

## VIII. БОККАЧЧО И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ

Ныне, когда, наконец, угасли споры о многострадальном понятии „литературные жанры“, мы осознаем, и чем дальше, тем явственнее, что исчезновение и затухание, рождение и обновление литературных форм и традиций соответствуют различным этапам развития (расцвету или увяданию) великих культурных и художественных эпох. Самый страшный грех в определении жанров до недавнего времени усматривали в их чрезмерной терминологической и концептуальной наивности. После учиненного Кроче и крочеанцами\* „избиения младенцев“, после тридцатилетнего пребывания у позорного столба науки „выжившие“ жанры словно бы поумнели, научились прятаться под разнообразными масками и названиями, понемногу отвоевывая свое прежнее место под солнцем; они вновь заявляли о себе под видом „простейших форм“ (*formes simples*) у Андре Йоллеса\*, под видом традиций и топосов у Курциуса и Ауэрбаха\*, а позднее — под названием излюбленных „новой критикой“\* „структур“ и даже „грамматик“ различных художественных форм.

„*Naturam expelles furca, tamen usque recurret*“ („Гони природу вилами, она все-таки вернется“) — говорил Гораций\*.

Возможно, все дело в том, что жанры и традиции в силу самой своей природы принадлежат к числу феноменов, реально существующих, но не поддающихся определению (как сказали бы Юнг\* и Макс Бензе\*). Поэтому они иногда кажутся нам неподвижными, иногда, напротив, текучими, меняющимися прямо на глазах, а зачастую их границы просто неразличимы, что весьма остроумно доказывает Авалле\* в своей последней книге.

Уже выдающиеся медиевисты прошлого установили, что переход от классической древности к христианской цивилизации ознаменовался радикальным обновлением ли-

тературных традиций и топосов. Аналогичные явления отмечались и в более поздние „поворотные“ эпохи (Возрождение, барокко, романтизм). Степень дарования писателя, его место в литературе почти всегда определяются его способностью создавать новые жанровые и языковые традиции, новые стили, воздействовать на общекультурную моду, и, уж во всяком случае, его умением обновить, оживить традиции уже существующие. Можно привести тому множество примеров: преобразование Данте жанра видений, новаторство Петрарки в области лирической поэзии, достижения Макиавелли в жанре политического трактата, Гольдони — в драматургии (создание мещанской драмы), Мандзони — в романтистике. Все это ни с чем не сравнимые открытия, сыгравшие революционную роль в развитии данных форм и всей литературы в целом.

Проблема обновления литературных традиций всталась особенно остро в важнейший период исторического развития Италии — в пору осени Средневековья, в эпоху развития свободных городов и расцвета купечества. В обществе произошли стремительные глубинные изменения. Круг умеющих читать (выражаясь современным языком — потребителей письменных текстов) существенно расширился: к нему теперь принадлежали не только духовные лица и немногочисленные группы куртуазного рыцарства, но и множество горожан, для которых перо и бумага стали предметами повседневного обихода. Записи нужно было вести и в городском управлении, и на складе, и в лавке. Торговые пути, избравшие Европу, Средиземноморье и даже Атлантику, развеяли представление о непреодолимости расстояний, о недоступности глухих деревушек и одиноких замков, и с изолированностью отдельныхселений и городков было покончено. Всякий купец-путешественник обучался искусству коммерческой переписки, умению вести путевые заметки, из которых постепенно складывались „памятные книги“, трактаты по экономике и торговому делу. Из них ремесленники и купцы узнавали о диковинной заморской жизни, перенимали новый опыт, перед ними как бы открывались дали литературы будущего.

Идеалом Данте и в еще большей степени Петрарки была аристократическая словесность, литература для „посвященных“, каковыми могли считаться клирики и придворные, учёные и школьеры. Но с некоторых пор элитарная

словесность не могла удовлетворять растущим требованиям новой, безмерно расширившейся читательской аудитории, и даже смелое использование народного языка уже не спасало положения.

Только Боккаччо, талант которого в основном формировался не в стенах университета и не в куртуазном обществе, а в купеческой среде большого торгового города, смело и решительно перекидывает мост через пропасть, отделяющую традиционную культуру и литературу от стремительно развивающегося общества. Начиная с первых литературных опытов Боккаччо стремится заполнить лакуны в круге чтения читателей-горожан, число которых неудержимо растет как в Неаполе, так и во Флоренции. Он рвется в бой с беспримерной отвагой чудо-ребенка, о чем впоследствии будет вспоминать в автобиографическом отрывке из „Генеалогии языческих богов“: „*Cum populum novissem quibus seu quot pedibus caramen incederet... poeta fere a notis omnibus vocatus fui*“ („И в ту пору, когда я еще не ведал, из скольких стоп состоит стих, окружающие дружно называли меня поэтом“) (XV, 10).

Написанная им в двадцать лет „Дианина охота“ предстает несомненный шаг вперед в развитии жанров и традиций литературы на вольгаре. Разумеется, это всего лишь юношеская поэма, не слишком примечательная, со своими недостатками; автор в ней пока еще не может отказаться от куртуазной тематики, — это что-то вроде галантного комплимента, изящного расшаркивания перед дамами анжуйского двора, мифологически-пасторальная картинка, растянутая на тысячу стихотворных строк.

Но уже в этой поэме Боккаччо сделал открытия, предложив две новации, которые решительно преобразят будущее итальянской литературы.

Первое открытие касается метра и затрагивает те лингвистические проблемы структуры стиха, которые для нас неразрывно связаны с проблемой метрики. Безусловно, уже Данте явил миру великолепные образцы полного обновления рифмованного повествования. Тесный семисложник Брунетто Латини и двойной семисложник северных поэтов\*, заунывную последовательность парно зарифмованных строк, открытых в бесконечность и объединенных примитивной симметрией, Данте заменяет одиннадцатисложным стихом, определив тем самым дальнейшую судьбу итальянской метрики. Он организует стих в согласии

с замысловатой, геометрически закрытой системой рифмовки, основанной на высшей, оккультной, исполненной символических смыслов симметрии.

Но следует отметить — поскольку об этом часто забывают, — что, несмотря на грандиозный опыт дантовской комедии, одиннадцатисложник как размер наиболее подходящий для стихотворного повествования в литературе не закрепился. Поэмы Франческо да Барберино или Якопо Алигьери\*, как и множество малых поэм, которыми изобилует литература первой половины XIV века, написаны семисложником или девятисложником. Боккаччо — единственный, кто оценил важность дантовской реформы, кто признал значение Алигьери как *prima fax et prima lux* (первый светоч и первый свет) не только для собственной писательской деятельности, но и для дальнейшего развития литературы на вольгаре. Потому-то он и призывал всех образованных людей Неаполя поклоняться Данте и окружил его имя ореолом и потому же, не колеблясь, избрал для своих повествовательных поэм дантовский одиннадцатисложник, отлитый в чеканные звенья терцин и октав. Этому размеру, пригодному для самой различной строфики, на многие века суждено было остаться в поэзии.

Второе открытие Боккаччо касается жанра<sup>1</sup>. Ему пришла счастливая мысль объединить франко-провансальскую любовную сирвенту с жанром „охот“, небольших стихотворений, положенных на музыку, менее условных и более сюжетных, чем сирвента. Обе эти традиции в ту пору едва прослеживались в отечественной словесности. Единственное упоминание об итальянских сирвентах мы находим у Данте в VI главе „Новой жизни“, где говорится о некоем „послании в форме сирвенты“, в котором перечисляются имена „шестидесяти прекраснейших дам“. Что касается охот, о них мы можем судить по двум-трем образцам с весьма приблизительной датировкой, вошедшими в антологию Дж. Кардуччи\* „Сассе in rima“ („Охоты в стихах“, Болонья, 1896). Смелое сочетание, вернее, слияние двух жанров в поэме Боккаччо стало возможно в результате изменений в расстановке общественных сил. Теперь в центре повествования не только герои и великие мужи, как того требовали каноны, неукоснительно соблюдаемые и в живописи (неаполитанские фрески Джотто)\*, и в поэзии (венок сонетов, приписываемый Джованни да Фиренце)<sup>2\*</sup>. Теперь в центре рассказа женщины, к тому же в довольно

пестрой компании: с принцессами и придворными дамами испринужденно соседствуют простые горожанки Неаполя. Пресные богини Дианы и Венеры, являющиеся аллегорическим воплощением Целомудрия и Любви, разгорается на фоне обыкновенных и хорошо известных неаполitanских и флорентийских пейзажей. Их символический спор разрешается в духе заурядного здравого смысла и добродушно-игрового практицизма. Поэма „Дианина охота“ оказалась необыкновенно продуктивной по своей структуре, которую впоследствии неоднократно использовал не только сам Боккаччо в разных вариантах — от раннего трехчастного стихотворения „Contento quasi“ („Почти доволен“) до последних песен „Любовного видения“, — но и множество других поэтов XIII и XIV веков. Свидетельство тому, с одной стороны, богатейшая россыпь сирвент Пуччи\* и Саккетти, в том числе и „Battaglia delle belle donne“ („Битва прекрасных дам“) Саккетти, а с другой — охоты, принадлежащие перу Сольданьери\*, братьев Саккетти\*, Ваноццо\*, Лоренцо Великолепного\* и его кружка. Новация Боккаччо оказала значительное влияние на два, если не больше, последующих столетия итальянской литературы, благодаря ей в высокоаристократическую традицию сирвенты влилась свежая струя нового жанра, позволившего свободно изображать охотничьи страсти и досуги, использовать в повествовании образы живых, реальных женщин; так в нашей литературе впервые ожила миниатюра эпохи осени Средневековья\*.

Уже в первых пробах пера Боккаччо проявился его могучий и оригинальный талант, талант, утвердивший его как яркого новатора, творца новых литературных форм не только в Италии, но и во всей Европе. Ему удалось привить к старому стволу классицистической средневековой традиции, несомненно самой схоластической и устойчивой, свежие побеги внелитературного, импровизационного, фольклорного по происхождению жанра. Он наложил на абстрактное, символическое и аллегорическое видение мира сетку новых представлений — плотских и жизнерадостных, реалистических, грубовато-анекдотических. В утонченной атмосфере ученых занятий, куртуазных дворов, поэтических диспутов, читальных залов и *ars dictandi*\* вдруг послышался припев беспечной канzonетты, зазвучали бойкая поговорка, живой смех, и град упреков, и рыночная перебранка.

Какая же потребовалась смелость, какая настойчивость, чтобы вместить все это пестрое многообразие в узкое русло высокой литературной прозы на вольгаре, обогатив его бесценными достижениями среднелатинской словесности.

Именно этой чудесной смелости и настойчивости, этому свободному обращению с традицией обязаны своим рождением все те жанры, которые молодой и предприимчивый автор ввел в европейский литературный обиход в течение нескольких последующих лет. После завершения „Дианиной охоты“, в поэме „Филострато“ он снова бесстрашно сплавляет две различные традиции: заальпийского рыцарского романа и поэмы-песни, которая тогда только-только входила в репертуар итальянских бродячих певцов — кантари. Средневековый латинский и французский эпос, уже тогда переживавший свой закат, еще пользовался большой популярностью в итальянских коммунах и в синьориях. Люблили его и в высших кругах буржуазии, приближенных к феодальным верхам, в среде, к которой принадлежал Боккаччо. Об этом свидетельствуют все те явные и скрытые цитаты из рыцарских романов, которыми пестрят его произведения, начиная с „Филоколо“ и кончая „Декамероном“ и „Корбаччо“. Но, обращаясь к жанру французского происхождения, который к тому времени, погубленный аристократической вычурностью, стал уже вырождаться, Боккаччо предвидел становление новой, более простой литературы, питавшейся из источников народных сказаний, не гнушавшейся учиться у бродячих певцов, у народной жизни. Новая словесность вызывала жадный читательский интерес растущего и деятельного класса буржуазии. При этом, обращаясь к народной поэзии, Боккаччо оказался не менее провидцем, чем прежде, сделав ставку на одиннадцатисложный размер. Угадав огромные возможности октавы, которую тогда начали использовать в своих поэмах неаполитанские жонглеры и народные сказители, он без колебаний возвел ее на литературный пьедестал, существенно переработав и улучшив ее структуру. Благодаря Боккаччо октава стала самой употребительной в Европе формой стихотворного повествования, пережила блестательный расцвет в эпоху Возрождения, зазвучала в лучших образцах романтической поэзии. Боккаччо продвинулся и дальше в этом направлении: спокойному и нестройному речитативу-диалогу народных поэм он сообщил блеск и лите-

ратурную завершенность, украсив текст пышными пассажами в духе Вергилия и Овидия и использовав достижения так восхищавшего его нового поэтического стиля Данте и Чино да Пистойя (Боккаччо заимствует из их произведений целые пассажи и иногда неудачно использует их в своей маленькой поэме).

В поэме „Филострато“ Боккаччо безусловно подчиняется велению широко распространенной моды и разрабатывает эпико-героические темы в лирическом ключе. Мифицкая Троя выглядит у него „большим и приятным городом“, который в дни перемирий живет обычной жизнью средневековой коммуны. Изъяснения Тройоло — прообраз прекрасного Юлия\* из поэмы Полициано,—раскрывающего свою душу, звучат в меланхолической, нежно-жалобной тональности; рядом с ним Крисеида — набросок нового женского типа в литературе. Умудренная, деятельная, проворная и уклончивая, опа — родоначальница женских образов „Декамерона“, книги „О славных женщинах“, а впоследствии — и „Неистового Орландо“.

Многие особенности творчества Боккаччо, пока еще нечеткие и, возможно, неосознанные в „Филострато,“ но уже заявившие о себе, в „Филоколо“ и „Тезенде“ приобретают завершенность и программное значение. В них Боккаччо предстает как убежденный и смелый новатор. Позиция противоборства латинской повествовательной традиции, эпической по своей сути (в той мере, в какой она была тогда известна и изучена), вполне отчетливо прослеживается как в зacinе „Филоколо“, так и в его финале. Боккаччо не отказывается от таких мотивов, как „ужасающие пожары в древней Трое“, „кровавые побоища при Фарсале“ (I, 2), от тематики „великих строк... Вергилия“, „достойного Лукана\*“ и „тулузца Стация“, в которых „да славится победный Марсов меч“ (V, 3), но этому „звонкому бряцанию струн“ в поэме противопоставлена „память о влюбленной юной паре...“ (Флорио и Бьянчифьоре), чье „постоянство душ... незаслуженно забыто и не прославлено поэтами... память о нем живет лишь в преданиях людей простых и невежественных...“ (I, 1).

Отсюда цель, которую он себе ставит, как бы бросая вызов предшественникам: „написать малую книжицу на простом наречии, в каковой поведано будет о рождении, любовной привязанности и многих бедствиях некоей четы, все дела их без утайки до самого конца...“ (I, I). В этой

работе он собирается избрать „срединный путь“ (*via mezzana*) (V, 3), то есть рассказывать усредненным, разговорным языком, обращаясь, как впоследствии и в „Декамероне“, не к ученой публике, а к „влюбленным отроковицам“, в чьей „нежной груди горит огонь неугасимый“. Высшей наградой автору будет не „одобрение ученых мужей“, а „скромная хвала из женских уст“, когда ему удастся „красавиц речью ласковой плениТЬ...“. Трудно вообразить более решительную апологию романа и типичной „романной аудитории“ — от Франчески до Фьямметты. Намерение автора прослеживается как в зачине „Филоколо“ — этого первого в своем роде оригинального романа, — так и в его finale, где речь идет о теоретических принципах поэтики. Средневековый рыцарский роман в то время приходит к упадку, как и породившее его общество. В романе Боккаччо, хотя его действие относится примерно к VI веку нашей эры (большинство хроникальных и легендарных данных автор почерпнул у Паолина Веницейского\*), читателя увлекает необычайное разнообразие содержания: действия рыцарей и придворных кавалеров, морские и сухопутные странствия, победы на поле брани и на поприще любви, многообразные повороты человеческих судеб, истории героев и плутов, необычайные события и чудеса. Читателя увлекает и галантная беседа, и торжественная речь, и иератический диспут теологов, и описание знаменитых городов восточной и западной сторон света — Вероны, Рима, Неаполя, Александрии, Каира — и обычный пейзаж тихой деревушки или морского побережья, бесконечная смена земель, местности и человеческих характеров. От земледельцев Тосканы он попадает ко дворам Северной Италии, к папской курии, в арабский гарем, присутствует на „судах любви“ при дворе неаполитанского короля, к которым восходит лирическая схема так называемой „рамы“ произведения. Живое, увлекательное повествование сразу же после написания вызвало в Неаполе множество подражаний, таких, как „Хроника Партенопей“\* и перевод на итальянский язык „Истории Трои“\*.

Это был первый значительный успех европейского романа новой эпохи, в котором, по словам Тассо, „разнообразие действия... торжествует над единством..“<sup>3</sup> и по поводу которого Сервантес в „Дон Кихоте“ устами каноника говорит: „...largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiése corrér la pluma“ („...самый их [романов]

предмет позволяет зрелому уму проявить себя, ибо они открывают перед ним широкий и вольный простор, где перо может бежать свободно")<sup>4</sup>.

Еще более открытая программная декларация, неоспоримая в глазах потомков начиная с XVI века, с Трессино\*, подчеркивает новизну другого произведения Боккаччо — „Тезеиды“. Как известно, Данте, „prima fax et prima lux“ для Боккаччо, сетовал на страницах трактата „О народном красноречии“, что „браней... не воспевал досель ни один итальянец“ (II, 2) (пер. Ф. Петровского). Последние строки „Тезеиды“ являются ответом на эту дантовскую фразу. Обращаясь к Музам, автор смело утверждает: „Ma tu, o libro, primo a lor [alle Muse] cantare /Di Marte fai gli affanni sostenuti/ Nel volgar lazio più mai non veduti...“ („Впервые ты восславишь Марсов меч, /на итальянском языке народном/ споешь о ратном деле благородном...“) и добавляет в следующей октаве:

„E perciò tu [o libro] primo col tuo legno  
seghi quest'onde, non solcate mai  
davanti a te da nessun altro ingegno“.

(„И, смело обходя утес и мель,  
Первопроходец, ты взрываешь волны,  
Никем не побежденные досель“.)

(Пер. Е. Костюкович)

Все эти фразы относятся к прошлому. Но сама по себе структура поэмы является шагом вперед. Двадцатипятилетний поэт, уже поднаторевший в риторике, знаток стилистических тонкостей и секретов стихосложения на народном языке, умело перестраивает пока еще шаткую, несмелую, по большей части лирическую строфу „Филострато“ в эпически-повествовательную октаву, которой суждено стать традиционной. Несколько искусственное сочетание битв и приключений с любовными перипетиями, характерное для „Филоколо“, сменяется здесь гармоничным слиянием эпики и лирики, ставшим характерной чертой шедевров XV—XVI веков. Уже название поэмы указывает на сочетание эпических и любовных мотивов: „Teseida delle nozze d'Emilia“ („Тезеида, или о Свадьбе Эмилии“). Картина смерти Арчиты от одиночества и тоски навеяна воспоминанием о величественной гибели Тристана; она в свою очередь легла в основу описания романтической любви Брандимарта\* и Танкреда\*. Профиль героини словно очерчен резцом Пизанелло\*; облик этой беглянки, из-

за которой разгорается ссора двух главных героев, напоминает по силуэту будущих Симонетт\* и Анджелик\*. Авторский комментарий — исключительный случай в творчестве Боккаччо — свидетельствует о том, что и ему поэма представлялась значительным шагом вперед в деле обновления литературы.

Это свидетельство приобретает особую важность, ибо как раз в то время жизнь юного автора резко изменяется. Боккаччо покидает блестящую анжуйскую столицу, центр культурного обмена между Востоком и Западом, оставляет пышный двор, изумительную библиотеку, процветающий университет с его древними юридическими традициями, философскими и теологическими семинариями, где разрабатывалось учение великого магистра Фомы Аквинского, и попадает в обстановку захолустного города, каким стала Флоренция к 1341 году: бескровленная экономически и политически, опустошенная ужасной чумой 1340 года, переживавшая подлинный упадок культуры. Университета в городе не было, занятия теологией прекратились, литературные кружки перестали существовать; лучшие сыны Флоренции, самые одаренные люди были изгнаны из города, а те, кто не подвергся гонениям, сами бежали из его стен. Ведь и Петрарка не покажется больше во Флоренцию до тех пор, пока она не возродится духовно усилиями Джованни Боккаччо. Да и сам автор „Тезеиды“, несмотря на безошибочное чутье и пристальное внимание к зарождающейся буржуазной культуре, несмотря на собственное, отнюдь не академическое воспитание, на демократические вкусы, не мог назвать флорентийцев тех лет иначе как „отъявленными туцицами, которые только на один вопрос могут ответить: сколько будет шагов от их лабаза до лавки с товарами; ни для чего, по их разумению, знания не пригодны, кроме как для того, чтоб деньги зашибать...“ („Корбаччо“, 190).

За десять лет Боккаччо удалось произвести переворот в культурной жизни города, и этот переворот окажется воистину решающим для судьбы флорентийской литературы и флорентийского общества. В городе, в соответствии с интересами образованного купечества, откроется университет, будет основан первый в Европе „эллинистический центр“ изучения древнегреческой истории и литературы, сформируется и ядро первого предгуманистского кружка; монастырь Санто Спирито (Святого Духа) прию-

тит многочисленных писцов и сделается духовным центром всего цивилизованного мира. Но самым глубоким выражением этих благотворных перемен станет работа Боккаччо по обновлению литературной традиции, упорный труд, утверждающий тосканскую литературу — от Гвидо Кавальканти вплоть до его собственного творчества — как единственную литературу, способную породить шедевры, не уступающие античным.

Весь цикл его ранних флорентийских произведений, написанных с 1342 по 1347 годы, потряс „застойный мирок“ морально-дидактической словесности: в нем прозвучали новые мотивы, возникли новые приемы, ставшие в будущем неотъемлемыми чертами европейской литературы. Приведу несколько примеров. „Комедия флорентийских нимф“, вкупе с тем букилическим циклом, который совсем недавно был открыт и описан Биллановичем и Падоаном\*, кладет начало череде сказок-пасторалей, нередко с двойным аллегорическим смыслом, необычайно популярных вплоть до эпохи Саннадзаро\* и даже позднее, в XVIII веке, среди членов разноязыкой международной „Академии Аркадии“\*. „Комедия“ считалась непревзойденным образцом развлекательно-научной прозы, и авторы последующих столетий буквально переписывали ее страница за страницей, в их числе Бембо и многие авторитетнейшие теоретики литературы XVI века (что и доказывается на материале интереснейших документов в книге Куальо\*).

Вслед за „Комедией флорентийских нимф“ появилось „Любовное видение“ — новый, синтезированный Боккаччо тип полумирского, полузагробного видения, выстроенного как череда триумфов; Петrarка с восторгом перенял у Боккаччо этот принцип построения поэмы и разработал его так, что жанр триумфов стал излюбленным в литературе и изобразительном искусстве эпохи Возрождения (блестательные его образцы явили миру Полиццано и Ариосто); в эпоху европейского барокко наблюдается необычайный расцвет жанра, примером могут служить вариации Елизаветы Английской\*. „Элегия мадонны Фьямметты“ в свою очередь представляет собой первый опыт чисто психологического романа и одновременно романа современного, буржуазного, персонажи которого принадлежат к среднему классу, а все описанные события — к разряду повседневных, будничных. Во „Фьезоланских ним-

фах“ (автор, несомненно, пользовался фольклорными источниками) легенда об основании города принимает вид причудливой сказки лесов и полей. Да и естественный разговорный язык, воплотивший лучшие достижения античной и стильновистской поэзии, открывает широкие возможности для стихотворного повествования эпохи Возрождения. Отсюда берут начало идиллическая поэма „Амбра“\* и „Стансы [на турнир]“\*, сельские идиллии „Ненча [да Барберино]“\* и „Бека [да Дикомано]“\* и даже романтические поэмы о Роланде\* и „[Большой] Моргант“\*.

По-видимому, „сверхчувствительность“ Боккаччо ко всем формам поэзии, в том числе к далеким от официально признанной традиции, побуждала его вводить в литературный язык приемы и тропы народной сельской поэзии. Во многих его стихотворениях, входящих в „Rime“ (IV, V, VI, LXV) и в „Любовное видение“ (XLI), явственно слышится эхо старинных неаполитанских песенок, а в некоторых балладах — отзвуки народных тосканских плачей. Да и в текстах „Фьямметты“ и „Декамерона“ иногда ощущаются те же интонации; одна из новелл непосредственно навеяна плачем „Questo fu lo malo cristiano“ („Такова была напасть на христиан...“). Благодаря чуткости восприятия великого писателя неаполитанские, сицилийские и калабрийские напевы зазвучали во второй половине XIV века по всей Италии, на всех уровнях поэтической иерархии.

Аналогичные нововведения Боккаччо предложит и несколько позже, в 50—60-е годы, для жанра трактата, тяготеющего к теоретическому осмыслению культуры. Обратимся к ряду примеров. Сочинением „О жизни и обычаях... Франческо Петрарки“ (1341—1342) и в еще в большей степени — своим шедевром „Жизнь Данте“ (1351) Боккаччо кладет начало новому направлению назидательной биографии, в центре которой уже не героические деятели, воители, святые, а мудрецы-писатели, судьи в делах совести и ревнители общественной справедливости. Это славное начинание вскоре подхватили и закрепили как традицию Филиппо Виллани, Доменико Бандини\*, Джанноццо Манетти\*, Леонардо Бруни, а затем систематизировали Веспасиано Бистиччи\* и Паоло Джовано\*. Распространяясь все шире и шире на протяжении многих веков, традиция эта дожила до наших дней.

Боккаччо решился и на другое нововведение в тради-

ции жизнеописания великих людей, в жанре, возрожденном и облагороженном Петраркой и одной из самых авторитетных школ в живописи, от Джотто до Гвариенто\*. Он делает главными героями не мужчин, а женщин, „mulieres clarae“ („славных женщин“) вместо „viri illustres“ („великих мужей“); к жизнеописанию он подходит с тою же озорной смелостью, которая когда-то побудила его в самой первой маленькой поэме воспеть не охотников, а охотниц. Он как бы желает привлечь внимание к тем прелестным вдохновительницам, которым посвящены самые удачные его строки; он будто стремится прослыть первым певцом женственности в европейской литературе и подать в этом смысле пример своим последователям и подражателям XV века — Сабадино дельи Арисити\*, Форести и другим.

Творчество Боккаччо, как доказал Пасторе Стокки\*, имело столь же радикальное воздействие и на традицию литературных путешествий. Не приемля формы купеческого путевого отчета (еще авторитетной для автора „De Canaria“—„Описания Канарских островов“)\*, не приемля космографических принципов описаний типа „Mirabilia urbis Romae“ („Чудеса града Рима“)\*, Боккаччо своим „De montibus...“ („О горах...“) заявляет о рождении нового, стилизованного географического описания, основанного только на вторичных, книжных впечатлениях (в основном от чтения Плиния\* и Помпония Мела\*). Так был открыт путь географической прозе гуманизма и Возрождения, фактографическим источником для которой служили литературные произведения.

Не менее решительным было отношение Боккаччо к мифологии. Не ища в материале символических смыслов или анекdotических ситуаций, не превращая богов в людей, как Эвгемер\*, Боккаччо составляет по наброскам Франческо дельи Альбицци\*, Форезе Донати\* и в особенности Паоло да Перуджа „генеалогическое древо“ греческих и римских богов и героев, создает первый в своем роде систематический, унифицированный и в определенном смысле научно завершенный компендиум мифологии. Это сочинение в течение веков терялось в тени лучших произведений Боккаччо. Однако в начале XIV столетия, сразу же по написании, „Генеалогия языческих богов“ снискала одобрение читающей публики и стала образцом для подражаний: одно из которых вышло из-под пера друга Петrarки, Гуль-

ельмо Марамауро. В XVI веке „Генеалогия“ вызывала либо восхищение и подражание, либо обратную реакцию; как бы то ни было, она вдохновила немало мифологических трактатов чинквеченто. В особенности импонировала современникам огромная эрудиция автора, искусно использованная им для неожиданных сопоставлений, для воссоздания и интерпретации прекрасных античных сказок. Именно поэтому идеи „Генеалогии“ позднее нашли отражение — в удивительно интересном ракурсе, как доказывает Паола Риго,— в поэтике многочисленных историко-географических путеводителей вроде *Liber Insularum Archipelagi* („Книга Островов Архипелага“) Кристофоро Буондельмонти\*.

Последние книги „Генеалогии“ способствовали возникновению того особенного неповторимо-благовейного отношения общества к искусству поэзии и к личности литератора, которое определит впоследствии всю культуру европейского гуманизма, когда деятельность писателя приобретает граждански-героический характер.

Наконец, поворотную роль в истории развития жанров сыграл предложенный Боккаччо новый подход к искусству комментатора, детерминированный, как доказал Дж. Падован, предшествующим творческим кризисом Боккаччо и периодом „отталкивания“ от прошлого. Отказавшись от провидчески-религиозных принципов интерпретации, Боккаччо в «Чтениях „Божественной комедии“» намечает новые пути развития как для дантовской экзегетики, так и для всей историко-философской критики вообще; он посвящает последние годы жизни разработке новых методов, кропотливо вчитывается в текст источника и — факт беспрецедентный — расширяет культурный фон интерпретации, выходя за пределы греческой философии, оперируя категориями философии арабской. „Чтения“ венчают собой разработку цельного мировоззрения и литературной проблематики, уже заявившей о себе в боккаччиевских биографиях Данте и Петrarки и в „Киджианском кодексе“ — своеобразной антологии текстов двух великих предшественников Боккаччо. Эта рукопись, как недавно неопровергимо доказал Доменико Де Робертис\*, полностью соответствует представлению о „трех венцах“ — основоположниках и корифеях новой тосканской литературы; причем труды двух первых мастеров объединены в антологию усилиями третьего. Всю компо-

зицию предваряют слова Гвидо Кавальканти, достойно называться „отцом“ трех великих писателей Тосканы и представленного здесь своей программной канцоной<sup>6</sup>.

Таким образом, Боккаччо, постоянно обращавшийся к великой традиции средневековой словесности, глубоко чувствовавший не только ее букву, но и ее дух, и одновременно восприимчивый ко всем новым веяниям, в течение каких-нибудь тридцати лет сумел решительно преобразить культурную обстановку во Флоренции, в Италии, во всей Европе. Творения первого и последнего великих поэтов классической традиции, унаследованной Тосканой от античной Греции,— Гомера и Данте — начнут читать и комментировать во Флоренции лишь благодаря Боккаччо, и их имена станут путеводными звездами новой культуры. В стенах отсталого, провинциального города Боккаччо заложит столицу новой культуры, новой поэзии, нового литературного языка.

В Европе не было и не будет поэта, обладающего подобной новаторской силой и подобным культурным авторитетом; никому не удавалось и не удается так счастливо сдаться основоположником стольких культурных традиций. В мире среднелатинской и романской литературы, жанры и топосы которой каталогизированы в исследовании Курциуса\*, роль Боккаччо-преобразователя не сопоставима ни с чем; и причина этого прежде всего в глубине его познаний и любви к средневековой литературе, в его особом восприятии поэзии вообще и каждого стихотворения, на каком бы языке и в каком бы жанре оно ни было написано, в его неповторимом умении сочетать ученую традицию и внелитературное творчество, в стремлении идти навстречу ожиданиям новой и широкой публики. Движение вперед, ломавшее рамки традиционных схем и структур, было столь мощным и неукротимым, что оно увлекло своим порывом и такой неколебимый авторитет, осмотрительный и ревнивый „pater et magister“, каким был Франческо Петрарка. Тезис об определяющем значении „Любовного видения“ для „Триумфов“, сочинения „О жизни... и правах Франческо Петрарки“ для „Письма к потомкам“, новеллы о Настаджо и Алатиэли для „Канцоны о видениях“, женских образов из новеллы о Гризельде для трактата „О женской верности“ я и доказываю на этих страницах.

До сих пор мы не затрагивали „Декамерона“, и это естественно: оригинальность композиции, новизна замысла и слога этой книги общеизвестны, бесспорно и огромное значение для всей последующей европейской литературы впервые предложенных в ней повествовательных моделей — было бы излишне доказывать то же самое. Это касается и так называемой „рамы“, которую Уэллек\* окрестил „мостиком от анекдота к роману“: несмотря на наличие отдаленных и неоднородных прототипов в восточной литературе, именно „рама“ „Декамерона“ впервые дала „европейский тип обрамления с мотивировкой рассказывания ради рассказывания“ (как определил этот тип Шкловский)\*. Даже новая и спорная наука нарратология устами своего пророка Тодорова\* провозгласила, что „Декамерон“ „приводит нас к самым истокам „нарративного процесса“, то есть предвосхищает приемы того метода, который единственно способен воссоздать универсум действий и представлений“ <sup>6</sup>.

Чем дальше, тем больше накапливается фактов — в последнее время число их резко возросло,— эти факты нас убеждают в том, что, подобно Петрарке, предопределившему судьбу всей новой европейской лирики, Боккаччо, заимствуя, усваивая и перерабатывая огромный, но неупорядоченный опыт средневекового романа и средневековой новеллистики, заложил основы новой европейской прозы и даже новой драматургии.

Самое примечательное в боккаччиевской „человеческой комедии“ — это своеобразное сочетание многообразия и единства и некий совершенно особый ~~в сравнении с античным типом~~ повествования, с классической эпопеей сюжетный и стилистический ритм, отличающий всю новую европейскую литературу — от Чосера до Сервантеса (которого Тирсо де Молина звал „наш испанский Боккаччо“), от Мандзони до Бальзака, Мелвилла, Золя и Толстого и так далее — до Манна, Лоуренса, Фолкнера. Впрочем, эта мысль уже проиллюстрирована цитатами из Тассо и Сервантеса.

Все разнообразнейшие и ярчайшие находки предыдущих лет, все новшества, ломавшие и обогащавшие традицию, Боккаччо чудесным образом, с гениальной изобретательностью сплавил в тигле своего шедевра. И не случайно

уже экспозиция „Декамерона“ отсылает читателя к предыдущим произведениям (недвусмысленная авторская декларация!): ведь имена „семи дам и трех молодых людей“, рассказчиков новелл, бесспорно, символизируют различные этапы творчества автора. Филомена и Филострато пришли из его лирической прозы, Элисса и Эмилия напоминают об обновлении эпической традиции, Нейфиле и Лауретта — о лирической поэзии Боккаччо, Пампинея и Дионео — о первых образцах пасторали, Фьямметта и Панфило — о вкладе Боккаччо в развитие романной традиции, о первом европейском психологическом романе.

Используя опыт предыдущих трудов, Боккаччо стремится очистить свой слог от излишней учености, надуманности, вычурности, расширить пределы собственных возможностей, создать нечто совершенно новое. Для этого он вводит в сложную композицию декамероновского оркестра доселе не звучавший инструмент; им нелегко управлять, но он — главная опора писателя в сложном искусстве повествования, для которого одинаково значительны и мелкие детали, и общие черты.

Подобно тому как для воспроизведения многообразия действительности он прибегает к средневековой традиции изображения „мира наизнанку“, а для показа человеческой сущности он сознательно открывает и заключает свою комедию примерами „недочеловеческого“ и „сверхчеловеческого“, так и в сложнейший хорал своей музыкальной прозы Боккаччо как бы вводит встречную мелодию, сталкивая высочайшую стилистическую изощренность с пародийной, „антилитературной“ стихией, вскрывая сюрреальную или — лучше сказать — „надреальную“ комическую изнанку реального мира<sup>7</sup>.

Я не имею в данном случае в виду очевидный сюрреализм некоторых эпизодов, живописный в одних случаях и чисто литературный — в других: как, например, в сцене, где точеная, как бы сошедшая с полотна Дельво\* фигурка мадонны Элены сверкает ослепительной наготой в лунном свете между текучим серебром реки Арно и темными, влажными полосками скошенных полей (VIII, 7), или в сцене, где Каландрино, прототип Грассо-резчика\* (а может быть, и персонажей Пиранделло) постепенно приходит к выводу, что он совсем не тот, кем считал себя всю жизнь (VIII, 3 и IX, 3).

Нет, новизна и оригинальность манеры Боккаччо ска-

зались в его настойчивом стремлении вырваться из-под власти литературных штампов, избежать избитых „общих мест“, обрести независимость, „вывернув“ догматизированные приемы наизнанку, а точнее, подвергнув их тонкому, беспощадному осмеянию. „Антилитература“ внесла свежую струю в „литературу“; ломка языковых и сюжетных канонов способствовала обновлению устаревших, омертвелых схем. Такой же эффект мы наблюдали выше, говоря об образовании новых жанров или исследуя на материале „Декамерона“ изощренные структуры нового языка, вплоть в построение рассказа, где история соседствует с анекдотом и легендой.

Настойчивая, хотя и беззлобная *литературная иронизация* охватывает общеупотребительные, широкораспространенные элементы традиции, начиная с самых хрестоматийных, примелькавшихся тропов. Я уже имел случай показать, что новелла о Шапелето — это последовательная travestия назидательных историй о „праведных успеньях“ и о чудесах, которые случаются после смерти праведника. В новелле умирает нечестивец и богохульник, который даже и в последний свой час гневит бога святотатственностью исповедью, и кончина его могла бы стать классическим примером „смерти злодея“, — а между тем благодаря головокружительному сюжетному повороту смерть эта вызывает подлинный религиозный экстаз, который влечет за собой череду самых истинных явлений господней благодати и чудес. Торжествовавший на первый взгляд обманщик в конце концов попадает „в когти диавола, на вечную муку осужденный“, а господь бог вкупе со всеми верующими — на первый взгляд обманутыми в новелле — в конце концов празднует победу; наступает финальный апофеоз в едином религиозном порыве, на верующих нисходит подлинная милость господня. Ироническое преломление легенды здесь не так примитивно, как может показаться с первого взгляда: „ирония“ совершает двойное сальто-мортале.

Более прямолинейное, но столь же многозначное отражение назидательные „сказания о чудесах“ находят в кристалле зеркале новеллы о жулике Мартеллино, лжеобращенном и якобы „исцелившемся“ от прикосновения к праху Арриго да Больцано, усопшего во святости (II, 1).

Если „праведная смерть“ и „кончина от горя“, как и все последующие чудеса, были самыми популярными то-

посами религиозно-дидактической литературы, то славные и героические приключения победоносных девственниц, сохранивших свою непорочность среди жутких опасностей и среди похотливых, сладострастных мужчин, были излюбленной темой агиографической прозы, куртуазных повестей и сказок. Св. Урсула\* и Св. Улива\*, с одной стороны, с другой — Вергонья\* и Розана\* обрели бесчисленных сестер. Образ Алатиэли из 7 новеллы II дня — это портрет одной из них, но выдержаный в нежнейших иронических полутонах. Алатиэль тоже странствует по средиземноморским просторам; ее тоже окружает толпа девственниц, которых она, по словам Боккаччо, „сильно убеждала сохранить свое целомудрие“, и ее тоже пытаются соблазнить девять мужчин (традиционное число!). Пытаются... и легко преуспевают, что, впрочем, не мешает канонически-назидательной „счастливой развязке“ под знаменем торжествующей невинности. Правда, на этом знамени — легкомысленный девиз „от поцелуев уста не стареют, а как луна молодеют“. Эта концовка-прибаутка легко и изящно венчает всю ироническую конструкцию новеллы, смягчает ее резкие, обличительные интонации.

Другое, более лукавое и двусмысленное речение — „загонять дьявола в ад“ — служит Боккаччо основой для издевательски-непристойной (при крайнем благочестии языка) вариации на традиционную тему: об искушении плоти отшельников мужского и женского пола дьяволом в обличье восхитительных девиц и прекрасных юношей (III, 10).

„Золотая легенда“ (LXXXVII), „Повесть о жизни св. Авраама“ Кавальки\*, да и сам текст „Легенды Рустичи“, переписанный собственной рукой Боккаччо в Мальябекьянскую тетрадь („Дзибалльдоне“), и жизнеописание Марии Египетской из „*Vitae patrum*“ („Жития отцов церкви“) являлись для Боккаччо не только источником сюжетных заимствований, как в рассказе о странствиях Алибека в Фиванской пустыне, но и источником словесных клише, пригодных для двусмысленной комической интерпретации. Например, „*Dominus ... salutem proscirat apitacum*“ („Господь... радеет о спасении души...“) превращается в „...*credo che Idio t'abbia qui mandata per la salute dell' apita mia*“ („Сдается мне, что сам бог послал тебя сюда ради моего здоровья и благоденствия“); а „*adveniet resurrectio carnis*“ („и воскрес во плоти“) можно прочесть и как

„venne la resurrezion della carne“ („и восстала плоть“). И так далее. Точно так же образцовые биографии Григория Великого\*, Цезария Гейстербахского, Якова Ворагинского в адаптированном для проповедей виде не только дали автору „Декамерона“ сюжет очаровательной новеллы о дурочке Лизетте, но и представили обширный материал для изобретательнейшей чисто языковой пародии; то же мы увидим в истории Паолины („О славных женщинах“). Например: св. Цецилия в „Золотой легенде“ говорит: „Angelum Gabrielem habeo amatorem qui pitem zelo custodit corpus meum“ („Любит меня архангел Гавриил и охраняет мое тело с великим рвением“). Лизетта вторит ей: „Друг души моей („lo 'ntendimento mio“) — архангел Гавриил, и любит он меня больше, чем самого себя... и всю ночь пребывает плоть моя в его объятиях...“ (*пер. Е. Костюкович*) (IV, 2). Это изречение, как и прочие, подобные ему, несет двойную семантическую нагрузку: во-первых, оно содержит термин „книжного“ обихода („lo'ntendimento“) и имя святого — то есть опоры („vehicles“ по терминологии Ричардса\*) книжного и церковного языка, — и эти же слова выступают как главная опора для пародирования этих языков<sup>8</sup>.

С еще большей остротой иронический гений Боккаччо атакует литературу, на которой воспитывались, „егапо impastati“ („в которой варились“), по выражению Боккаччо, с ранней молодости и сам он, и его читатели. Речь идет о любовной литературе во всех ее разновидностях — романтической, лирической, элегической.

Мотив рокового „любовного напитка“, возбудившего страсть и предопределившего трагическую гибель Тристана и Изольды, травестируется в новеллах Боккаччо в описаниях дурашливого „колдовства“, возни с магическими каракулями, купания в ночной арнской воде (новелла о мадонне Элене — VIII, 7), манипуляций с нетопырями и кожей нерожденного ягненка (новелла о Каландрино — IX, 5); сладковзвучные лютни менестрелей короля Артура сменяются плебейским бубном Бельколоре (VIII, 2) или гитарой („gibeba“) дурака Каландрино (IX, 5); серенады и нежнейшие мольбы под окном возлюбленной — обязательные для традиционной любовной лирики и прозы — оборачиваются у Боккаччо отчаянной чечеткой и перестуком зубовным замерзающего школьера под окнами коварной Элены (VIII, 7), „надрывными воплями“ („stracantare artago-

*ticamente*") спесивого о столопа доктора Симоне и „*tagliare*“ („ослиным ревом“) варлунгского священника, когда они одуревают от вожделения к пухленьким поселянкам (VIII, 9; VIII, 2).

Один из основных топосов куртуазных романов и поэзии, характерный для Франции и Италии, для жанра лэ, для песен менестрелей и бродячих певцов и даже для „Тезеиды“ Боккаччо — мотив „*amor de lohn*“ („любви издалека“). Он также претерпевает в „Декамероне“ соответствующую ироническую обработку. В новелле о Лодовико и Беатриче (VII, 7) „любовь, рожденная молвой“, описывается по образцу, предложенном Рюделем\* в канционах; эта схема замаскирована, но тем не менее легко угадывается. Ведь именно рассказы рыцарей, возвратившихся из дальних чудесных земель, с родины Мелизанды, пробуждают в душе Лодовико неодолимую страсть к неизвестной ему мадонне. Нужный тон задается и именем возлюбленной, Беатриче, богатым этимологическими и культурными ассоциациями, и напевной, ритмизованной прозой, каскадом одиннадцатисложников: „*Voi dovete sapere che in Parigi / fu già un gentile uomo fiorentino / il qual per povertà divenuto era / mercatante; ed eragli sì bene...*“ („Надобно вам знать, что в Париже некогда жил флорентийский дворянин, и вот этот самый дворянин, обеднев, порешил заняться торговлей, быстро пошел в гору...“).

Свою роль в создании определенной атмосферы, безусловно, играет и перечисление знаменитых городов и мест: Париж и Двор (короля Артура), Гроб Господень, Английский королевский двор, Болонья; и описание роскошных дворянских досугов: соколиных охот, пышных празднеств, шахматных партий; и сам текст пылкого и смиренного любовного объяснения, изобилующего прямыми заимствованиями из второй, более патетической части „Новой жизни“: „....а затем обратился к ней с покорной просьбой сжалиться над ним, и если только это для нее возможно, исполнить его сокровенное и страстное желание; если же она не согласна, то пусть, мол, все останется по-прежнему, только да будет ему позволено любить ее“) (ср. „Новая жизнь“ XVIII).

Но вся эта „неземная“ прелюдия — лишь исходный материал для последующей комической интерпретации, „десакрализации“. И „благословенное“ имя (Беатриче) призвано лишь способствовать эффектному контрасту,

ярче оттенять порочность героини, которая получает садистское удовольствие, отдаваясь любовнику на брачном ложе, рядом со спящим супругом, и заботясь при этом, чтобы муж был не только рогат, но и побит, и крепко побит.

Куртуазный, экстатически-возвышенный язык хвалы (первая часть новеллы) пародируется, в частности, посредством двусмысленной цитации из Данте и Петрарки (ср. „Новая жизнь“, XVIII; „Стихотворения“ Данте, СХС, 13; Боккаччо, „Стихотворения“, VI, 12, и сл.) в следующем по порядку отрывке — там, где прямая речь рассказчика служит вехой перепада „стилистических уровней“ новеллы: „О на диво мягкосердечные женщины Болоньи! Как вы всегда в подобных случаях великодушно поступали! Слезы и вздохи на вас не действовали; зато вы неизменно преклоняли слух к мольбам и уступали страсти любовной. Если б я считал себя достойным, я восславлял бы вас неустанно“.

Когда же героиня — Беатриче, эта новая Мелизанда, эта певинная Альчина\* сбрасывает маску, вся ее необузданная похоть вырывается наружу каскадом нетерпеливых, бесстыдных призывов к наслаждению явно садистского свойства, скрытого под витиеватой конструкцией „этического императива“: „Я убедилась, что ты стоишь моей любви... ты насладишься ею еще до того, как настанет утро... Возьми здоровенную палку... отругай его (мужа) и как следует взгрей — нам с тобой на счастье и на радость“. Здесь видно, как кривое зеркало делит новеллу на две части, первая из которых нужна для того, чтобы показать, что именно иронически отразилось во второй.

Но не только повествовательная куртуазная традиция подвергается у Боккаччо этому осмеянию-обновлению (издевательскому лишь на первый взгляд). Выше отмечалось, что и язык лирической поэзии, величайших ее образцов — провансальской лирики, лирики стильновистов, Дантовых стихов,— все это последовательно пародируется в „Декамероне“, в частности, комически обыгрывается имя главной героини Данте.

Таков творческий почерк талантливого и образованнейшего новатора, таковы приемы, определяющие стиль книги. Он перебирает с иронией наиболее употребительные тропы традиционной любовной лирики. Привычные

в литературе эмфатические обращения, изысканные, вычурные метафоры, самые возвышенные, самые прославленные имена комически обыгрываются в тексте „Декамерона“ (как прежде в „Неаполитанском письме“) и приобретают вид звукоподражательных кличек, забавных прозвищ, служат материалом для своеобразных „словесных карикатур“, для остроумных жаргонных каламбуров.

„Moglie mia casciata, melata, dolciata“ („Сырная, медовая, сытая моя женушка“), „più melata che l’confetto“ („...сладче карамели“), — вздыхает дурень Ферондо в 8 новелле II дня. Любовные притязания Гуччо Кита, этого славного предтечи Фальстафа, „tardo, sugliardo e buagiardo“ („ленивого, потливого и лживого“) (пер. Е. Констюкович) осмеиваются в 10 новелле VI дня с помощью очень мелодичной метафоры, кажущейся еще более изощренной оттого, что в свирельные переливы этих текучих однинадцатисложников вкраплен контрастный, грубо-натуралистический образ: „era più vago di stare in cucina / che sopra i verdi rami l’usignuolo / ..., se fante vi sentiva... / grassa e grossa e piccola e mal fatta...“ („...Гуччо Грязнулю сильней манила к себе кухня, чем соловушку зеленая ветвь... Особенно его туда тянуло, когда он там замечал служанку... грязную, грузную, приземистую, безобразную...“).

Тощий и придурковатый доктор медицины маэстро Симоне, этот дон Бартоло\* XIV века, грезит наяву, перебирая в памяти пестрые ленты экзотических метафор, которые щедро разбрасывал перед ним плут Буффальмакко,— здесь Боккаччо на много столетий опережает Гадду в искусстве замысловатых жаргонных каламбуров, пронизанных непристойными ассоциациями:

la donna dei barbanicchi — предводительница бородатиков,  
la ciancianfera di Norgueca — шутиха Норвежская,  
la semistante di Berlinzone — ванька-встанька Ерудистская,  
la scalpedera di Narsia — кобылия Дурманская, и т. д.  
(VIII, 9).

Подобную трансформацию претерпевают и уменьшительные и ласкательные суффиксы, эмоциональные и живописные возможности которых с успехом использовали еще Гвидо Кавальканти и стильновисты; да и сам Боккаччо в ранних „Стихотворениях“ упивался их выразительностью\*. Но в „Декамероне“ их нежное звучание переведено в регистр комического баса оперы-буфф: все те

же цокающие окончания слов „создают“ и пейоративные, и бурлеско-пародийные рифмы. Например, „деревенская“ новелла о „страстишках“ („amogazzi“) монны Бельколоре (VIII, 2), вся сотканная из созвучий „ацца“ и „оцца“ (amorazzo — страстишка, dolci parolozze — сладкие словечки, una foresorza — крестьяночка, brunazza — смугленькая, Bentivegna del Mazzo — Бентивенья дель Маццо, Bigliuzza — Бильуща, zazzeato — одуревший от любви, basciozzi — поцелуйчики, prender solazzo — забавляться с нею, sonagliuzzo — бубенчик).<sup>10</sup>

Любовная тематика в „Декамероне“ лишена романтических прикрас, очищена от неправдоподобной патетики, десакрализована, сведена к голой животной похоти, что в значительной степени подчеркивается „зоологической“ терминологией и лексиконом скотного двора. Гуччо Свинья, заприметив служанку Нуту с парой грудей что две называемых корзины, пикирует на нее не иначе, как стервятник бросается на падаль“ (VI, 10); Риньери, „совсем одурев от страсти“, „взъерошил хвост“, „щелкал зубами, будто цапля“ и „метался, как лев“ (VIII, 7). Варлунгский священник, распевая во всю глотку для пухленьких поселянок, „казался... ревущим ослом“ (VIII, 2). Монахини из монастыря, где служил Мазетто, хотят „испытать, что это за животное, мужчина...“ (III, 1). Недотепа Симоне, любитель служаночек, становится в новелле „маэстро Шиммьоне“ (Маэстро Макака); сей титул вполне подходит „la sua pecoraggine... la qualitativa melonaggine“ („его ослиному высокородию... дубиннообразию Болванскому...“) (VIII, 9). Это даже не сатира, а озорная карикатура на традиционную любовную лирику, пародия, достигающая совершенства шедевра там, где сливаются две интонации и литературная игра обогащается грубыми жаргонными словечками, скажем, в описании облика и поведения дурня Каландрино, когда он, „...femina ...a vettura“ („втюрившись... в женщину, ходившую по рукам...“), беспрерывно бренчит на гитаре, мечтает об „алых губках“ и „розовых щечках“ своей прелестницы и млеет, как боров перед случкой (IX, 5).

„Каландрино тут же на нее клюнул...“ (s'imbardó — так говорят о животных); „...se io le rongo la branca adosso“ („...когда я наложу на нее лапу“; la branca — копыто, лапа, коготь, в любом случае это конечность животного); „...Ох,— сказал Бруно,— уж как ты начнешь ворошить

с ее своим пятаком...“ (*te la grifera!*; *grifo* — свиное рыло); „....так я и вижу, как ты начнешь покусывать ее своими клыками — они что скрипичные колки,— вольешься в ее алый ротик, в ее щечки, свежие как розочки, да так и всю ее схаваешь...“ — (пер. Е. Костюкович). Каландрино при этих словах „словно бы испытывал все наяву и прыгал от счастья так, как будто его вот-вот выпрет из шкуры“ не из человеческой *кожи* („*pelle*“), а из скотской *шкуры* („*cuoio*“). На другой день „он принес гитару и к великой потехе всей компании спел множество песен...“.

Вот вам поющий осел гротескных картин Босха\* и Энсора\*.

В ироническом своем запале Боккаччо не щадит и таких авторитетов, как Данте стильтновистского периода, периода написания „Новой жизни“. Великий манифест школы „дольче стиль нуово“ — „*Nel cor gentile*“ („В благородном сердце“)\*, созданный знаменитым „*Sagio in suo dittato*“ („Мудрецом в его творенье“)\*, вернее, самые известные строки этого манифеста — „*Fere lo sol lo fango...*“ („Солнце освещает грязь...“) находят в тексте „Декамерона“ самое недвусмысленное пародийное отражение, переадресовываются трусливым ханжам или жалким грешницам, которых „не могут... вольные речи запястить, так же как грязь не может испачкать солнечные лучи“ (Заключение, II; „О славных женщинах“, L). Что же до Беатриче-„благостной“, то, как мы помним, в „Декамероне“ она не отказывает в благостях своему любовнику, и при этом не ограничивается „приветом“ или „хвалою“\* и является своему другу, конечно, не только для того, чтобы „*miracol mostrare*“ („чудо на земле явить“) (VII, 7).<sup>11</sup>

Однако и в „Декамероне“ можно отыскать „ангелоподобное“ созданье, правда, на сей раз в лице мужчины. Это прохода брат Альберто, который „переквалифицируется“ в ангела, в архангела Гавриила, чтоб насладиться „сдобными“ прелестями мадонны Лизетты (IV, 2). И именно он в „Декамероне“ „*di cielo in terra discende*“ („посходит с неба на землю“), однако не для того, чтобы „чудо на земле явить бренной“, а чтоб „утешать венецианских бабенок“. „Много ль вы видели таких красавиц, как я? На меня загляделись бы и в раю...“ — говорит ему Лизетта. А в ответ ангелоподобный брат Альберто упрекает себя будто бы словами архангела Гавриила: „Ты решился изрыгать хулу на небесную красоту мадонны Лизетты, ко-

торую я, окромя господа бога, люблю больше всего на свете...“ В сущности, это пародийный перепев хрестоматийно известных строк:

„....Deo mi dirà; „Che presomisti?  
...Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti...“

„....Господь мне скажет: Как же ты решился?  
...Прошел сквозь твердь и предо мной явился...“\*

(Пер. Е. Костюкович)

или же:

„Angelo clama in divino intelletto  
E dice: „Sirc, nel mondo si vede  
maraviglia nell'atto che procede  
d'un'anima che 'nfin guassù risplende“

„Пред разумом божественным возвзвал  
Нежданно ангел: О творец вселенной,  
Вот чудо на земле явилось бренной,  
Сиянием пронзает небосвод  
Душа прекрасной“\*

(Пер. И. Н. Голенищева-Кутузова)

Лизетта, как и героини стильновистов и „Новой жизни“, именуется в повелле „dolce“ („сладостной“); но „сладостная“ означает здесь „dolce di sale“ („недосоленая“). Как и стильновисты, Боккаччо сравнивает донну с Девой Марией,— но только для того, чтобы подшутить над их противоестественным „соперничеством“ в сердце архангела Гавриила; рассудительность Лизетты объясняется попросту „rosocfila“ („скудоумием“), а „sentendosi laudare“ („слыша себе хвалу“) вместо того, чтоб „d'umiltà vestuta“ („ступать в одеяньи скромности“), Лизетта „так скакала от радости, что сорочка у нее отставала от зада“. Соответственно и брат Альберто, который, по всем классическим канонам, как неудачливый любовник должен быть преследуем и гоним, подобно дикому зверю в час охоты (этот топос подробно исследован Авалье<sup>12</sup>), действительно-таки обращается в дикого зверя, но не в благородного „зверя лесного“, а в отвратительное и смехотворное существо, что-то вроде грязного медведя, прикованного к позорному столбу на площади Сан Марко и окруженного шумной, злорадно хохочущей венецианской толпой. Все это следует понимать не как сатиру, а как пародию: травестию „высокого стиля“.

По-видимому, Боккаччо—новатор и революционер в искусстве повествования—интуитивно чувствовал, что избавиться от необходимости следовать канону существующей

литературной традиции (пусть высокочтимой, пусть величавой, но и обременительной в своей величавости), невосприимчивой к живой разговорной речи, нельзя без каких-то шокирующих методов, без нападок, без осмеяния всего для этой традиции святого, короче говоря,— без серьезной встряски.

Главными объектами его „десакрализующего“ осмеяния стали религиозно-дидактическая и куртуазная традиции. Однако не было почти ни одного традиционного явления в литературе эпохи итальянской осени Средневековья, которое не подверглось бы комической обработке в шедевре Боккаччо. Традиционные ораторские принципы, приемы проповеднического искусства и судебного красноречия переиначиваются в шутовской болтовне Буффальмакко (VIII, 9), помогая ему морочить собеседников, строить из грубых жаргонных словечек „псевдонаучные“ фразы, и благодаря тому же Мазо дель Саджо (VIII, 3) и брат Лука (VI, 10) становятся у Боккаччо новыми Цицероном и Квинтилианом. Силлогизмы в духе Оккама\* (Боккаччо был превосходно знаком с его философией)<sup>10</sup> становятся смехотворными в устах Микеле Скальцы или брата Ринальдо (VI, 6 и VII, 3), и чаще всего завершаются остроумнейшим синтезом-подвохом, приводящим слушателей к исходной точке, к посылке. Стиль чернокнижников и магических сочинений (они были в большой моде в начале XIV века) едко высмеивается в комических новеллах о вдове и школяре (VIII, 7), о Никколозе (IX, 5), о Бруно и пилолях из собачьего деръма (VIII, 6). Переводы с латыни на вольгаре, которые в те годы в неслыханном количестве заказывало и потребляло итальянское купечество, окарикатуриены в новеллах о брате Луке и о Джанни Лоттеринги (IV, 10 и VII, 1).

Новеллы об Андреуччо и Салабаэтто (II, 5 и VIII, 10) можно считать своеобразным откликом на очень распространенные в ту эпоху учебники „хороших манер“, в первую очередь хороших купеческих манер, новеллы же об Андреуччо и Салабаэтто учат, напротив, как не следует вести себя купцу. От этого недалеко и до едкой, остроумной самоиронии; в образах двух легкомысленных и беспечных купчиков, в описаниях местности и людей, с которыми они встречаются, явно угадывается добродушно-насмешливое воспоминание о юности самого автора, прошедшей в неаполитанских переулках, в торговых лавках дома

Барди, бок о бок с такими вот Никколо и Салабаэтто...

Как только мы захотим перейти от понятия литературной иронии к феномену самоиронии — тоже литературной (кстати, мы уже занимались этим вопросом применительно к „Генеалогии языческих богов“ и к „Неаполитанскому письму“), — перед нами открывается новый, долгий и увлекательный путь, и каждый шаг будет для нас открытием и побуждением сделать новый. Автобиографическая, грустно-элегическая повесть о Троиле\*, слетая песенкой с уст Лауретты и Дионео (Вступление к VI дню), превращается в повод для веселого светского времяпрепровождения; и как не бывало эпического напряжения „Тезеиды“, когда звучные куплеты на тот же сюжет распеваются Дионео и Фьямметта, шлепая „босиком по прозрачной воде ручейков“ (Заключение VII дня). Переводы классики на вольгаре — а этим упражнениям были посвящены долгие годы „литературного ученичества“ Боккаччо, который как бы „оттачивал перо“, прежде чем взяться за „Декамерон“,— в новеллах III, 4 и VII, 1 выглядят довольно комическим атрибутом быта добрых купеческих семей. Сюжетный момент, который в „Филоколо“ был насыщен острым драматизмом, в 6 новелле V дня служит лишь предлогом для шутки адмирала Руджери де Лориа, завершающей перипетии Джанни и Реституты, этих Флорио и Бьянчифьоре купеческого мира. „Да я устрою так, что тебе надоест еще на нее смотреть!“ — подразнивает Руджери несчастного юношу, который умоляет позволить ему взглянуть перед смертью в лицо возлюбленной. И для Бьянчифьоре, как для классического типа „*demoiselle en détresse*“ („девицы в скорбных обстоятельствах“) явно находится в „Декамероне“ комический двойник, Янкофьоре из 10 новеллы VIII дня. Янкофьоре также пребывает *en détresse*, но лишь из-за безвременной утраты миленьких золотых флоринов.

Идиллический аркадский пейзаж „Комедии о флорентийских нимфах“ окрашивается в „Декамероне“ в сочные, яркие тона и насыщается красочными жанровыми подробностями сельской жизни: например, описание гумна мадонны Бельколоре или хлева Каландрино, откуда его бес совестные друзья утащили борова. А заимствованный у Вергилия эпизод из истории Диодона и Энея\*, спасающих ся от грозы в пещере, которая и соединяет под своими сводами влюбленных,— эпизод, нашедший „высокое“ литературное выражение в „Любовном видении“ (XXVIII), в

„Декамероне“ представлен в иронической аранжировке по сюжету 7 новеллы V дня отрок и отроковица, трепещущие от страха перед грозою, укрываются в развалинах трапанской церкви и там в объятиях друг друга „познают наивысшие восторги страсти“, „покуда град все не перестал“. Здесь, думается, можно было бы снова применить терминологию Ричардса и назвать „vehicle“ („опорой текста“) „spelonca propube“ („убежище-сводню“).

Кроме того, литературная иронизация и самоирония проявляются, как мы указывали и выше, в сознательных отступлениях от норм книжного и профессионального языка. Эти „карикатурные“ нарушения могут быть и грубыми, и едва заметными; значительнее всего они в программных теорико-литературных отрывках из Вступления к IV главе, из Заключения книги. Достаточно привести в пример известный пародийно-насмешливый пассаж:

„Музы — женщины, и хотя женщинам с Музами не равняться, однако же наружное сходство между ними есть, так что если бы даже что-либо другое мне в них и не понравилось бы, то уж это-то сходство не может мне не понравиться. При том женщины дали мне тему для множества стихов, а вот Музы не дали и для одного...“ (IV, Вступление).

Именно литературная иронизация и самоирония позволили Боккаччо победить привычку к эрудированным перечислениям, к усложненному и рафинированному, туманному, возвышенному стилю, к культурно-ассоциативному мышлению, преодолеть внутреннюю зависимость от авторитетнейших предшественников, в том числе и самых уважаемых, от учителей; а ведь эти связи в значительной степени определили облик его предшествующих произведений. Освобождаясь от них, Боккаччо достигает того удивительного в художественном и в чисто человеческом отношении равновесия начал, которое характеризует момент написания „Декамерона“ как срединный этап его творчества. За ним последует новый, не менее великолепный, но уже полностью „литературный“ петракистский этап. На страницах „Декамерона“ существуют в чудесном, естественном равновесии всепоглощающая страсть и тонкая насмешка, суровый морализм и лукавое признание: увы, ничто человеческое нам не чуждо... Доминанта стиля „Декамерона“ — „tono medio“, („средний тон“), эта програмчная установка на разговорную речь, а не на лите-

ратурный язык, не на письменное слово, а на устное, формирует повествование.

И не только повествование Боккаччо. В течение последующих веков все новые и новые европейские романы и поэмы будут рождаться под боккаччиевской счастливой звездой, под звездой его гениального открытия — литературной иронии. Ирония лежит в основе поэтики Ариосто, не исключая самых высоких ее проявлений. Скажем, „лунный эпизод“\* явно восходит к Боккаччо — ср. „Любовное видение“, XII и XIV. Ирония — ключ ко всему „Неистовому Орландо“. Она способствует воссозданию многообразного, всегда спорного и вечно обновляющегося мира. Взаимопроникновение пафоса и иронии определяет собою величественную и точнейшую прозу „Дон Кихота“. Такова же структура „Обрученных“\*: об этом свидетельствует как изначальная установка на пародию сечентистской манеры повествования, так и развернутые на протяжении всего романа комические стилизации (выявленные мною ранее<sup>14</sup>) — пародии стиля Парини\*, Кастильоне\* и так далее вплоть до эпохи „черных романов“, „романов ужасов“ и слезливых эпистолярных романов. Апофеоз литературной иронии как конструктивного принципа „Обрученных“ наступает при описании библиотеки Дона Ферранте. Невозможно даже представить себе великую и давнюю европейскую традицию без литературной иронии — гениального нововведения Боккаччо<sup>15</sup>.

Это подтверждается и программными заявлениями, и всем творчеством трех крупнейших мастеров европейского романа, принадлежащих эпохам Возрождения, барокко и романтизма. Три непохожих гения\*, три высочайших дарования, три романиста. И не случайно все трое — пристальные читатели и страстные поклонники Джованни Боккаччо и его шедевра.

<sup>1</sup> См.: V. Branca „Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio“, Roma, 1958, p. 195 ss.

<sup>2</sup> См.: F. Sabatini „Napoli angioina. Cultura e Società“, Napoli, 1975, p. 250.

<sup>3</sup> См.: T. Tasso „Discorsi sull'arte poetica; „Prose“, ed. Mazzali, p. 376.

<sup>4</sup> См.: E. G. Riley „Teoria de la novela en Cervantes“, Madrid, 1962, p. 188 ss.

<sup>6</sup> См.: G. Padoan „L'ultima opera di Giovanni Boccaccio“, Padova, 1959. D. De Robertis „Introduzione a Il Codice Chigiano“, L. V. 176, Firenze, 1975, а также мою работу о текстуальных взаимодействиях Петрарки и Боккаччо: „Implicazioni strutturali ed expressive fra Petrarca e Boccaccio“ in „Convegno Internazionale Francesco Petrarca“ (dell'Accademia dei Lincei), Roma, 1976.

<sup>6</sup> См.: T. Todorov „Grammaire du Décaméron“, Paris, 1969, p. I ss.

<sup>7</sup> Проблемы комического в литературе, от Средневековья до нашего времени, основательно и разносторонне исследованы в следующих работах: P. Lehmann „Die Parodie im Mittelalter“, München, 1922; E. R. Curtius „Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter“, Bern, 1954; N. Frye „Anatomy of Criticism“, Princeton, 1957; M. Gurewitch „European Romantic Irony“, Ann Arbor, 1957; T. Todorov „Introduction à la littérature fantastique“, Paris, 1970; B. Eichenbaum „Theorie de la littérature“, Paris, 1965; M. Bachtin „Dostoevskij“, Torino, 1968; его же „Rabelais et la culture populaire“, Paris, 1970; C. Brooks „The Well Wrought Urn“, London, 1971; A. Brilli „Per una Semeiotica della satira“, „Lingua e stile“, VII, 1972; W. C. Booth „A Rhetoric of Irony“, Chicago, 1974; G. B. Conte „Memoria dei poeti e sistema letterario“, Torino, 1974.

<sup>8</sup> См.: G. Velli „Sulla similitudine dotta del Boccaccio“ в „Studi in onore di T. Bolelli“, Pisa, 1975, p. 282; E. De'Negri „The Legendary Style of the Decameron“ „The Romantic Review“, XLIII, 1952.

<sup>9</sup> См.: G. Boccaccio „Rime“, a cura di V. Branca, Padova, 1958, Introduzione p. X ss.

<sup>10</sup> См.: U. Bosco „Madonna Ambruogia e Monna Belcolore“, „La Cultura“, VIII, 1929.

<sup>11</sup> См.: L. C. Clubb „Boccaccio & the Boundaries of love“, „Italica“, XXXVII, 1960.

<sup>12</sup> См.: D. S. Avalle „Modelli semiologici nella Commedia di Dante“, Milano, 1975, p. 115 ss.

<sup>13</sup>. См.: C. Vasoli „La dialettica e la retorica dell'Umanesimo“, Milano, 1968, p. 12 ss.

<sup>14</sup> См.: V. Branca „Occasioni manzoniane“, „Ateneo Veneto“, n. s., XII, 1974.

<sup>15</sup> О первостепенной роли иронии, иронической стилизации и пародии в жанре романа и в литературном творчестве вообще см. основополагающий текст М. М. Бахтина в сборнике: G. Luckas, M. Bachtin e altri „Problemi di teoria del romanzo“, a cura di V. Strada, Torino, 1976, и также A. Almansi „The Writer as liar“, London, 1975; C. Celati „Finzioni occidentali“, Torino, 1975.