочтение не девушкам, а вдовушкам (см. „Филюколо“, IV, 54; „Стихотворения“, LXXXI—LXXXII), в полном соответствии с канонами средневековых трактатов о любви, начиная с Андрея Капеллана и кончая Петраркой; в соответствии с той же самой традицией Боккаччо противопоставляет любовь дворян любви простолюдинов (см. „Фьямметта“, „Декамерон“, IV, 7; „О любви“, с. 235).

⁴⁷ См.: „Tractatus de perfecto amore“, a cura e con introduzione e traduzione italiana di Gerardo Brunni, Roma, 1951. Бруни подробно и исчерпывающе выявляет зависимость этого трактата от книги Капеллана „О любви“.

⁴⁸ См.: „Чтения“, VI, 1, 41; XII, 1, 99; XIII, 1, 98, 99 сл., 107, 109, 111; а также VI, 1, 23 сл.; X, 50, 54, 70 сл., 82 сл., 94 сл. (используется без ссылки на источник, см. „Хроника“, VIII, 5; VI, 77, 78, 81; VII, 39; II, 1; I, 31 сл.; IV, 31).

⁴⁹ Петрарка тоже достаточно свободно обращался с текстом „Хроники“ Виллами, не ссылаясь на него, см., например, „Reguli memorandarum“ III, XCVII и „Семейные письма“, II, III, 14—15.