



В. Б. ШКЛОВСКИЙ

О новелле

Можно сказать, что Волгой называется река, протекающая мимо городов Ярославля, Костромы, Кинешмы и Горького; определение это не содержит в себе лжи или ошибки.

Волга действительно не только протекает мимо этих городов, но и никакая другая река этого не делает.

Но если мы будем характеризовать Волгу по тому участку, в котором мы ее только что определили, то будем описывать водяной поток, не похожий ни на верхнее течение, ни на нижнее.

Точно так же, если сказать, что Волгой называется река, протекающая мимо Волгограда и Астрахани, то ширину этой реки, характер ее берегов тоже нельзя распространить на характеристику Волги в целом.

Так же случается в исторических определениях.

Определяют значение слова «реализм».

Сперва возникает сомнение вполне законное. Слово «реализм» позднее. Имеем ли право мы применять этот термин к тем эпохам, когда он еще не существовал? Возникает даже сомнение: термин не существует и в эпоху Белинского.

Но надо быть последовательным: мы вообще анализируем явление, историю не в тех терминах, которые существовали одновременно с явлениями, — например, никто в Египте или в Риме не называл свои государства «рабо¹владельческими обществами».

Мы можем про историческое явление знать и часто знаем на самом деле больше, чем его современники. Поэтому отказаться начисто от употребления термина «греческий роман», или шире, «античный роман», мы не можем, хотя это термин поздний и употреблять его

надо с осторожностью, для того чтобы вместе с термином не перенести более позднее представление на ранние явления.

Литература не математика, и термины литературоведения никогда не приобретут точности математических определений. Мы здесь имеем термины для текущих процессов и для явлений, которые никогда целиком не совпадают.

Теперь перейдем к определению жанра «новелла».

Слово это позднее; понятие изменяется.

Оно изменялось до появления термина и после появления. Определений много, и все они соответствуют разным этапам и видам одного художественного явления.

Тут дело осложняется еще тем, что на Волгу можно поехать и проверить, что это действительно единая река.

Волга — это физическое единство, в данном случае географическая непрерывность.

Новелла — понятие стилистическое, нами созданное, зависящее от целого ряда явлений, которые ее создают и как бы подменяют.

Обычно, стремясь попятить непрерывность, начинают следить за неизменяющимся моментом, за тем, что именуют, например, в развитой прозе так называемыми бродячими сюжетами.

Действительно, кое-что в литературной непрерывности сохраняется. Но сама непрерывность как бы неизменно осуществляется или мыслится продолжающейся не благодаря присутствию этих будто бы неизменяющихся элементов.

У Апулея в романе «Золотой осел» есть вставная новелла о ремесленнике², который ушел из дома, оставив жену одну. Жена пригласила любовника, муж вернулся внезапно, женщина спрятала любовника в бочку. Муж сообщил, что у него удача — он продал бочку за пять динариев. Жена не растерялась и ответила: « — Вот муженек-то достался мне, так муженек! Бойкий торговец: вещь, которую я, баба, дома сидя, когда еще за семь динариев продала, за пять спустил!»

Обрадованный муж спросил, кто покупатель и где он. Женщина отвечает, что покупатель сидит в бочке, смотрит, крепкая ли она. Любовник слышит этот разговор, вылезает из бочки и просит мужа почистить ее. Ремесленник залезает в бочку, жена светит ему, согнувшись, а любовник над спиной мужа овладел его женой.

Эта история перешла от Апулея к Боккаччо, в день VII, в новеллу вторую.

Перед нами редкий случай перехода неизменного анекдота. Он неизменен потому, что поразителен и включает в себе элемент эротического озорства.

К этой изумительной истории подходит определение Гёте, который определял новеллу как «одно необычайное происшествие»³.

В другом месте Гёте говорил, что она рассказывает о новом, не повседневном, но не фантастическом⁴.

Новелла о бочке перешла к Боккаччо совершенно неизменной. Рассказ об обманутом муже перешел из одного быта в другой, ничем не обогащенный.

Но другая новелла, о том, как женщина спрятала любовника, а муж его нашел, изменилась в своей направленности.

У Апулея муж, гомосексуалист, овладевает любовником, потом приказывает рабочим его избить.

Апулей считает, что муж прав, а жена негодяйка. Боккаччо не изменяет новеллу, но считает, что муж, который не жил со своей женой, но требовал от нее верности и использовал положение застигнутого любовника, — негодяй.

Женщина защищает свои права, и автор на ее стороне.

Новелла развилась, изменила свое значение.

Первая новелла сохранилась благодаря своей курьезности и осталась неизменной. Нужно сказать, что таких новелл сравнительно мало и не они развивают искусство человечества.

У Апулея она вставлена как услышанный анекдот, и у Боккаччо она рассказана Дионео как дерзкий анекдот, который слишком хорошо был понят дамами.

Не все то, что сохраняется, ценно.

Шлегель сближал новеллу с анекдотом, то есть с еще не записанным сообщением о занимательном происшествии: «Новелла есть анекдот, незнакомая еще история, которая интересна только сама по себе... которая дает основание для иронии при самом появлении на свет».

Ирония здесь дается как ощущение превосходства художника над действительностью, как элемент свободного рассматривания предмета.

Новелла типа рассказа Апулея сперва начинается как рассказ о чем-то повседневном и потом дает неожиданные соотношения героев: застигнутая на месте преступления женщина не только обманывает мужа, но и удовлетворяет свое желание в его присутствии.

Но одновременно существовали новеллы-анекдоты, не включающие в себя элемент нового, но использующие противоречия в самом предмете.

Герой романа Апулея купил рыбу на базаре. Он встретил своего друга Пифия, который стал диктатором над базаром. Друг возмутил-

ся тем, что рыба куплена слишком дорого. В припадке негодования он вырвал покупку из рук Луция, бросил рыбу на землю, обругал продавца, а своему помощнику велел растоптать рыбу.

Рыба оплачена. Убыток несет Луций.

Противоречие между намерениями базарного законодателя и последствиями этих намерений при всей обыденности создает коллизию анекдота.

Поразительные новеллы лучше всего сохраняются, новеллы бытовые разрушались и восстанавливались снова.

Поразительные новеллы, рассказы о необыкновенных случаях, вероятно, характерны, хотя и тут они не исключительны для начала истории новеллы.

Шпильгаген отделял новеллу от романа, считая, что она имеет дело с готовыми характерами.

Это определение, так сказать, относится к среднему течению новелл. Ранние новеллы, например у Апулея, вообще не выявляют характеров героев. Это случаи из жизни людей, а не раскрытие характеров этих людей через случай.

В новеллах Чехова люди разочаровываются, озлобляются, иногда смягчаются.

Некоторые исследователи новеллы утверждали, что новелла требует особого, специфически сжатого, интенсивного сюжета. Это повествование об одном событии.

Такое определение подходит к новеллам О. Генри, так как оно и построено на материале его новелл. Но такое определение, как мы увидим дальше, не подошло бы к новеллам Чехова, который не стремился к «интенсивности сюжета».

Чехов также не всегда в новелле повествует об одном событии. В его новелле отсутствует вводная часть, но часто в нее включена предыстория: это повествование о нескольких событиях.

Ситуации у Чехова всегда взяты из его времени. Конфликты основаны на поисках места, на бедноте, на замкнутости жизни, на непонимании ее.

Новеллы чаще построены для открытия нового в известном, а не для обострения старых, традиционных конфликтов на новом бытовом материале.

Такая новелла явно появилась заново, ниоткуда не заимствована.

Не отвергая факта, что существуют так называемые бродячие сюжеты, мы должны помнить, что совпадающие по сюжетному построению рассказы не всегда связаны происхождением и могут иметь разное смысловое значение.

В книге Апулея легковёрный человек обращается к предсказателю Халдею для того, чтобы узнать у него день, благоприятный для отплытия в море. «Тот ему уже день указал, уже кошелек появился на сцену, уже денежки высыпали...»

В это время к предсказателю подходит знакомый. Халдей жалуется приятелю на свою судьбу: его только что ограбили в море. Услышав жалобу, клиент прячет свои деньги.

Басня говорит о человеке, который другим предсказывает, а сам своей беды не знает. Она носит комический характер.

Может быть другой случай: сталкиваются мировоззрения, — например, христианин опровергает веру волхва. В русских летописях есть рассказ о волхве.

К волхву, взяв потихоньку топор, вышел князь Глеб и спросил у предсказателя: «Знаешь ли, что будет завтра утром или вечером?» — «Все знаю», — отвечал волхв. «А знаешь ли, — спросил опять Глеб, — что будет нынче?» — «Нынче, — отвечал волхв, — я сделаю большие чудеса». Тут Глеб вынул топор и разрубил кудесника».

Князь не верит тому, чему верят смерды, и опровергает их веру прямым насилием.

Сходство новелл в том, что предсказание тут же опровергается, в том, что предсказатель не знает своей судьбы.

Вторая новелла — трагическая; она записана в летописи с определенной датой и явно не зависит от рассказа Апулея.

Для новелл берутся случаи и предметы, которые могут быть растолкованы и раскрыты по-разному. Вторая новелла, с князем Глебом, основана на необычайном происшествии, первая — на раскрытии нового смысла в обычной базарной сцене: предсказатель дает предсказание клиенту.

Строение новеллы основано на существующих в жизни противоречиях, которые при помощи событий иного ряда или сопоставлений событийных рядов, дающих разное отношение к одному и тому же явлению, обнаруживаются в повествовании.

Общность определения, которое я сейчас даю, объясняется его широтой.

Несколько эмпирических замечаний о способах соединения новелл

Раз созданные новеллы могут существовать в беглом разговоре, приводиться к случаю. Но их можно и соединять.

Соединены они могут быть по темам.

Подборы такие встречаются неоднократно, например, в книге «Калила и Димна». Целая глава называется «Глава о расследовании дела Димна, или Глава о том, кто хотел пользы себе, причиняя вред другому, и чем кончилось это дело».

Калила говорит о вреде подозрительности.

Оправдывающийся шакал приводит притчи. Рядом приводятся приметы злых и вероломных людей. Примеры объединены тематически, так, как ключи нанизываются на кольца.

Иногда систематизация новелл проводится путем спора притчами. Например, один из спорящих говорит о вреде терпения к злу, а другой приводит пример ненужной торопливости.

Разные способы систематизации новелл могут существовать одновременно. Новеллы «Декамерона» все объединены тем, что они рассказываются обществом молодых людей, убежавших из города от чумы. Отдельные дни соединены тематически.

Большую, охватывающую новеллу, соединяющую набор сюжетов, называют обрамлением.

Обрамление обычно задерживает действие, и новеллы как бы происходят в паузах основного действия.

Коротко анализируем строение сборника «Тысяча и одной ночи».

Был царь, был у него старший брат Шахрияр. Царь хотел навестить своего брата, случайно вернулся домой и увидел, что жена его ему изменяет с черным рабом. Печальный приехал царь к своему брату.

Он худел и желтел от горя, но однажды он увидел, что жена его брата и его невольницы изменяют своему повелителю с рабами. Царь развеселился: «Прежние краски вернулись к нему, и лицо его зарумянилось».

И стал он есть. Но брат рассказал своему брату об обоих несчастьях. Второй брат сказал первому: «Уйдем тотчас же, не нужно нам царства, пока мы не увидим кого-нибудь, с кем случилось то же, что с нами».

Обманутые братья странствовали недолго; они увидели ифрита — злого духа, который носил с собой женщину в запертом сундуке, чтобы она ему не изменяла.

Ифрит заснул, и женщина изменила ему с обоими братьями.

Царь Шахрияр решил, что он будет каждый день брать в жены девственницу, а утром ее убивать.

Таким образом, в начале «Тысяча и одной ночи» мы видим три новеллы, соединенные по сходству. Дальше рассказывается, что

у царского везиря были две дочери, одну из них звали Шахразада, она сама пожелала стать женой царя-убийцы. Отец спорил с ней и приводил сказки о том, как приводят женщин к повиновению. Шахразада ему сказкой не ответила, но настояла на своем.

Дальше идет знаменитая история, как Шахразада, рассказывая бесконечные сказки, отдаляла день своей казни.

Начальные сказки Шахразады, содержащиеся в первых двух ночах, имеют темой выкуп крови провинившегося ценою рассказа занимательной сказки.

Рассказывание как способ отсрочки гибели широко используется в обрамлении.

Существует свод «Семь везирей».

Царевич оклеветан, отец его хочет казнить. Царевич сам говорить не может, везири рассказывают сказки, задерживающие казнь.

В сборнике монгольских сказок буддийского происхождения Арджи — Бурджи деревянные статуи, составляющие ступени, сказками удерживают царя от восхождения на трон. В индийских «Сказках попугая» попугай сказками задерживает женщину, которая хочет уйти и изменить мужу.

Каждая сказка — новый совет о том, как хитрить и обманывать, но все вместе они задерживают исполнение желания женщины, и каждая сказка кончается словами, что об остальном женщина узнает завтра, если останется дома.

Существуют своды не новелл, а вопросов.

Так построена в «Эддах» песнь об Альвиссе⁵.

Вопросами, как называются разные вещи у богов, альфов, турсов и карлов, Тор затягивает время до восхода солнца. Когда солнце поднялось в небо, Альвиссе превратился в камень.

Долог спор о происхождении романа.

А. Веселовский в статье «Греческий роман», опираясь на мнение исследователя Э. Роде⁶, утверждал, что роман и новелла имеют разное происхождение. Веселовский пишет: «Мне очень приятно было встретить у Роде подтверждение моего собственного мнения, — что между греческим романом и новеллой нельзя предположить никаких генетических отношений; я только расхожусь с ним в некоторых дальнейших выводах. Новелла, — говорит Роде, — преимущественно реальна; роман отличается крайне идеальным характером; это как бы два полюса; с новеллой можно поставить на один уровень разве новую буржуазную комедию»*.

* А. Н. Веселовский. Избранные статьи. Л., ГИХЛ., 1939, с. 25.

На мнения А. Веселовского и Э. Роде опирался покойный Б. В. Томашевский, отстаивая самостоятельное происхождение романа.

Эти мнения очень любопытны, но я уже говорил, что Апулей начал свою книгу «Золотой осел», которую сам он называл «Метаморфозы», словами: «Вот я сплету тебе на милетский манер разные басни».

Тут ясно, что басни уже существуют, если они сплетаются. Сплетаются здесь они реже методом обрамления; таким методом введены рассказы о колдунье и знаменитый рассказ об Амуре и Психее, который рассказывается в пещере разбойников героине старухой, утешающей пленницу, но основной метод сплетения — это нанизывание происшествий на судьбу жадного к чудесному юноши.

Я занимаюсь сейчас не историей литературы, а ее теорией, и исторические примеры служат мне примерами, на которых я хочу показать изменения некоторых закономерностей. Поэтому решу продолжить свой короткий анализ.

В четвертой и пятой книгах «Золотого осла» Апулея описывается пребывание Луция в пещере разбойников.

Начало служит также мотивировкой торможения. Набег разбойников объясняет, почему Луций не смог сразу освободиться от чар: для превращения в человека ему достаточно было пожевать розу. Человек, превращенный в осла, увидел розу, но это была ядовитая лавровая роза, из тех, «вкушение которых смертельно для всякого животного».

В результате осел-Луций попадает в пещеру разбойников, видит старуху служанку, после этого прибывают разбойники и идет нанизывание рассказов об их неудачах.

Все эти неудачи редкостны.

Один грабитель просунул руку в отверстие двери, для того чтобы отодвинуть засов, а хитрая старуха, заметив грабителя, прибила его руку гвоздем к дверной доске.

Другой грабитель был выброшен из окна чердака старухой, пожитки которой он грабил.

Третий разбойник, для того чтобы проникнуть в богатый дом, велел зашить себя в медвежью шкуру и был затравлен собаками.

Все рассказы объединены темой неудачи преступления. После того как рассказы все выслушаны, прибывает новая партия разбойников, с прекрасной пленницей, похищенной от мужа в день свадьбы. Разбойники уходят из пещеры. Утешая пленницу, старуха рассказывает ей сказку, которая прославилась в веках, — «Амур и Психея». Сказка занимает около сорока страниц. Вставлена она

по способу обрамления. Способ рассказывания и образ старухи, служанки разбойников, не связаны.

Сказка фольклорная, с «немошными» зверями (муравьи, орел), помогающими выполнить трудные задачи, и с элементами сказочной троичности.

После того как сказка рассказана, восстанавливается движение самого романа. Девушка пытается бежать из вертепа на осле — Луции. Пленница захвачена. Неудача разбойников и гибель их атамана заставляют их избрать атаманом пришельца — мнимого разбойника, который оказывается женихом пленницы.

Роман сплетен из новелл; в нем двадцать вставных новелл и сотни новелл нанизанных. Появление новелл мотивировано любопытством Луция, который жадно собирает разные сведения в качестве молодого человека и, превратившись в осла, в горе утешается тем, что у него теперь длинные уши и он хорошо слышит.

Новеллы анекдотичны и пестры. Вызывает возражение утверждение Веселовского, что греческий роман носит идеальный характер.

Вероятно, здесь утверждается, что роман отвлечен, не содержит в себе отражений черт действительности.

Я сам когда-то был такого же мнения, основываясь на бесчисленных приключениях, повторяющихся и переходящих из одного произведения в другое.

Но если недавно французский врач, переплывший в надувной лодке через Атлантический океан, утверждал, что и в наше время каждый год на морях и океанах гибнет более двухсот тысяч человек, то, говоря сравнительно, в античные времена, при плаваниях на деревянных судах, без компаса, с примитивным управлением парусами, количество кораблекрушений должно было быть чрезвычайным.

Конечно, греческий роман никогда не представлял собой сколок с действительности.

Так опыт, который мы производим в лаборатории, выявляя нам законы природы, сам осуществляется в некоторых идеальных условиях, выделенных из общеприродных условий, искусственно обособленных, но то, что происходит в колбах и приборах, реально, хотя и отвлеченно.

Что создало греческий роман?

Старый замкнутый город, в котором все знают не только соседей, но и всех их предков, заменен непознанным миром — вселенной. Торговые связи трещинами перерезали известную тогда землю, трещины караванных дорог уходили все дальше и дальше, и по ним

просачивался в неведомое одинокий, лишенный своего обычного окружения человек.

Замкнутый мир погибал, распадался, трещины расширялись, и через них были видны новые дали.

Распад старого мира, трудности и страхи новой, огромной вселенной, обширных океанов, неведомых народов, чужих обычаев были реальностью греческого романа.

Реальность эта изменилась, оставшись в романе.

В Индии, в зарослях джунглей, за болотами, мрамором белеют города, которые я помню по детским книгам.

Лианы зеленым дымом струятся из окон брошенных дворцов и уходят, извиваясь, как струи дыма, в лес.

Дворец стал «чистой архитектурой». Старая реальность дома — связь помещений, логика покоев, логика расположения комнат — потеряна.

Обезьяны бегают по лестницам и думают, что это всего только ступенчатое построение; они воспринимают лестницу как чистую форму.

Но в доме прежде жили, хотя и не по-нашему. Реальность дальних стран так же достоверна, как реальность тихого перекрестка маленького, нам хорошо известного города.

И романы и сборники новелл — это были поиски нового художественного единства, порожденные новыми производственными отношениями, новым сознанием. Отрывки знаний, выдумок, остроумия, находясь вместе, под влиянием магнитного поля нового бытия преобразовались и входили в новые сцепления.

О разных смыслах понятия «характер» в применении к произведениям литератур разных эпох

Прекрасный исследователь русского стиха, Л. И. Тимофеев в «Очерках теории и истории русского стиха» определяет роман и рассказ с точки зрения широты изображения характеров: «Роман, сравнительно с рассказом, представляет собой изображение характера в ряде ситуаций, в процессе, тогда как рассказ дает характер в определенном моменте его развития, в одном основном событии. В зависимости от того, каким хочет писатель изобразить характер, он и обращается к тому или иному жанру как средству раскрытия характера»*.

* Л. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., Гослитиздат, 1958, с. 14.

На такой точке зрения стоял и я, анализируя в одной из своих последних книг значение характера в прозе русских классиков XIX века.

Но это утверждение, данное вне истории, неправильно.

В книге «Калила и Димна», представляющей собою арабский перевод индусской системы рассказов, восходящий к VI веку, много сюжетных столкновений, дидактических рассуждений, риторического членения событий на разновидности, но нет того, что мы в нашей литературе называем *характерами*.

То, что беседующие друзья одного из циклов этого сборника шакалы, не использовано.

У шакалов есть друзья — леопарды, царь — лев, интрига ведется против быка, но все эти свойства зверей используются только тогда, когда они нужны для данной цены.

Повадка льва перед нападением, поза быка, ожидающего нападения, использованы. Клеветник шакал сообщает эти повадки мнимым врагам, для того чтобы усилить их подозрительность друг к другу.

Но на этом кончается специфичность материала. Обвиненного шакала не только заковывают, но и отправляют в тюрьму. Он и шакал и как бы человек. Суд происходит по всем правилам тогдашней юриспруденции, с записью показаний.

Еще показательнее другая деталь. Димна разговаривал с Калилой в своем жилье. В это время «леопард подошел к их жилью, чтобы взять головню и развести себе огонь; были они приятелями.

И услышал леопард у них разговор и молча прослушал всю их беседу».

Наружность героя и его возможности — то, что у леопарда лапы, а не руки, и он не может взять головню, и огонь ему не нужен, — не учитываются потому, что задача лежит вне поэтики этого времени.

В этом сборнике притч и басен учитываются только те черты героя, которые нужны для использования в данной конкретной ситуации. Все же остальное лежит вне фиксации.

Способ подслушивания, причем подслушивания непреднамеренного, такого, которое не изменяет нашего отношения к подслушивающему, взят из быта, а быт считается единым для всех. Внимание художника не останавливается на том, что столкновения происходят между зверями.

Медленно изменяется отношение искусства к характеру, взаимоотношение между действием и характером.

В волшебных сказках «Тысяча и одной ночи» герои часто обладают талисманами, но редко характерами. Они испытывают приключения, но не переживают их. Сюжет передвигает готовых героев.

Телесные выражения эмоций и поз героев однообразны.

Люди падают в обморок, у них от ужаса дрожат поджилки, стучат зубы и высыхает слюна; смеются они так, что видны клыки.

Редки конкретные индивидуализированные определения; они встречаются, но не становятся методом точного видения.

Так же организована событийная последовательность, в которой нет взаимодействия частей.

Эпизоды и целые новеллы нанизываются по способу рассказывания, причем та обстановка, в которой происходит рассказывание, не учитывается: у человека на голове вертится колесо, а он рассказывает.

Даже разгневанные духи в сказках оказываются терпеливыми слушателями.

Можно запутаться в лабиринте вставленных друг в друга рассказов. Помещения этого лабиринта не рассчитаны на соотнесение их друг с другом, характеры иногда намечены, но только в некоторых новеллах. Нет даже постоянства отношения к героям, события над всем преобладают.

Составители свода «Тысяча и одной ночи», кроме авторов плутовских новелл, мало считаются с характерами своих героев. Злодей маг — злодей, потому что он огнепоклонник. Приняв под угрозой казни магометанство, он становится человеком без лица.

В одной системе сказок «Рассказе об Аджибе и Гарибе» (ночи 624–680) герой, странствуя, встречается со многими чудищами. В одной из сказок он побеждает Садана — горного гуля. Садан — людоед. Гариб побеждает его и его детей и заявляет: «Я хочу... чтобы вы приняли мою веру, то есть веру ислама, и объявили единым владыку всеведущего, создателя света и мрака и создателя всякой вещи...».

Садан принимает ислам и становится спутником героя. До этого у Садана была скверная привычка жарить на вертеле своих врагов и съесть их. Так как у гуля нет других черт, кроме силы и людоедства, то составителю сборника нужно или удалить гуля из сказки, или оставить его в старой роли.

Гариб встречается со своими врагами — амалекитянами. Садан разбивает череп великана-амалекитянина, и тот падает, как высокая пальма. «И Садан закричал своим рабам: «Тащите этого жирного

теленка и жарьте его скорее!» — и рабы поспешно содрали с ама-лекитянина кожу, и зажарили его, и подали Садану-гулю, и тот съел его и обглодал его кости. И когда увидели нечестивые, что Садан сделал с их товарищем, волосы поднялись на коже их тела, и состояние их изменилось, и цвет их сделался другим, и они стали говорить друг другу: «Всякого, кто выйдет к этому гулю, он съест и обглодает его кости и лишит его дыхания земной жизни». И они воздержались от боя, испугавшись гуля и его сыновей, и повернулись, убегая и направляясь к своему городу».

Действие гуля и новая его характеристика как воина за ислам не сведены.

Это не объясняется тем, будто сказочник думает, что борец за единобожие якобы может оставаться людоедом.

Сказочник не сводит черты героев в «характер».

Это черта не только арабских сказок. Появление характера обыкновенно оформляется как противоречие между событиями и героем.

Герой — удачливый дурак или портной, победитель великанов, или женщина, которая побеждает мужчин, или мальчик, который оказывается мудрее мудрецов, — здесь в ощущении различия начинает создаваться характер.

Я даже попытаюсь сформулировать так: вероятно, характер в нашем понимании в сказке появляется в результате противопоставления простого человека «герою». Именно простого человека пришлось описать в его обыкновенности.

Учета времени действия в «Тысяча и одной ночи» нет.

Есть понятие «вдруг», но оно используется главным образом в концах сюжетных циклов, когда начинают прибывать и встречаться прежде разобщенные герои.

Вообще же рассказчик спокойно оставляет своего героя, очень часто в затруднительном для него положении, и переходит на новую линию, причем при возвращении к герою его застают в том же положении.

Это утверждение не надо принимать как абсолютное — сборник объединяет сказки, созданные в разное время.

В самом сборнике «Тысяча и одна ночь» происходит любопытное явление осознания характеров.

25–34 ночи сборника посвящены истории с трупом одного горбуна, служившего шутом при дворе халифа. Шут подавился рыбой в доме портного, куда его пригласили. Труп начали подкидывать к воротам разных домов. Он подкинут к дому еврея и к дому хри-

стианина. Каждый из хозяев дома бьет труп и каждый потом считает себя убийцей.

Христианин, которого задержали в тот момент, когда он избивал труп, осужден и уже приведен к виселице. Является надсмотрщик, который восклицает: «Недостаточно мне убить мусульманина, чтобы я еще убил христианина! Не вешай никого, кроме меня!»

Начинают вешать надсмотрщика, но является врач-еврей: «...прошел сквозь толпу и закричал людям и палачу: «Не надо! Это я один убил его вчера вечером!»

Начинают вешать еврея. Является портной: «...прошел сквозь толпу и крикнул: «Не надо! Его убил не кто иной, как я!»

Каждый из предполагаемых убийц рассказывает свою версию преступления.

Горбун был шутком царя; царю сообщают, что в качестве убийцы объявились четверо — христианин, надсмотрщик, врач-еврей, портной.

Владыка требует всех обвиняемых к себе и говорит: «Слышали ли вы что-нибудь более удивительное, чем история этого горбуна?»

Начинаются рассказы обвиняемых; каждый из обвиняемых рассказывает не о себе, а о людях, которых он случайно видел и которые ему рассказывали изумительные истории. Истории эти механически связаны концами приключений. Христианин — каирский копт — рассказывает про щедрого однорукого богача. Богач когда-то потерял руку, украв деньги для того, чтобы подарить их любимой. Надсмотрщик рассказывает о человеке, у которого отрезаны большие пальцы рук и ног, еврей рассказывает тоже об искалеченном человеке — о юноше, у которого отрублена рука.

Все эти истории изумительны, но царь не освобождает обвиняемых, говоря, что история четырежды убитого горбуна все же удивительнее.

Перед нами соединение новелл, которые встречаются в первом томе «Тысяча и одной ночи». Кровь как возмездие за совершение случайного преступления выкупается рассказом про происшествие еще более изумительное.

Таким образом, само преступление рассматривается как необычайное происшествие, как новелла, получает эстетическую оценку.

История хромого юноши в результате выкупает всех обвиняемых.

Ее удивительность здесь состоит и в том, что перипетии судьбы любовника зависят от болтуна, который не только нанизывает новеллы, но и сам имеет то, что можно назвать характером.

Казалось бы, что цирюльник, введенный как второстепенный герой, должен оцениваться составителем сборника так же, как и остальные герои.

Рассказ о цирюльнике дается только в пересказе портного, но новелла о цирюльнике разрастается, причем время, идущее на ее рассказывание, время болтовни цирюльника, учитывается: он досаждал слушателям.

Цирюльник брил молодого человека, спешившего на любовное свидание. Рассказы тянутся бесконечно, варьируясь и повторяясь. Нетерпение, которое вызывает эта болтовня, все время подчеркивается.

В то же время цирюльник — это первый характер, появляющийся в сборнике.

Болтливость цирюльника, его вмешательство с нравоучениями и рассказами «кстати» не только тормозят действие, но и вызывают катастрофы.

Приключения, которые он рассказывает, не только эротичны и занимательны, но они происходят с героями — его братьями, которые не подходят к роли прекрасных любовников.

Рассказы ироничны при намечающихся характерах героев.

То, что лежало прежде просто рядом, теперь уже учитывается как новое явление в искусстве. Можно сказать, что в истории сюжета произошло открытие.

Так как цирюльник сверх всего и астроном, то он производит некоторые астрономические наблюдения, определяя время для пуска крови. Обыкновенно по этим данным пытаются датировать все произведение, то есть определить время создания «Тысяча и одной ночи».

Но вероятнее было бы полагать, что багдадский цирюльник как характер был создан в результате опыта всего цикла «Тысяча и одной ночи» — и прежде всего в результате нового понимания значения характера.

Отметим, что вычисления цирюльника оказались ошибочными: он неверно определил положение звезд. Об этом не сразу догадались комментаторы-европейцы, которые сперва наивно поверили болтуну.

Прежде чем приступить к бритью, цирюльник поставил астроблю и начал вычисление, после этого он заявляет: «Знай, что от начала сегодняшнего дня, то есть дня пятницы — пятницы десятого сафара, года шестьсот шестьдесят третьего от переселения пророка (наилучшие молитвы и привет над ним!) и семь тысяч триста двад-

цатого от времени Александра, — прошло восемь градусов и шесть минут, а в восхождении в сегодняшний день, согласно правилам науки счисления, Марс, и случилось так, что ему противостоит Меркурий, а это указывает на то, что брить сейчас волосы хорошо...»

Дается точная астрономическая дата. Пытались на основании этого установить время, когда происходит событие.

Но мы никогда не узнаем, когда подавился горбун. Дело в том, что цирюльник, по прозвищу Молчаливый, был плохим астрономом и десятое сафара 663 (1255) года приходилось на понедельник, а не на пятницу.

Вероятнее всего, вся система рассказов о горбуне была художественно оформлена ко времени окончания сборника и представляет собой уже переосмысливание, с некоторыми элементами пародий старой системы сведения сюжетных кусков.

Царь вызывает цирюльника из тюрьмы на суд.

Появляется глубокий старик, с белой бородой, с отрубленными ушами. При взгляде на него видно, что «...в душе его — глупость».

Цирюльник рассказывал о своих шести братьях — в переводе имена их Болтун, Крикун, Говорун, Кувшин (в смысле пьяница), Брехун, Пустомеля.

Новеллы эротичны и пародийны. В них в качестве неудачливых и обманутых в последний момент любовников выступают наглые уроды.

Глупый и болтливый старик смотрит на труп горбуна и внезапно говорит: «О царь времени, клянусь твоей милостью, в лгуне-горбуне есть дух».

Он вытаскивает при помощи крючков рыбью кость из горла горбуна. Горбун чихает и восклицает: «Свидетельствую, что нет бога, кроме аллаха, и что Мухаммед — посланник аллаха...»

Наглый болтун цирюльник внезапно оказывается искусным хирургом, и вся характеристика вздорного, всем мешающего болтуна, хвастающегося своей мнимой ученостью, разрушается.

Придя к элементам нового единства, составитель сборника не использовал своей находки и пожертвовал характером для эффектной развязки.

Отношение к авторству менялось, становясь все более осязаемым. Может быть, авторство закреплялось в лирике тем, что стихотворение оценивалось как жалоба определенного человека, как запись судьбы. Поэты средневековья на Востоке закрепляют свое авторство, вводя разнообразными способами в стихотворение свое имя и дату написания.

Авторы-прозаики и в античное время и в средневековье широко пользовались контаминациями, и, таким образом, в одном и том же своде появлялись совпадающие рассказы.

Составители сборника «Тысяча и одна ночь» более сводили и украшали, чем сочиняли. Сводились не только отдельные сказки, но и соединялись уже осуществленные своды.

При появлении новых сводов, вероятно, наибольшей обработке подвергалось начало.

Основное обрамление — рассказы Шахразады — сохранилось неизменным в силу своей драматичности, в силу того, что оно позволяло рассказчику прерывать рассказ на любом месте.

Я думаю, что история о цирюльнике и его братьях в том виде, в каком мы ее читаем, — одна из поздних сказок «Тысяча и одной ночи». Это результат нового понимания законов сцепления: начинает появляться характер.

*Об истинном единстве
художественных произведений вообще и о единстве
«Декамерона»*

Толстой писал в 1894 году, в предисловии к сочинениям Ги де Мопассана: «Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету»*.

Возьмем слово «нравственное» не как абсолютное определение: нравственности в течение веков и культур сменяются и опровергаются, их столкновения часто освещаются искусством.

Перескажем мысль Толстого так: единство художественного произведения состоит не в том, что в произведении говорится об одних и тех же героях, а в том, что в произведении к героям одного или разных событийных рядов писатель относится на основании своего мировоззрения так, что его анализ объединяет их в единое целое.

* Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 30. М., Гослитиздат, 1951, с. 18–19. Далее по этому изданию.

Можно говорить не только об единстве двух сюжетных линий «Невского проспекта» Гоголя, но и о единстве «Арабесок».

Гоголь решает в «статьях» этого сборника и вопросы истории искусства. Статьи находятся с повестями в определенном сцеплении.

Это не показалось убедительным составителям последнего академического издания Гоголя, и они, сняв заголовок «Арабески», отнесли статьи этого сборника к другим статьям Гоголя, создав свое условное жанровое единство, обосновав это тем, что повести печатались так в первом собрании сочинений.

Можно говорить о единстве сборников А. Блока, который тщательно подбирал, располагал и, вероятно, дописывал стихи для определенной книги. Впоследствии Блок пытался разрушить циклы, дав стихам новое единство — последовательность лирической исповеди.

Сказки «Тысяча и одной ночи», вероятно, распадаются на несколько художественно объединенных единиц.

Объединения эти не всегда имеют свое обрамление.

Всякое единство в основе своей восходит к единству мировоззрения.

Для художественного анализа жизни мы приводим ее восприятие к определенному единству.

Нам важен не только круг восприятия, но и определенный характер восприятия — жанр. Мы иначе воспринимаем события комедии, драмы, элегии или оды.

Именно поэтому мы пользуемся «сцепленными» «переходными» жанрами, создающими сложную ориентацию при восприятии.

Жанровое восприятие может само создавать новые ощущения различий при единстве задания.

Художественное произведение всегда сознательно отобрано, изменено, оно является усилием передать действительность так, как хочет данный писатель. Оно имеет определенного носителя — сочинителя.

Мы говорим по телефону и в первый момент часто не понимаем того, что слышим, но вот человек назвал свое имя — и прежде непонятное становится понятным. Мы начали понимать, поместив слова в определенную систему, узнав способы говорения и примерную тему высказывания.

Вот этот вопрос ориентации играет в искусстве очень большую роль. Мы мало что понимаем, пока не ориентируемся, пока мы не положили план данного случая на карту и не определили, где север и где юг.

Понимание — это уже «сочинение», отнесение восприятия к ряду других. По «Словарю Академии Российской»: «*Чин* — Порядок, устав, обряд».

«*Сочинять* — ...Произведение ума своего, мыслей своих приводить в порядок, в устройство, на письме; слагатель».

«*Сочиненный* — Сложенный, составленный»*. Смысл термина сохранился в грамматическом понятии: «*Сочинение* — ...соединение нескольких простых предложений в одно сложное»**.

Выражение «сочинение» так же, как и слово «сочинитель», устарев, приняло иронический оттенок, вероятно, уже в первой четверти XIX века.

Может быть, поэтому Толстой создал термин «сцепление».

Художественное сочинение — это соединение нескольких рядов-чинов в новое соотнесение. «Сочинение», повторяю, — это соединение, сцепление рядов по какому-то признаку отобранных явлений. Вне данного сочинения явления в своей художественной сущности не могут быть оценены или анализированы, потому что соединение отдельных частей произведения создает разностные ощущения.

Толстой обновил термин «сочинение», который получил уже несколько иронический тембр, заменив его понятием «сцепление».

Понятие о «сцеплении» важно. В ранней молодости, в одной из первых своих книг, в порядке предположения, написал, что основная форма «Евгения Онегина» будто бы определяется тем, что сперва Онегин отказывает Татьяне, а потом Татьяна отказывает Онегину.

Я сравнивал это построение с построением романов Ариосто, в которых такое несовпадение отношений объяснялось чудом: существовал источник, свойство воды которого было превращение любого чувства в противоположное; утолив свою жажду, мужчина и женщина переменили свои отношения.

При таком толковании выкидывается весь аппарат сцепления, то есть игнорируется сама форма произведения, ощущение обновления обновленного восприятия.

Законы одного рода сцеплений переносились на все остальные.

Все можно со всем сравнивать и можно даже досравняться.

У меня сравнивалась история, происшедшая между Татьяной Лариной и Онегиным, с историей неудачного сватовства цапли

* «Словарь Академии Российской», ч. VI. СПб., 1822, с. 413, 412.

** «Словарь русского языка», составитель С. И. Ожегов, изд. 3-е. М., 1953, с. 696.

и журавля. Так я когда-то шутил, но шутку нельзя подавать на стол в разогретом виде.

У Ариосто построение во многом определяется пародийностью произведения. У Пушкина бралась при таком анализе только событийная часть «Евгения Онегина», между тем в романе герои освещены тем, что мы можем назвать фоном романа, и через них мы входим в мир.

Герои освещены светом окружающего. Если говорить терминами живописи, то так называемые тени в этом произведении цветные, а в той схеме, которую я предложил, есть только контур и грубая тушевка.

Форма романа состоит в показе одинокого Онегина среди его собственного окружения и одинокой Татьяны.

Онегин действует в ссоре с Ленским не по своим внутренним законам, а по законам света.

Он одинок, но не свободен, и Татьяна одинока, но не свободна. Вырезать Татьяну из того, что условно назовем пейзажем, нельзя.

Татьяна Ларина без Лариных не существует.

Онегин без его книг, без споров с Ленским не существует.

Таким образом, форма романа «Евгений Онегин» обусловлена многими смысловыми и ритмическими сцеплениями.

Рифма и строфическое строение — тоже часть смыслового строения.

Каждая форма непонятна сама по себе, а понятна в сцеплении. Например, Пушкин, употребив слово «морозы», шутит, что читатель ждет рифмы «розы». Поэт ее как будто и представляет. На самом деле он рифмует, употребляя сложную рифму: созвучие «морозы» и «...мы розы», — и традиционная рифма, которая будто бы предложена, тут же опровергнута. Старая форма существует в ее разрушении.

Сцепление смысловых положений очень сложное и никак не может быть сведено к двум, так сказать, дуэтам — Онегина с Татьяной и Татьяны с Онегиным.

Я должен принести извинения перед профессорами многих западных университетов в том, что я им подсказал неверную трактовку произведения, и одновременно принести им благодарность за то, что они, повторяя мою мысль через тридцать пять лет, на меня не ссылаются.

Для понимания «Евгения Онегина» надо отнести голос Пушкина в систему художественного мировоззрения того времени, выяснить способы художественного анализа мира и его будущего, которые осуществляет поэт. Для понимания нужны знания; для этого недостаточно только увидеть или услышать, вырвав деталь из целого.

Дарвин в своей автобиографии мельком говорит, что он раз в молодости побывал как натуралист в долине ледникового происхождения, но этой ее особенности не увидел, потому что он не знал, что такие долины есть.

Для видения надо иметь способ рассматривания, который дается условиями общественной жизни, определенными культурными навыками и все время изменяется.

Я не стану заниматься подробным анализом всей книги Боккаччо, тем более что за шестьсот лет созданы исследования, в которых прослежены всевозможные связи ее с мировой литературой.

Может быть, стоит еще раз напомнить о том источнике, на который сослался сам Боккаччо в «Заключении». Рядом с высоким искусством, со строго регламентированным укладом жизни существовали обычаи, которые считались грешными, но даже проповеди монахов были наполнены бытовым содержанием и не менее греховодны. Как говорил Боккаччо, проповеди «...по большей части наполнены ныне острыми словами, прибаутками и потешными выходками...»⁷.

Мораль церкви саморазрушалась этими проповедниками, которые обновляли старые риторические хрии.

Напоминаю, что пишу о «Декамероне» не как специалист, а просто как писатель, который взял книгу в руки и, ориентируясь в общих вопросах поэтики, пытается выяснить не то, откуда взяты новеллы, а то, как и для чего привлечены материалы жизни и использованы навыки старого искусства.

Хочется понять, почему в «Декамероне» строение сюжета основано на столкновении психологии и жизнеотношений, исключаящих друг друга.

Почему мужья и отцы запрещают женщинам любить, а те любят свободно, страстно и защищают свою любовь, или шутя, или героически принимая смерть?

Почему произошел этот переучет всех связей и основ, которыми держался мир?

Почему эта веселая книга начинается рассказом о чуме?

Что случилось после чумы 1348 года?

Когда-то в осажденных Афинах произошла чума; историк Фукидид превосходно о ней рассказал⁸.

Академик В. Шишмарев писал в предисловии к переводу «Декамерона»: «...в описании чумы сквозят воспоминания из Макробия,

выписывавшего Лукреция». В примечании уточняется: «пересказывавшего, в свою очередь, виденное Фукидидом».

Но ведь была сама чума, от нее умер отец Боккаччо. Почему писателю понадобилось для изображения пережитого — прочитанное?

Прочитанное помогло развить, что было увидено в 1348 году во Флоренции. Описание чумы стало одним из главных мест сборника, — описанием восхищался Петрарка.

Поведение людей, распад общества, небрежность погребения, ужас и легкомыслие зачумленного города — все это было отмечено Фукидидом, через третьи руки пришло к Боккаччо и помогло ему в видении и рассказывании.

Так кровавые описания «Иудейской войны» Иосифа Флавия стали образцом для русских писателей-летописцев, которые сами видели многие сражения, приступы и разграбления городов, взятых на щит.

А. Веселовский в книге «Боккаччо, его среда и сверстники» приводит слова свидетеля чумы Маттео Виллани: «Сладострастие не знало узды, явились невиданные, странные костюмы, нечестные обычаи, даже утварь преобразили на новый лад. Простой народ, вследствие общего изобилия, не хотел отдаваться обычным занятиям, притязал лишь на изысканную пищу; браки устраивались по желанию, служанки и женщины из черни рядились в роскошные и дорогие платья именитых дам, унесенных смертью. Так почти весь наш город (Флоренция) неудержно увлекся к безнравственной жизни; в других городах и областях мира было и того хуже»*.

Так писал современник о времени, изображенном в «Декамероне».

На одни носилки, рассказывает Боккаччо, клали по два и три трупа. «Бывало также не раз, что за двумя священниками, шествовавшими с крестом перед покойником, увяжутся двое или трое носилок с их носильщиками, следом за первыми, так что священникам, думавшим хоронить одного, приходилось хоронить шесть или восемь покойников, а иногда и более»**.

Религия ослабела, богатство было брошено, стыд отодвинут.

Чума развязала обычные связи, законы, семьи, разобщила общество. Люди бежали из города, в котором умерло столько, что по числу умерших, удивляясь, узнали живые, как многолюдна Флоренция.

* См.: А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. V. Пг., 1915, с. 452.

** Это описание похоже на фукидидовское, у которого на один костер кладут несколько трупов.

Итак, одна из самых пестрых книг в мире, в которой так подробно развернуты шутки, так стремительно переданы людские горести, начинается с подробного описания чумы. Это художественно осмыслено. Автор говорил: «Я не хочу этим отвратить вас от дальнейшего чтения, как будто и далее вам предстоит идти среди стенаний и слез: ужасное начало будет вам тем же, чем для путников неприступная, крутая гора, за которой лежит прекрасная, чудная поляна, тем более нравящаяся им, чем более было труда при восхождении и спуске».

Это предупреждение предшествует описанию.

Сама чума — это не разросшийся эпиграф, который предопределяет строй восприятия последующих новелл, — это объяснение строя мыслей людей.

Люди бегут из города, ища себе убежище и развлечение. В первой же брошенной вилле они накрыли столы, усеяли их цветами терновника; пережидая время, пока спадет жара, слушая цикад, которые кричали на оливковых деревьях, молодежь решила провести время не в играх, а в рассказах.

В жизни существует разное и существует разновременное.

Ростки будущего в скрытом виде, подавленные, существуют в настоящем неосознанные.

Так семь женщин встретились с тремя мужчинами по именам Памфило, Филострато и Дионео. Все три имени — псевдонимы Боккаччо: это имена, которыми писатель называл сам себя в прежних произведениях.

В книге три Боккаччо и семь женщин с именами тех, в которых он был когда-то влюблен и забыл не прочно.

Сущность сюжетного противопоставления, так сказать, смыслового сдвига, определяющего построение «Декамерона» в целом, — это чума, которая позволила быстрее кристаллизироваться новым отношениям.

Все изменилось и обострилось от страха и желания жить.

Боккаччо в заключение говорит, что книга задумана «...в такую пору, когда для самых почтенных людей не было неприличным ходить со штанами на голове во свое спасение».

Чума сняла запреты, чума развязала остроумие, она позволила высказать в смехе новое отношение к старому.

В «Декамероне» почти все сюжеты старые, во многом стар и способ рассказывания, но ново отношение к рассказываемому, ново вскрытие противоречий; поэтому частично изменен и стиль повествований, но еще не везде и не до конца.

Мы должны понимать, что единство самобытного нравственного отношения к предмету описания для разных эпох разное, как отличается для разных эпох сама нравственность.

В «Декамероне», в его отношении к миру, мир как бы населен другими людьми сравнительно с населением мира феодального.

Есть люди старого мира, но их жизнь, их страсти представлены со стороны. Мир купцов и ремесленников, представителей новой учености и монахов взят как бы изнутри.

Боккаччо начал свою вещь как человек, пересказывающий новеллы. Новеллы его почти все существовали до него как рассказы или «анекдоты».

А. Веселовский показывает, что даже новеллы с точным приурочиванием к историческим именам людей, современных Боккаччо, часто оказываются существующими в традиции.

Сам Боккаччо не сразу узнал, какой силы произведения им созданы.

Начало IV дня содержит в себе как бы второе предисловие составителя новелл. Только треть труда совершена, но автор, который «полагал, что бурный и пожирающий вихрь зависти должен поражать лишь высокие башни и более выдающиеся вершины деревьев...»⁹, видит, что он обманулся.

Боккаччо теперь почувствовал себя высоким деревом: «...тот ветер не переставал жестоко потрясать меня, почти вырывать с корнем,..»

Именно там, где не проходила дорога старой канонической литературы, выросло высокое дерево новой литературы, которое по-новому прочесало ветвями бегущие в небе облака.

Будем следить не только за сменой форм, но и за сменой отношений к этим формам. То и другое является способом выразить новую действительность, которая не может высказать себя, не используя предыдущих моментов сознания.

Но приходит и новое видение, появляется, всплывает в сознании то, что не было осознано.

Иногда определенная социальная группа, связанная с большой литературой, видит и не видит и, вернее, видит и не хочет видеть; у нее отрицательная галлюцинация, которую можно преодолеть только великими потрясениями, а иногда ничем нельзя преодолеть.

Жил в России замечательный прозаик Иван Бунин; он лучше других умел описать, как цветет яблоня, как поспевает плод, как хрустит разламываемая антоновка.

Есть у Бунина рассказ: сердобольный барин нанял бедного, многодетного мужика рассказывать ему сказки. Мужик рассказывал-рассказывал, устал и, так сказать, исписался. И вот Бунин описывает, как мужик сам сочинял неумелую, небывалую, стыдную «по своей неумелости» сказку о том, как мужик трижды избивал барина.

Вещь И. Бунина называется «Сказка». Герой «Сказки» — сумрачный мужик Никифор, сказочник с голоду. «Пришлось вспоминать всякую чепуху, порою выдумывать что попало, порою врать на себя всякую небылицу. Притворяться балагуром, сказочником неловко, но неловко и сознаться, что нечего рассказывать. Да и как упустить заработок?»

Скавки у него не получаются — не выдумываются. Никифор рассказывает про то, как, мстя барину, мужик трижды избил его: он бьет его, зажав в расщелину бревна, потом в бане, потом в барском доме. Кончилась сказка.

« — Однако ты не изобретателен! — говорит барин.

Никифор и сам чувствует, что конец сказки, несмотря на все его раздражение, вышел слаб, и, краснея от стыда, спешит вывернуться».

Молчит от неловкости за него барин. Никифор это чувствует и пытается «убожество своей выдумки» оправдать нравоучением: « — Да и верно, — говорит он, глядя в сторону. — Не наказывай зря. Вы вот еще молоды, а я этих побасок мальчишкой конца-краю нету сколько наслушался. Значит, в старину-то тоже не мед был... »

Прав Никифор, а не барин.

У Афанасьева эта сказка напечатана в III томе (стр. 288–289, № 497), записана она была в Новгородской области, но имела много вариантов в других местах.

В первом издании, вып. V, № 2, в последующих изданиях, № 249 и № 223 у Ончукова *, собиратель сообщает: «Рассказ все время сопровождался возгласами одобрения, восхищения, иногда даже восторга слушателей».

Барин Бунина не сумел прочесть книгу его судьбы, которая перед ним случайно открылась.

А сам Бунин не узнал народа в народной сказке. Он отступил от будущего, отрицая его как ошибку.

Отношение «этого» мужика к «этому» барину, который съедает «эту» яичницу, нужную голодным мужиковым детям, Бунин видит.

* Н. Е. Ончуков. Северные сказки. СПб., 1909.

Но ненависти всех мужиков ко всем барам, классовой сущности этой ненависти и презрения, выраженных в фольклоре, писатель не видит.

Плод этого познания для него запрещен.

Это ему не антоновка.

Этот плод он вкусит уже после своего изгнания из русского рая.

Пока он воспринимает закономерность как случайность.

Это — слепота великого по своему таланту человека, представителя обреченного класса. Потом ему придется писать, обострив восприятие, но не видением нового, а жалостью потери старого.

Но того старого, которое, по его мнению, существовало только в виде красивого запустения в домах одних и одичания в других домах, — не было. Старое содержало в себе ненависть, и ненависть определяла будущее. Вот этого будущего Бунин не видит и не слышит.

Видеть и не увидеть, слышать и не услышать — обычная судьба людей, стоящих в конце своих эпох. Тут не помогут глаза и слух, потому что все закрыто запретностью, неприятием хода истории.

Боккаччо был человеком нового времени, поэтому великое потрясение черной смерти стало для него дверью в великое будущее.

О трех новеллах

Боккаччо увидел новые связи мира не разрозненно. На доске нравов все было на мгновение стерто.

Чума, которая опустошила Флоренцию, способствовала убыстрению переосмысливания того нового, которое уже лежало в старом еще не узnanным, а теперь говорилось, но тогда, когда опустели улицы.

Боккаччо после чумы хотел сохранить голоса.

Не все равноценно в «Декамероне»: самое пустое и повторяющееся — это введения к «дням».

Но уже первая новелла «Декамерона» вводит нас в мир, полный борьбы, иронии и противоречий. Содержание новеллы определено заглавием. Боккаччо писал: «Сэр Чаппеллетто обманывает лживой исповедью благочестивого монаха и умирает; негодяй при жизни, по смерти признан святым и назван San Ciappelletto».

Время и вся обстановка рассказа оговорены очень точно. Говорится, что некий Мушьятто Францези, собираясь в Тоскану вместе с Карлом Безземельным, братом французского короля, увидел, что

его дела сильно запутаны, и отправил в Бургундию взыскивать долги с бургундцев некоего Чеппарелло из Прато.

Господин Францези — человек из торговой знати. Сведения, которые о нем сообщаются, придают новелле достоверность делового сообщения.

Чаппеллетто — человек небольшого роста, чистенько одевающийся, по ремеслу нотариус, по натуре лжесвидетель, содомист, обжора, пьяница, шулер, интриган.

Едет он в Бургундию и останавливается там у двух флорентийских ростовщиков.

Братья не просто ростовщики, они представители новой профессии — банкиры. Таких людей звали, по месту их происхождения, ломбардцами. Это, так сказать, фундатеры того банковского дела, которое сейчас так процветает во многих странах.

Господа ломбардцы и сэр Чаппеллетто — люди нового времени, это не патриархальные купцы: в их руках денежные операции уже начинают принимать отвлеченный, как бы алгебраический характер; прием залогов, то, что сейчас делается ломбардами, у них, вероятно, практиковалось давно, но само банковское дело начало оформляться недавно. Первое упоминание о банках встречается в генуэзских нотариальных записях XIII–XIV веков. Такие банковские предприятия существовали в Италии также во Флоренции и Милане. Дела производились без большой огласки; бухгалтерские книги банка Медичи, относящиеся к 1397–1450 годам, были найдены и обнародованы только в 1950 году.

Ломбардцы первой новеллы «Декамерона» жили в окружении ненависти.

Ломбардцы «Декамерона» еще сознают себя злодеями. У них в доме должен умереть один из совершеннейших негодяев мира. После исповеди священник явно откажет ему в причастии и не даст места для погребения тела на кладбище. Позор гостя еще более увеличит ненависть к ломбардцам. Дать умереть гостю без исповеди — невозможно: это тоже опозорит хозяев. Такова ситуация. Но старый негодяй утешает своих хозяев: «Я не желаю, чтобы вы беспокоились по моему поводу и боялись потерпеть из-за меня».

Сэр Чаппеллетто добровольно готовится к величайшему надувательству: для него последний разговор в жизни должен стать обманом — он осмеивает монаха-исповедника, исповедуясь в пустяковых грехах и страстно каясь в них.

Монах благоговейно принимает исповедь и после смерти негодяя объявляет его святым. Таков конфликт.

Теперь посмотрим композицию новеллы.

Вся обманная исповедь и история последующей канонизации Чаппеллетто рассказываются Памфило способом, который применялся при описании жития святого.

Новелла начата благочестивым рассуждением: «За какое бы дело ни принимался человек, ему достоин начинать его во чудесное и святое имя того, кто был создателем всего сущего».

Правда, к этому зачину прибавлено несколько неожиданное обращение: «Милые дамы». Дальше Памфило продолжает: «Потому и я, на которого первого выпала очередь открыть наши беседы, хочу рассказать об одном из чудных его начинаний, дабы, услышав о нем, наша надежда на него утвердилась, как на незыблемой почве, и его имя восхвалено было нами во все дни».

Итак, «Декамерон» начинается с обращения к господу богу и с указания необходимости неперемного его славословия.

На следующей странице развивается рассуждение о том, что все существующее смертно. Дальше объяснено, что милость господня нисходит к нам не за наши заслуги, а по заступничеству святых, которые были смертными людьми, но, выполняя веление бога, стали вечными заступниками молящихся.

Все рассуждение как будто ведет нас к рассказу о святых.

Дальше идет некоторое отступление, религиозно обоснованное. Сам священник может быть неправедной жизни, но таинства, им совершенные, по учению церкви, все равно действительны, потому что на нем лежит благодать, переданная ему церковью через помазание.

Боккаччо как бы продолжает и усугубляет эту мысль, доведя ее до абсурда: «Тем большее мы признаем его милосердие к нам, что... нередко случается, что, введенные в заблуждение молвой, такого мы избираем перед его величием заступника, который навеки им осужден...»

Вывод, предложенный рассказчиком, как бы состоит в том, что бог, не обращая внимания на невежество молящегося, внимает молитвам, не обращая внимания на содержащиеся в них ошибки, и не только священник, но и святой могут быть людьми безнравственными и даже преступными.

Рассказ о необыкновенном негодяе, обманувшем людей перед смертью, ведется в тоне повествования о житии святого.

После торжественного введения следует краткая характеристика истинного существа усопшего, о чем мы уже говорили.

То, что рассказ о негодяе дается в форме жития святого, обновляет ощущение различия, вводит сомнение в самую возможность

достоверности и других «житий», а через это сопоставление рассказа о негодяе и «жития святых» опровергается, несмотря на благочестивый разговор, сама идея заступничества святого за грешников. За остроумием следует попытка вскрытия существа суеверия.

Оговорки делаются, но и они при всей краткости не выходят из тона житийного повествования.

Сюжетная напряженность поддерживается ощущением того, что рассказчик может все время проговориться и хочет сказать нечто совершенно недозволенное, но, подойдя к границе недозволенного, опять иронически разрешает его в терминологии официальной религии. Говорится, например, что ростовщик мог ведь раскаяться в последний момент: «Я не отрицаю возможности, что он сподобился блаженства перед лицом господя, потому что хотя его жизнь и была преступной и порочной, он мог под конец принести такое покаяние, что, быть может, господь смилостивился над ним и принял его в царствие свое».

Но перед этим было рассказано, что Чаппеллетто не только исповедался, но и причастился, а после этого соборовался и вскоре после вечерни скончался.

Хотя дальше говорится о мгновенном покаянии, но время в новелле все занято.

Памфило заканчивает новеллу словами: «Потому, дабы его благодать сохранила нас в этом веселом обществе целыми и здоровыми среди настоящих бедствий, восхвалим того, во имя которого мы собрались, вознесем ему почитания и поручим ему наши нужды, в твердой уверенности, что он нас услышит...»

Предлагается как бы писать письма к богу, но предварительно показано, что почтовый ящик, в который бросаются эти письма, безнадежен.

Святой — обманщик, и чудеса его совершаются по ошибке или по снисходительности бога. Рим и римская церковь развратны и торгуют верой так, как в Париже не торгуют даже сукном.

Товар очень сомнителен: сукна могут быть разного сорта, а вера может быть для верующего или одна, или никакая.

Только сняв тремя новеллами обычные религиозные представления, Боккаччо начинает рассказывать о жизни итальянцев, об истинных основах их нравственности, о преступлениях духовенства; он в общем их считает забавными и обычно дает благополучные решения.

Законы разума, риторически обоснованные, для Боккаччо логичны, неопровержимы и обязательны.

Часто они переданы в новеллах для нас наивно и скучно, но были для читателя того времени смелыми по неожиданности приложения.

Законы религиозной морали опровергнуты. Остаются правила новой бытовой мудрости, которые риторически подробно обосновываются.

Сюжетное построение в своем задании обычно основано на смысловом противопоставлении, на разнопонимании одного и того же явления; ощущение разнопонимания иногда осуществлено тем, что произведение разрешено как бы в не соответствующем ему стиле и жанре.

Вступительная новелла с религиозной тематикой не одинока. За ней идет вторая, в которой рассказывается, как некий богатый еврей Авраам, купец и большой знаток иудейского закона, под влиянием своего друга, христианина, склонился к принятию христианства, но перед этим решил поехать в Рим «...дабы там увидеть того, кого ты называешь наместником бога на земле, увидеть его нравы и образ жизни, а также его братьев кардиналов; если они представятся мне таковыми, что по ним и из твоих слов я убежусь в преимуществе твоей веры над моею, как это ты старался мне доказать, то я поступлю, как тебе сказал; коли нет, я как был, так и останусь евреем».

Друг-христианин был крайне опечален, зная, что представляет собой Рим.

Еврей едет в Рим и видит развратный город, продажу таинств и вообще продажу всего, чем можно торговать, видит обжорство, сладострастие, лицемерие, симонию и «все это, вместе со многим другим, о чем следует умолчать...».

О преступлениях римской курии Боккаччо говорит общо, как о чем-то само собой разумеющемся.

Новелла как художественное произведение держится на неожиданном, каламбурно-парадоксальном разрешении.

Авраам, увидя все это распутство, внезапно решает принять христианство.

Основания у него следующие: «...Рим представился мне местом скорее дьявольских, чем божьих начинаний».

Но идет рассуждение о том, что если все эти дьявольские пороки не прекратили христианства и христианская религия продолжает существовать и шириться, то «...становится ясно, что дух святой составляет ее основу и опору...».

Новелла как бы успокаивает религиозную цензуру. На самом деле новелла, утверждая, отрицает, притворяясь, что она утверждает при помощи отрицания.

Рим преступен и погряз в торговле святынями, а христианство продолжает процветать, между тем оно должно погибнуть. То, что оно существует даже при таком положении, может быть объяснено только чудом.

Это звучит благочестиво, если принять, что «христианство» действительно существует, но доказательством приводится только то, что оно «ширится».

Такая сюжетная «фигура», по терминологиям риторики, могла быть названа только иронией.

Третья новелла — знаменитый рассказ о трех кольцах. Султан Саладин, желая взять деньги у еврея Мельхиседека, решил спросить его о том, какая из трех вер — мусульманская, христианская или иудейская — истинна. Но человек, к которому обратились с ищущим вопросом, был очень опытен.

Мусульманство, христианство и иудаизм составляли традиционный комплекс религий, «имеющих Писания».

Мусульманство считалось мусульманами религией истинной, иудаизм же и христианство — религиями терпимыми, связанными с Кораном происхождением.

Три кольца и выбор их — исторически обоснованы. Новелла существует давно, но бытовала в среде слабых: она была попыткой иноверцев защитить перед лицом представителей господствующих религий свое право на другой культ.

В то же время эта новелла выражает своеобразную, так сказать, торгово-дипломатическую терпимость к чужой вере. Такая терпимость встречалась не только в купеческих республиках Италии.

Коронованный в церкви царской короной Иоанн IV, он же Иван Грозный, умел при случае проявлять своеобразный религиозный либерализм.

Он в 1562 году писал в ответ на послание ногайского хана, отговариваясь от необходимости помочь ему войсками: «Так чтоб в других землях не стали говорить: вера вере недруг, и для того христианский государь мусульман изводит. А у нас в книгах христианских писано, не ведено силою приводить к нашей вере. Бог судит в будущем веке, кто верует право или не право, а людям того судить не дано»*.

Первые три, так сказать, религиозные новеллы сознательно поставлены впереди всей книги, опровергая религию как норму,

* ¹ «История России с древнейших времен», сочинение С. М. Соловьева, книга вторая, т. VI–X, 2-е изд. СПб., 1896, с. 99.

дающую людям определенные нравственные устои и правила поведения.

Старая вера сжигается, как сжигали во время чумы тряпки в целях дезинфекции.

Новое и старое в «Декамероне»

Хотя в самом слове «новелла» заключается указание на новое сообщение, однако новеллы «Декамерона» в событийном своем содержании обычно традиционны.

Но отношение к событиям, так сказать, нравственность новеллы, изменяется — иногда до отрицания прежнего толкования.

Не только изменение предмета повествования, но и изменение отношения к повествованию должно интересовать исследователей.

Боккаччо сам не называл себя создателем новелл и специально оговаривал это.

Девятую новеллу VI дня рассказчица начинает словами: «Прелестные дамы, хотя сегодня вы предвосхитили у меня более двух новелл, из которых я намеревалась рассказать вам какую-нибудь, тем не менее у меня осталась для сообщения одна...» Но старые новеллы в «Декамероне» обновлены.

Человек обладает определенной ценностью, тем большей ценностью обладает великий человек, но в то же время человек состоит из мяса, которое может быть съедено зверем.

Есть буддийская легенда о том, что Будда, встретив голодную тигрицу, отдал себя ей на съедение¹⁰.

Этим он показал «совершенство дара», то есть отдал ценное как ничтожное.

С этой легендой, по мнению многих (очень ученых) исследователей, связана, а по мнению других (более благоразумных), не связана девятая новелла V дня «Декамерона». Вот ее содержание: «Федериго дельи Альбериги любит, но не любим, расточает на ухаживание все свое состояние, и у него остается всего один сокол, которого, за неимением ничего иного, он подает на обед своей даме, пришедшей его навестить; узнав об этом, она изменяет свои чувства к нему, выходит за него замуж и делает его богатым человеком».

Охотничий сокол был большой ценностью: Марко Поло в своем путешествии как драгоценности страны упоминает не только ее самоцветы и ткани, но и ловчих птиц.

Соколами платили дань сюзерену; в то же время сокол — птица, которую можно съесть.

Новелла описывает рыцаря, влюбленного, как мы уже сказали, в даму. Дама для своего больного сына захотела получить сокола Федериго.

Сокол не только последняя радость бедного рыцаря — рыцарь питается тем, что добывает на охоте соколов.

Надо оправдать настойчивость дамы.

Ценность сокола для дамы состоит в том, что она хочет подарить его больному ребенку, но она знает, что этот сокол «лучший из всех, когда-либо летавших».

Но она надеется, что рыцарь подарит или продаст ей свою драгоценность, зная, как велика его любовь.

Дама едет к бедному рыцарю, милостиво говоря, что она решила пообедать у него по-домашнему.

Рыцарь беден, ему нечем накормить даму. Он мечется туда и сюда, но не находит ни провизии, ни денег. Наконец ему бросился в глаза его драгоценный сокол. Он осмотрел его. Птица была жирна. Тогда он свернул соколу шею, велел его изжарить и с веселым лицом пришел к даме.

Так дама, Федериго и спутница дамы втроем съели прекрасного сокола.

После обеда дама сказала, извиняясь за свою самонадеянность, длинную речь с риторическим анализом, почему она обращается с такой просьбой. Она просит рыцаря «не во имя любви, которую ты ко мне питаешь и которая ни к чему тебя не обязывает, а во имя твоего благородства, которое ты своею щедростью проявил более, чем кто-либо другой, подарить его (сокола. — *В. III.*) мне, дабы я могла сказать, что этим даром я сохранила жизнь своему сыну и тем обязана тебе навеки».

Рыцарь заплакал, смущенная дама чуть не отказалась от своей просьбы, но сокол был ей нужен, и она дала мужчине отплакаться.

Федериго после слез и довольно длинного риторического анализа объясняет, что он не может принести этого «небольшого дара»: «— ...сегодня утром он (сокол. — *В. III.*) был подан вам изжаренным на блюде...»

Дама надеялась, что влюбленный в нее человек мог подарить ей свою драгоценность как драгоценность. На самом деле для рыцаря перед лицом любви все было ничтожно, и он подарил драгоценность так, что это даже не могло быть замеченным.

Пораженная дама восхваляет рыцаря за великодушие и в результате выходит замуж за рыцаря.

Противопоставление превратилось в сложную новеллу, связанную с определенными бытовыми отношениями. Человеческое сердце — источник жизни человека. Когда появилось понятие любви, сердце стало символом любви, его обиталищем; тут же сердце начало искать свободы.

Одновременно сердце — кусок мяса. Резкое противоречие, лежащее в самой сущности вещи, стало основанием для ряда конфликтов.

В девятой новелле IV дня «Мессер Гвильельмо Россильоне» обманутый муж, убив своего соперника, вырывает из него сердце и говорит своему повару: «Возьми это кабанье сердце и постарайся приготовить из него кушанье как сумеешь лучше и приятнее на вкус, и когда я буду за столом, пошли его мне на серебряном блюде».

Женщина съедает сердце и хвалит кушанье; муж говорит, что это сердце его соперника.

Женщина отвечает: «Вы сделали то, что подобает нечестному и коварному рыцарю; если я... сделала его владыкой моей любви... не ему, а мне следовало понести за то наказание».

Женщина кончает самоубийством, выбросившись спиной из окна, муж спасается бегством от гнева и презрения окружающих. Любовники похоронены с великой печалью и плачем.

Женщина заговорила, она опровергает право угнетать ее.

И в новелле о съеденном соколе, и в новеллах о съеденных сердцах дело идет об отношении человека к среде, то есть исследуется его сознание.

***Новеллы, связанные с положением гуманиста в обществе,
и новеллы, исследующие новое отношение к старому
при помощи переосмысливания бытующих метафор***

Приведу краткое содержание девятой новеллы VI дня для того, чтобы показать пример появления *новой* темы для повествования. Тема эта событийно не развернута, но изречение связано с местом, в котором оно произносится, что и должно было обострить высказывание. Новелла посвящена истории Гвидо Кавальканти, ученого человека, который был «из лучших логиков» и «отличный знаток естественной философии».

Боккаччо тут же добавляет в скобках: «...до чего обществу мало было дела...»

Ученый любит гулять в одиночестве. Группа молодых дворян, которые любили ездить большой компанией по городу, однажды

застала Гвидо на кладбище, и, пришпорив коней, почти наскочив на ученого, они заговорили с ним так: «Гвидо, ты отказываешься быть в нашем обществе; но скажи, когда ты откроешь, что бога нет, то что же из этого будет?»

Гуманист ответил: «Господа, вы можете говорить мне у себя дома все, что вам угодно».

Долго обсуждала компания дворянской молодежи, что им сказал Гвидо, и наконец один дворянин догадался, что гуманист назвал людей, не причастных к новой науке, как бы мертвыми: они были дома у себя на кладбище.

Гуманист считает только себя и людей своего развития живыми среди мертвых. Гуманистов воскресило новое мировоззрение — все окружающее мертво или презренно.

Таковы новеллы, действительно содержащие в себе новость. Обычно даже те новеллы (например, новеллы VI дня), которые содержат удачные ответы флорентийцев, существование которых может быть доказано, не записаны и даже не сочинены, а только приписаны этим людям.

Больше новелл травестированных, перевернутых. Много новелл представляет собой драматическое развертывание обычного выражения. Поговорка-присловье, то, что говорилось между прочим, бытующие эротические метафоры, задержанные, обставленные бытовыми подробностями, превращаются в новеллу.

Метафора становится только развязкой новеллы. Обычно сама метафора бытовала и раньше и была известна до новеллы, но новая ее реализация иронически заостряет бытовое описание.

В «Заключении от автора» Боккаччо в свою защиту говорит о новеллах «Декамерона»: «...мне не менее пристало написать их, чем мужчинам и женщинам вообще говорить ежедневно о дыре и затычке, ступе и песте, сосиске и колбасе и тому подобных вещах», — но он говорит не всю правду.

Это все шепталось или говорилось вполголоса. Все это жило, но не утверждалось. Теперь то, что было вольным разговором, стало предметом искусства.

Бытовой разговор, как бы ни сталкивался с церковной ученостью, всегда уступал ей дорогу.

О телесности человека приходилось напоминать, споря.

Боккаччо оправдывается в заключении тем, что художники, изображая распятого Христа, прибавляют его ноги «не одним, а двумя гвоздями». Но Боккаччо не просто констатирует телесность человека, он подчеркивает ее при помощи сюжетного анализа.

Анализ обычно сделан так, что эротическая и эвфемическая загадки одновременно служат способом нападения на церковный аскетизм.

Некоторые новеллы содержат указания на присловие-поговорку или кончаются таким присловием.

Событийный ряд десятой новеллы III дня таков: некая девушка Алибек, не будучи сама христианкой, много слыхала о том, как хвалят христианство; она уходит к одному из пустынников Фиваиды.

Казалось бы, пойдет дальше дело об обращении прекрасной язычницы.

Женщина действительно отыскивает пустытника и на вопрос его, чего ищет, отвечает «...что, вдохновленная богом, идет искать, как послужить ему, и кого-нибудь, кто бы наставил ее, как подобает ему служить».

Новелла довольно большая и хорошо известна. Содержание ее сводится к тому, что пустыжник, человек набожный и добрый, впал в соблазн и начал учить девушку, как служить богу удобным, но странным способом.

Новелла развивается со всеми свойственными Боккаччо подробностями. Любопытна развязка: девушка богата, знатна, ее скоро возвращает в город один промотавшийся юноша, пожелавший сделать богатую наследницу своей женой.

В разговоре с женщинами девушка жалуется, что она совершает грехопадение, потому что прежде служила богу в пустыне, помогая загонять дьявола в ад. После некоторых объяснений подруги ее понимают и утешают тем, что в городе люди занимаются тем же самым.

Одна из женщин, с которой разговаривала простушка «...рассказала о том другой по городу, свели это к народной поговорке: что самая приятная богу услуга, какую можно совершить, — это загонять дьявола в ад; и эта поговорка, перешедшая сюда из-за моря, и теперь еще держится».

Таким образом, в развязке новеллы есть указание на народное присловье.

Метафора, изображающая определенное действие, получает в новелле мотивировку; подбираются для ее воплощения герои, объясняющие и обновляющие эту метафору.

При развертывании метафоры-анекдота в новеллу она становится не эротическим озорством, а широко построенным рассказом, в котором определенное положение обыгрывается много раз, не существуя рядом с другим мировоззрением, а опровергая его.

Здесь все приводит к пародированию «религиозного подвига».

Боккаччо всегда на стороне умелых и хитрых, против слабых и обманутых. Во второй новелле VIII дня приходский священник спит с крестьянкой, оставляет в залог свой плащ и, взяв у нее на время ступку, отправляет ее с просьбой вернуть плащ, оставленный в залог за ступку. Плащ возвращается с бранью.

Священник обманул крестьянку, отняв плащ; плащ этот при торге подробно описывается. Вообще эта новелла отличается от остальных избытком бытовых подробностей и пейзажных деталей.

В ругани женщины, недовольно возвращающей плащ, заработанный любовью, осуществляется начало шутки; в ответе священника метафора получает свое завершение. В конце новеллы она повторяется уже как данная от самого автора, который этим если и не солидаризируется с обманщиком, то, во всяком случае, смеется вместе с ним.

Священник новеллы — хитрый малый, хороший огородник, он малообразован, но толков; он крестьянин среди крестьян и сам не является предметом сатиры.

Он человек, откровенно желающий недозволенного, но естественного.

Вообще удачное нарушение нравов находит сторонников для себя у Боккаччо.

Строение эротических новелл «Декамерона» обычно основано на соединении двух элементов: один — развертывание анекдота, превращение его в маленькую бытовую историю; второй — введение оценочного нравственного отношения к материалу.

В новеллах Боккаччо, в традиционности их сюжетов не стоит искать примеров бродячих сюжетов и утверждения теории заимствования.

В эту эпоху бытовая, исчезающая и снова появляющаяся, как бы фольклорная литература сделала вылазку, для того чтобы захватить хотя бы предмостное укрепление враждебной церковной морали.

Гуманист сознательно руководил нападением.

В V дне любопытна четвертая новелла.

В ней рассказывается, как молодая девушка, которую сильно охраняли от мужчин ее родители, желая встретиться с молодым человеком, сказала матери, что ей дома жарко, попросив разрешения спать в саду, слушая соловьев.

Отец, человек старый и упрямый, ответил жене на переданную просьбу: «Что это за соловей, под песни которого она желает спать?»

Мать заступается за девушку, в результате та идет в сад. К ней приходит любовник, и они проводят вместе утомительную ночь.

Спящих любовников застаёт отец. Он вызывает мать и говорит: «Скорее, жена, встань и пойдёшь погляди: твоей-то дочке так понравился соловей, что она поймала его и держит в руке».

Перед нами как будто типичная эротическая шутка.

Но Боккаччо вначале рассказал, что у состоятельных родителей девушки была мечта породниться через дочку с большими людьми. Развязка новеллы — не то, что родители застали любовников, а то, что они заставили знатного любовника жениться на своей дочери.

Таким образом, Риччьярдо оказался тем самым соловьем, которого поймали. Он сам превращен в метафору.

В других новеллах, как, например, в десятой новелле II дня, шутка над старым, бессильным мужем, который отговаривается от жены церковными праздниками, во время которых надо соблюдать целомудрие, обращается в спор с правом требовать верности. Жена похищена, попадает к молодому пирату, она довольна своим положением. Новелла заканчивается речью женщины: «О моей чести пусть никто не заботится (да теперь и нечего) более меня самой; пусть бы заботились о ней мои родители, когда отдавали меня за вас; если они не позаботились тогда о моей чести, я не намерена нынче сделать того относительно их; коли я теперь обретаюсь в смертном грехе, то когда-нибудь попаду в живую переделку; вам нечего ради этого тревожиться из-за меня».

Сюжетные сцепления «Декамерона» состоят в новеллах этого рода не только в развертывании ситуации пословиц при помощи подстановки героев и развертывания действия в многоступенчатые коллизии новеллы, но и в создании сцепления коллизий.

Об обновлении старого, о том, как положения, включенные в новые сцепления, приобретают, как слова в новых предложениях, иное значение

Для того чтобы дать себе и читателю отдых, устроить площадку на лестнице, по которой поднимаюсь, остановлюсь и вспомню о любимом крае.

Около Кутаиси, среди мягких, округленных зеленых холмов, бежит желто-пенистая река, взволнованная воспоминаниями о горных кручах.

В реку вбегают говорливые, веселые ручьи, похожие на детей, скатившихся по перилам школы на улицу.

То место сейчас называется город Маяковский.

Прежде оно называлось село Багдади.

Около одноэтажных домов того села безмолвно лежали, расставив короткие лапы, безголовые бурдюки с вином.

Бурдюк похож, если его поставить, на неуклюжего и безголового человека.

В старом романе Апулея «Метаморфозы», коротко названном также «Осел», но украшенном уважением времени прилагательным «золотой», — в «Золотом осле» Апулея рассказана следующая история. Некая колдунья хотела привлечь к себе одного прекрасного молодого человека. Любовное колдовство должно было быть совершено над волосами. Служанка была послана в цирюльню за волосами прекрасного молодого человека. Люди, зная о злой колдунье, обыскали служанку и отобрали волосы. Тогда она взяла волосы с козьих мехов.

Юноша, любовник служанки, при свете факела пьяным возвращался домой. Ветер загасил факел, человек увидел, что трое людей ломаются в двери дома, в котором он остановился.

Человек выхватывает меч и поражает злодеев. Утром его вызывают в суд и обвиняют в убийстве: на помосте лежат тела, скрытые покровом. Юноша сознается в убийстве, но у него спрашивают о подробностях, угрожая пыткой. Потом срывают покров с мертвых тел и весь город хохочет: «Трупы убитых людей оказались тремя надутыми бурдюками».

Ирония вещи — здесь можно говорить о ней — состоит в подмене предмета для колдовства, а тем самым в пародийности успеха действия колдуньи: вместо любовника к дверям ее дома чары привлекли мехи с вином.

Черты этой истории использованы в знаменитой 35-й главе первой части «Дон Кихота».

Дон Кихот ночью в трактире сражался с бурдюками красного вина; мотивировка ошибки — безумие Дон Кихота и его сонный бред.

Сервантес при помощи простодушной реплики Санчо Пансы усиливает комичность эпизода. Санчо Панса говорит: «Я видел, как лилась кровь и как отлетела в сторону его (великана. — В. Ш.) отрубленная голова, здоровенная, что твой бурдюк с вином».

Санчо Панса видит, что у бурдюка нет головы, и даже видит, что это бурдюк, но, находясь под влиянием иллюзий хозяина, считает, что видел великана, у которого отскочила отрубленная голова, похожая на бурдюк.

Не колдовство здесь превращает вещи, а традиционная фантазия и авторитет господина владеют мозгом крестьянина и обманывают его восприятие.

Старое живет упорно, после смерти оно лежит на дорогах нового так, как кости лошадей и верблюдов лежали на караванных дорогах Востока.

Когда я был маленьким, мыли меня губкой. Губки продавались под сводами Гостиного двора; они висели нанизанными на длинных бечевках.

Купленную губку приносили в дом, варили, и она становилась мягкой. Губка считалась нами, детьми, растением, а она была живая по-иному. На подводных скалах жило животное, как бы прячущееся в многодырчатый эластичный скелет.

Вот этот скелет мы и считали губкой.

Так в комментариях, и в сравнениях, и в бесчисленных сопоставлениях теряли то живое, что существует в литературе, обращая внимание на скелет, в котором держалось живое содержание.

Новеллы Боккаччо иногда содержат в себе прямые ссылки на старые греческие истории (романы).

В Неаполе, где при дворе короля жил Боккаччо, на перепутье международных течений, в стране, где сильны были греческие влияния, но которая была так близко к окраинам Европы, что в династических спорах на нее набегали венгры, — в Неаполе собирал Боккаччо свои истории. Он говорит в первой новелле V дня: «Итак, как то мы читали когда-то в древних историях киприйцев...» — но дает пересказанному греческому роману иное начало, пытаюсь показать, как вошел простой, сильный, рослый человек в поток приключений из-за обиды и любви.

Не только там, где называется определенный адрес, мы видим след греческого романа, его строение.

Новелл, повторяющих выработанные приемы греческого романа, в «Декамероне» много: это рассказы о невинно оклеветанных женах, о потерянных детях, об их узнавании по приметам, причем узнавание происходит в последний момент, когда героя уже привязывают к колу, для того чтобы сжечь, или ведут на казнь под ударами плетей, — в этот самый момент героя не только милуют, но и женят на той женщине, которую он соблазнил: давно этот брак был мечтой родителей, но они потеряли из виду своих помолвленных детей.

Больше всего таких новелл в «Декамероне» во II дне. Сама тема II дня как бы формулирует основной принцип греческого романа:

в этот день рассказывается о тех, кто *«после разных превратностей и сверх всякого ожидания достиг благополучной цели»*.

Тут особенно характерно выражение «сверх всякого ожидания», которое подчеркивает традиционную неожиданность романной развязки.

К разряду новелл, содержащих отзвуки греческого романа (скажу для тех, которые захотят сами перелистать «Декамерон»), принадлежат во II дне новеллы четвертая, пятая, шестая, седьмая, восьмая и девятая.

Новелла пятая, которую я уже упоминал, содержит в себе традиционную историю о приключениях героя, попавшего в чужую гробницу. Герой — гуляка, обманутый проституткой, в гробницу он попадает как грабитель, но спасается, получив в результате приключений драгоценный рубин.

Много новелл с отзвуками греческого романа в дне V — это новеллы первая, вторая, третья, пятая, шестая, седьмая.

Но в этот строй новелл-воспоминаний вставлена легкомысленная новелла с ловлей соловья, тем самым и они находятся в новом сцеплении.

Мы можем проследить источники многих новелл. Более образованные люди могут, вероятно, проследить источники всех новелл, но и при таких поисках обычно происходят огрехи.

Отзвуки прошлого, то, что называется заимствованием, входя в новые сцепления, переосмысливаются. При работе историка литературы он часто следил только за повторением одного и того же в разном, но не всегда отмечал, что явление не повторяется, а переосмысливается.

То, что в греческом романе объяснялось гневом богов, у Боккаччо объясняется жаждой наживы.

Изменились берега и цели, а потому и изменились приключения, хотя это как будто те же самые рассказы о кораблекрушениях и разбойниках.

В греческом романе Гелиодора «Эфиопика» мир только что увиден, но не освоен. Грек, попадая к эфиопам, побеждает великана, но магия и быт варваров, их религия для него привлекательны, жизнь их его поражает.

Перед нами первый черновой набросок ощущений общности человечества¹¹.

В «Декамероне» цели жизненной, герой не обременен историческими аналогиями и предрассудками, хотя появляется среди событийных повторений, имеющих тысячелетнюю давность, в ре-

зультате появляется сознание новых целей, нового представления о доблести и нравственности.

Во II дне Памфило рассказывает новеллу (седьмую), содержание которой дано самим Боккаччо в следующих словах: «Султан Вавилонии отправляет свою дочь в замужество к королю дель Гарбо; вследствие разных случайностей она в течение четырех лет попадает в разных местах в руки к девяти мужчинам; наконец, возвращенная отцу как девственница, отправляется, как и прежде намеревалась, в жены к королю дель Гарбо».

Интерес греческих историков к тому, как похищается попавшая под гнев какого-нибудь бога, часто завистливой Венеры, какая-нибудь красавица, как попадает она то к одному, то к другому претенденту, всегда основан на том, что девица остается невинной. Эта вежливость рабовладельцев и разбойников сохранилась даже в современных кинофильмах с пиратами.

В новелле, содержание которой мы только что упомянули, прекрасная Алатиэль тоже терпит кораблекрушение и попадает в результате в руки родовитого человека, который добивается ее любви, — девушка не очень противится. Дальше красавица переходит к брату рыцаря, бежит с ним, отбита от своего нового любовника корабельщиками. Новеллист едва успевает назвать имена любовников, яростно сменяющих друг друга; красавица всем отвечает согласием, вынужденным, но для нее мало горестным.

Новелла довольно велика, это целая конспективно переданная повесть.

В результате женщину узнают люди, когда-то служившие ее отцу, и привозят ее к нему.

А. Веселовского интересовало происхождение этой новеллы. Ища источники, он указал на одну из сказок «Тысяча и одной ночи», но там героиня все время оставалась целомудренной. Исследователь удивляется, говоря: «Надо было сильно переработать тип невинной красавицы, преследуемой рядом злополучий, чтобы прийти к такому радикальному его превращению, но очень вероятно, что Боккаччо имел в виду не рассказы этого рода, а какой-нибудь другой, в котором роковое нецеломудрие было основной ситуацией»*, — и он предлагает в качестве источника индусскую историю одной женщины, которая слишком чванилась своей красотой. За это она в следующем перевоплощении никогда не была счастлива в супружестве. Повесть, по мнению Веселовского, могла дойти до Боккаччо

* А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. V. Пг., 1915, с. 495.

через мусульманский пересказ. Вряд ли это произошло. Дело в том, что прекрасная героиня не только многолюбива, она, кроме того, и озорна и, наслаждаясь любовью во многих браках, иронизирует над верностью.

Вернувшись к отцу, прекрасная пленница рассказывает, что сразу после похищения она была отбита от разбойников добрыми людьми, которые повезли ее в женский монастырь.

Описание служб в этом монастыре принадлежит к числу дерзких эротических обиняков, мусульманкой Алатиэль пародируется христианское поклонение святым и самые имена святых. Сам Боккаччо, говоря от лица рассказчика, повествуя о том, чем была утешена женщина при своем втором похищении из дома Перикона, использует ту же христианскую фразеологию, и тоже пародийно.

Чувственность не скрывается.

Дело идет не о похищениях, а о наслаждении со многими.

Новое отношение, другая нравственность и представляют собой новое единство сборника новелл.

Утверждение, что девушка, похищенная много раз, все время остается девственницей, было обычным в греческом романе.

Оно сохранилось в галантном французском романе; над этим иронизировал Буало в пародии «Герои из романов», оформленной как подражание диалогам Лукиана, происходящим в царстве мертвых.

Диоген рассказывает о принцессе Мандану, которую похитили восемь раз. Минос заявляет: « — Видно, красotka прошла через много рук!»

Диоген возражает: « — Вы правы. Но ее похитители были добродетельнейшими в мире негодьями. Они не посмели прикоснуться к ней».

Традиция неприкосновенности героини держалась в романах тысячелетиями. На заре нового века Дионео весело и убедительно нарушил ее, вызвав завистливые вздохи дам.

Старые новеллы рассказываются в «Декамероне» для того, чтобы быть опровергнутыми новым переосмыслением.

Посмотрим другой пример появления нового в старом.

Здесь перед нами уже не отзвуки греческого романа, а переделка благочестивой легенды.

В восьмой новелле V дня рассказывается традиционная история, которая была уже давно записана. Жил некий бедный, богобоязненный угольщик, который в лесу видел видение: всадник на вороном коне скакал за женщиной, он нагнал женщину у ямы угольщика, зарезал ее и бросил в угли, потом вытащил оттуда обгорелой. Это

видение повторилось четыре раза. В результате оказывается, что таким образом наказываются двое прелюбодеев, которые мучаются в чистилище, пылая внутри и сгорая в угольной яме.

Таким образом совершается их очищение.

Любопытно, что здесь адский огонь реализован как угольная яма и бедным осужденным приходится каждый раз добираться к месту своей казни довольно далеко.

Боккаччо переносит действие в Равенну. К адским мучениям женщины прибавлены два огромных пса, которые ее терзают. Видит это все не угольщик, а отвергнутый любовник; он пытается защитить женщину. Всадник на вороном коне сообщает, что женщина осуждена за то, что она отказывала ему в любви в силу своей надменности и жестокости, и он заколол себя шпагой. Каждую пятницу он терзает ее собаками, а в остальные дни он преследует ее по тем местам, где они прежде встречались, где дама отказывала в любви, где жестоко мыслила о бедном влюбленном, наслаждаясь своей добродетелью.

Новелла «списана» для того, чтобы показать ее переосмысленной. Разница всего яснее при сходстве, при частичном несовпадении. Изменение традиционной новеллы, показывающей наказание за преступную любовь, придание ей нового смысла, при котором наказывается отказ в любви, — все это объясняется тем, что в «Декамероне» художественно последовательно проведено новое единство произведения, основанное на новой нравственности.

В пародированном виде сохранилась поэтому и нравоучительная концовка: «...дамы так напугались, что с тех пор стали снисходить к желаниям мужчин гораздо более прежнего».

Надо сказать, однако, что переосмысливание всего материала в «Декамероне» не всегда dokonчено, традиционны главным образом «длинные новеллы», которые иногда представляют собой как бы сокращение записи старых, традиционных приключенческих произведений.

Новый хозяин подносит вино ко рту

Есть люди, которым сочувствует новеллист, и о них он рассказывает иначе: любовно, подробно, с деталями, которые мы могли бы назвать реалистическими.

Вторая новелла VI дня рассказывает о том, как «хлебник Чисти вразумляет одним словом Джери Спино, обратившегося к нему с нескромной просьбой».

Дело произошло во Флоренции. В Риме на папском престоле сидел папа Бонифаций, мессер Джери Спино был у этого папы в большой силе. Папа послал во Флоренцию именитых послов, и они остановились в доме у Джери Спино.

Высокопоставленность дворянина этим была еще более подтверждена. Послы и дворянин каждый день ходили пешком мимо дома хлебника Чисти — человека богатого, который имел много хороших вещей и лучшие белые и красные вина.

Стояло жаркое время. Дворяне ходили мимо пекарни, смотрели, как пьет вино пекарь, им хотелось вина, но они по знатности своей не могли обратиться к человеку, который столь отличался от них своим положением.

Пил Чисти очень аппетитно. Передача его способа наливать себе вино является одним из самых детальнейших описаний «Декамерона». Все детали подобраны так, что они выделяют качество вина и внимательное отношение к нему. Чисти не только держит хорошее вино, но и умеет его пить. Он как бы дразнит дворян: «В белоснежной куртке, всегда в чисто выстиранном переднике, дававшем ему вид скорее мельника, чем пекаря, каждое утро, в час, когда, по его соображениям, должен был проходить мессер Джери с посланниками, он приказывал ставить перед дверью новенькое луженое ведро с холодной водою, небольшой болонский кувшин своего хорошего белого вина и два стакана, казавшиеся серебряными, так они блестели; усевшись, когда они проходили, и сплюнув раз или два, он принимался пить свое вино, да так вкусно, что у мертвых возбудил бы к нему охоту. Увидев это раз и два утром, мессер Джери спросил на третье: «Ну, каково оно, Чисти, хорошо ли?» Чисти, тотчас же встав, ответил: «Да, мессере, но насколько, этого я не могу дать вам понять, если вы сами не отведаете».

Вино очень понравилось дворянину. Когда папские послы уезжали из Флоренции, дворянин пригласил пекаря на пир. Чисти отказался. Тогда мессер Джери приказал одному из слуг пойти к пекарю за вином, чтобы за первым блюдом каждому гостю дать по полстакана этого прекрасного, доброго вина, которое удивило даже папских послов.

Слуга взял большую бутылку и пошел к пекарю. Чисти, увидав величину сосуда, заметил: «Сын мой, мессер Джери не ко мне послал тебя».

Слуга вернулся. Джери его послал опять, сказавши, что адрес правильный. Чисти ответил снова, что слуга, очевидно, пришел не к нему, а к реке Арно. Услышав этот ответ, дворянин велел по-

казать бутылку и сказал: «Правду говорит Чисти», — и велел послать небольшую бутылку.

Вино было дано, и шутка кончилась тем, что вежливый дворянин получил в подарок целый бочонок превосходного вина.

Величина сосуда здесь — способ анализа не качества вина, а характера людей.

Боккаччо из своеобразной вежливости предписывает ошибку дворянина его слуге, но сам вельможа явно не понимает ценности вещей. Истинными, но бережливими ценителями вещей у Боккаччо являются люди нового мировоззрения, удачливые представители торговли и ремесел.

В этой истории подчеркивается умение жить флорентийского гражданина. Он не только пользуется хорошими вещами, но и пользуется ими по-новому, зная им цену.

Он более бережлив, чем тороват, Боккаччо эта бережливость нравится.

История о хорошем вине служит своеобразным аргументом, что новые люди являются носителями утонченного вкуса и остроумия.

Подымается класс, который уже себя видит.

Боккаччо тянулся к старой знати, говоря, что любовь к женщине, которая выше по положению, возвышает человека, но сам он уже с другими людьми и про жизнь, несчастья и удачи феодальной знати говорит короче, суммарное и сюжеты для ее действий предоставляет с меньшей изобретательностью: он там более цитирует.

Чаще всего он берет старое как жестокое и несправедливое; опровергает старую мораль сюжетным и риторическим анализом.

Новый хозяин дома был суров. Старое сохранялось в неприкосновенности, если оно не противоречило интересам хозяина и его хозяйства.

Не нужно представлять, что положение женщины в это время хотя бы в книгах гуманистов равноправно. Сам Боккаччо пишет для женщин, они его музы, он считает себя их утешителем, жалеет, что жизнь их так замкнута, что она часто проходит втуне, в неволе, но в то же время одна из рассказчиц — Эмилия в девятой новелле IX дня — рассуждает так: «...у мужчин есть такая поговорка: доброму коню и ленивому коню надо погонялку, хорошей женщине и дурной женщине надо палку...»

Дальше идет рассказ о женщине, которую бьют, как мула, «толстой палкой из молодого дуба», так что «у жены не осталось ни кости и ни одного местечка на спине, которая не была бы помята».

Побив жену, муж моет руки и садится с приятелем, ему не мешавшим, ужинать.

Правда, эта новелла вызывала некоторый ропот у дам. Отдельные части «Декамерона» как бы не приведены к единству, не согласованы. То, что рассказчиков несколько, как бы оправдывает несогласованность, основная причина которой состоит в том, что полное единство и не задано самим художественным построением вещи. Вещь подчеркнута собранна, а так как у собирателя нет ясной идеи об изменении жизни, то у него аккуратные пекари, злые рыцари, прогоревшие ростовщики, становящиеся мужьями английских принцесс и даже шотландскими королями, некроманты-колдуны, переносящие человека на его кровати из Палестины в Италию за одну ночь или в тот же срок выращивающие сад зимой на голом месте, — все существует вместе, как бы друг другу не противореча.

Единство художественного произведения возникает как результат единого отношения автора к предмету повествования, но это отношение (мировоззрение) для самого автора уточняется в процессе создания произведения, иногда же автор, как и его время, не может понять те противоречия, которые явно находятся в повествовании, и не может привести в согласование элементы нового сознания с пережитками старого.

Новое обосновывалось прежде всего в речах: его защищала и логически оправдывала риторика.

О риторике еще несколько слов

Как птица хохлится на морозе и ветру, стремясь сохранить в себе свое тепло, ограждая себя от температуры окружающего, так при крушении старого рода отъединенный человек стремился обосновать свое право, противопоставлять себя и свои интересы окружающему, осознавая себя в том, что впоследствии получит название риторики.

Боккаччо не только последователь риторики, пришедшей к нему от Цицерона, он новый отъединенный человек нового итальянского общества, со своим взглядом на мир, с противопоставлением себя и своего старому.

Противопоставление это часто делается средствами риторики.

Исследователи удивлялись тому, как неожиданны рассуждения героев «Декамерона».

Женщина защищает себя по правилам риторики перед разгневанным отцом. То, что ее любимый только что убит, не мешает ей

развернуть цепь доказательств. Женщина, по правилам риторики расчлняя свою речь и анализируя преступление, защищает свои права перед судом и обманутым мужем.

Чем труднее возможность доказать какое-нибудь положение, тем охотнее идет на развертывание доказательств новеллист.

Риторика для него универсальное оружие, остроту ее он, все время торжествуя, проверяет.

Он искренне убежден, что люди, нравы всегда были одни и те же, причем если были какие-то оттенки несходства, то это несходство вызвано ошибками людей, их непониманием сущности жизни, которую можно исправить риторикой, философией, как будто заново созданной итальянцем XIV века.

Человек начала новой эпохи, Боккаччо считал свою эпоху единственной, достигшей правильного понимания существования.

В начале своей литературной работы он пренебрегал прошлым, и для него время было остановлено именно тем, что новое сменило старое.

Для многих моих современников, как представителей конца буржуазного периода развития человечества, и для многих современных мне зарубежных литераторов время тоже остановлено, но оно остановлено не новым периодом, который сменил старый, а тем, что старое, вопреки очевидности, утверждается как вечное.

Некоторое ограничение исторического мировоззрения есть у Боккаччо, который считал понятия своего времени всегдашними, что приводило даже к наивности. У Боккаччо не хватает внимания к прошлому.

Возьмем восьмую новеллу X дня — новелла начинается с точного указания на время ее действия: «...В то время, когда Октавиан Цезарь, еще не прозванный Августом, правил Римской империей в должности, называемой триумвиратом, жил в Риме родовитый человек по имени Публий Квинций Фульв, который, имея одного сына, Тита Квинция Фульва, одаренного удивительными способностями, отправил его в Афины изучать философию...»

Точность эта, конечно, мистификаторская. Тит Квинций Фульв, попав в Афины, дружит с человеком по имени Джизиппо; Джизиппо — христианское имя, но это не беспокоит Боккаччо. Он, конечно, мог бы подобрать другое имя, но для Боккаччо нет вопроса о том, что мы называем местным колоритом. У него в эпоху сарацин и турок существует Вавилон, в котором правит султан. Нравы и у турок, и у сарацин, и у итальянцев, и у вавилонян одни и те же: это нравы Италии, взятые точно или идеализированно.

Современность для Боккаччо — всегдашность.

Необычайное положение, в которое попадают герои новеллы, затем анализируется с нарочитыми подробностями.

Джизиппо заметил, что Тит любит его невесту. Тогда, повенчавшись с женщиной, он во имя дружбы передал ее другу-римлянину. Женщина пожаловалась родным и согражданам. Тогда Тит собрал афинян в одном из храмов и произнес им речь ритора. Речь занимает шесть страниц. В ней доказывается, что Тит и Джизиппо философы, оба они богаты, обоим нравится женщина, поэтому подмена справедлива. Кроме того, быть римлянином лучше, чем быть афинянином; кроме того, если отцы могут выдавать своих дочерей замуж, то почему не может этого делать муж: «Если Джизиппо удачно выдал замуж Софронию, то жаловаться на него и на тот способ, каким он это сделал, излишняя глупость».

Ритор Боккаччо наслаждается затруднительностью случая, потому что за парадоксальностью вопроса стоит упрямая уверенность в новой, будто бы римской логике, торжествующей над любыми старыми нравами и эмоциями.

Ритор все может доказать, презирая как устаревшую самое очевидность.

Со страстным высокомерием ритор Боккаччо больше всего любит обосновывать такое положение, которое обосновать невозможно.

Ученый и неученый, женщина и мужчина, купцы и дворяне, люди, существовавшие во время Боккаччо или во время Римской империи, — все любят долго доказывать свою правоту. Риторические анализы занимают иногда по несколько страниц; они не только с аппетитом внесены автором, но, очевидно, предполагалось, что их будут внимательно читать. Мы останавливаемся дальше на одном из таких анализов, разбирая рассказ о школяре, наказавшем коварную вдову.

Тут говорят долго, наслаждаясь логикой. Нам кажется такой анализ, выпадающий из времени действия, не соответствующий даже возможности говорящих, художественно неправильным.

Но разные эпохи имеют каждая свою поэтику, которая все же нами может быть понята при условии, если мы учтем, что то, что нам кажется в произведении второстепенным, для иного автора, иной эпохи является основным.

«Древнее» используется как предлог для анализа-опровержения. Римские имена, упоминание Рима и Афин создают иллюзию древней традиции для новой морали.

Новое притворяется древним, споря со вчерашним, еще не умершим днем.

Само новое, несмотря на риторику, иногда оказывается старым; за ритором-гуманистом виден ритор-схоласт.

Для нас, например, взаимодействие событий романа и характера героя романа кажется вечно существующим и само собой разумеющимся.

В седьмой новелле VIII дня рассказывается, как молодой школяр, долго учившийся в Париже, вернувшись во Флоренцию, влюбился во вдову, которая его осмеяла и обманула. Он, под предлогом проведения магического обряда, посоветовал женщине летом залезть на каменную крышу башни, а сам убрал лестницу. Солнце сжигало обманщицу. Школяр то читал снизу наставления, то уходил отдохнуть.

Напоминаю, что сам он молод.

Речь школяра построена по всем правилам риторики и старается целиком охватить и исчерпать предложенную тему. Речь занимает больше семи страниц печатного текста: чем речь длиннее, тем страшней наказание. Правда, в этом случае продолжительность речи имеет свою мотивировку — дама голой жарится на солнце, попав вследствие обмана школяра на каменную площадку башни. Чем дольше речь, тем тяжелее плата.

Приведу из речи один удивительный отрывок: «Вы занимаетесь тем, что влюбляетесь в молодых людей и желаете их любви... Действительно, я признаю, что они с большей силой выколачивают мех, но люди более зрелые, как опытные, лучше знают, где водятся блохи...»

Дальше идут упреки юношам и похвалы зрелым людям.

Тут говорит не школяр, а старик.

Связь между содержанием речи и тем, кто говорит, потеряна. Это объясняется не просто ошибкой автора. Для Боккаччо содержание речи мыслится вне характеристики школяра. То, что он школяр, важно только для обоснования ученой риторичности речи. Возрастная характеристика пропала.

Боккаччо перешел на нанизывание примеров безумия женщин, вводя пример и из личной жизни.

Первоначальная характеристика героя забыта, потому что ситуация воспринимается здесь как предлог к речи и обоснование озлобления.

Развитие характера в полном его виде и появление его связи с действием мы можем отнести к эпохе позднего Возрождения.

То, что называли «психологическим анализом», начало заменять риторику.

*О старости вообще и о том,
как писатель Джованни Боккаччо
почувствовал себя стариком*

Он начал жаловаться на старость, как только у него засеребрились виски и появились в бороде первые седые нити.

Боккаччо кончал «Декамерона» и начал писать маленькую книгу «Ворон», вероятно, когда ему было сорок лет. Но сколько жалоб в этих книгах на возраст, сколько слов сказано уже в «Декамероне» в защиту того, что составитель книги все еще интересуется не только музами, обитающими на Парнасе, но и знакомыми дамами, которые живут поблизости.

Молодость любит менять традицию.

Скоро выпиваешь молодость, и трудно в этом признаться.

Труднее всего отказ от создания нового, от этого трудно бежать, не находишь себе оправдания.

Молодость умеет удивляться, но удивлением утомляет не менее, чем женщины.

Боккаччо утверждал, что пишет для женщин.

Он оправдывался: «Иные, показывая, что они хотят говорить более обдуманно, выразились, что в мои лета уже неприлично увлекаться такими вещами, то есть беседовать о женщинах или стараться угодить им».

Но голова седела.

Боккаччо говорил в десятой новелле I дня от лица одного седого ученого, что «...хотя у стариков естественно недостает сил, потребных для упражнения в любви, вместе с тем не отнято у них ни желание, ни понимание того, что значит быть любимым...».

Дальше следует место очень жалобное. Старик уверяет, что существуют женщины, которые, взяв в руки лук, едят не луковицу, а перо. Он рассчитывает на такую же причуду вкуса.

В жизни женщина, несмотря на остроты Боккаччо, однако, редко путает корешки с вершками.

Проходила молодость, и как бы отступала книга, начатая человеком, которого омолодило великое несчастье.

Волна набегает на берег, по законам тяжести она должна вернуться вспять.

Срок жизни волны на крутизне берега меньше мгновения.

Все время на берег набегают седые волны и не могут вцепиться пеной в гравий; они, шурша и пенясь, возвращаются обратно.

Порывами живет вдохновение.

Боккаччо вернулся скоро к тому, что для него было уже прошлым, к тому, из чего он вышел, к тому, что его родило, отрицая в нем себя.

Вот это, а не годы только были его старостью.

Старость пришла рано. Женщины стали больше говорить о нарядах, чем целовать и слушать ласковые слова и озорные речи.

Дети и юноши часто бывают более похожими на будущее человечество, чем взрослый человек. В старости отлагаются соли прошлого.

Сорокалетний старик Боккаччо вернулся к словарям, классификациям, комментариям, генеалогиям богов.

По-новому он увидел теперь, когда притупилось зрение, женщин. Он написал книгу «Ворон».

Этот ворон каркал по-старому.

Книга не имела сюжета-исследования. Она — диалог самого старика Боккаччо с каким-то мертвецом, который в «Очарованной долине», называемой также «Хлевом Венеры», говорит о женщинах под стоны и восклицания автора.

Произведение трагично тем, что, притупив зрение, старик тоже видит: у Боккаччо в старости сказалась ограниченность его класса.

Его герои упрекают женщину, завидуя ее гербам, ее родовитости.

Он упрекает ее в чувственности и чревоугодии. Он вспоминает не только измены женщины, но и свои расходы на ее прокорм.

«Вообразила она себе, что особая красота женщины в полных, румяных щеках и развитых, выпяченных ягодицах... пока я постился, в видах сбережения, она питалась каплунами, макаронами с пармезаном, которые пожирала, как свинья, не с блюда, а в миске... Ей требовались молочные телята, серые куропатки, фазаны, жирные дрозды, голуби, ломбардские похлебки, макароны с начинкой...»*.

Перечисление продолжается долго.

Так писал счет за съеденное прозаик, воспевший рыцаря, сжарившего прекрасного сокола на закуску любимой.

То время, которое начало осознавать себя в Боккаччо, в нем же показывало то, что потом будет осмеяно Мольером, то, что уже завядает и осыпается.

Попытаемся не мерять, не учитывать времени, ведь мы его столько уже отсчитали; не будем верить только ему, человек не одинок.

Возьмем не свой возраст дня, а возраст своего понимания искусства. Волна истории, которая подымала нас, опыт старика помогают понять, что видишь.

* А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. VI. Пг., 1919, с. 30.

Волна истории подняла Боккаччо, как волна моря когда-то подняла Одиссея, но волна бедствия, не все смыв, ушла.

Не время ушло — ушел сам молодой Боккаччо, только отметив на берегу уровень своего понимания так, как волны отмечают высоту прибоя на камне.

Поговорим о времени, об опыте, об уроках истории, о жизни, которая учит слагать прозу и стихи.

Будем прошлогодним снегом, растаем, прошумев в реках, вернемся дождем и волной.

Постараемся же понять, что искусство — это также явление жизни и новое ее познание. Оплачем мертвых, если они перенесли старость в свои последние книги.

Великий писатель умер в 1375 году, уплатив все долги. На надгробии вырезан его портрет и эпитафия, им сочиненная: «Под этим камнем лежат прах и кости Иоанна, душа его предстоит богу, украшенная трудами земной жизни. Отцом его был Боккаччо, родиной — Чертальдо, занятием — священная поэзия».

Все это изложено стихами.

Под стихами Боккаччо идут другие, принадлежащие его другу Салутати. В стихах перечисляются книги писателя: эклоги, Географический словарь, книги о великих мужах и женщинах, Генеалогия богов.

На доске высечен герб старика: лестница из четырех перекладин косо уходит вверх.

Ни в первой, ни во второй эпитафии «Декамерон» не назван.

Человек ушел косо вверх.

Труд его жизни не попал ни в могилу, ни в намогильную надпись.

