

Художественные и этические задачи «Декамерона»

I

Когда художник «Фьямметты» возьмется за рассказы, которыми потешал встарь неаполитанские кружки, он отнесется к ним с приемами изощренного психологического анализа, с знакомым нам вкусом к витиеватости и тем тонким чутьем к разнообразию жизненных типов, которое до сих пор заслонялось от нас исключительностью его литературных сюжетов. В их центре стояла Фьямметта, разрабатывались лишь две темы, упоения и отчаяния, но уже в характере Гризеиды, с ее сдержанной страстностью и наивным лукавством отказом и обещаний, многое подмечено объективно, вне сферы личных воспоминаний, а своеобразный тип Пандара может потягаться с лучшими в «Декамероне». И тот и другой располагают вас к смеху, которого не слышно было в следующих произведениях Боккаччо, написанных в мании удрученности и дантовских увлечений; когда он освободится от них, смех раздастся снова, здоровый смех, забирающий всего человека, не завязанный ни предубеждением, ни злобой; сатира типов и общественных порядков получалась, как вывод, не навязанный автором; это не точка отправления «Декамерона», как не было ее и в целях старофранцузских фаблио: их назначение — развлечь и потешить:

Nes a ceux qui plein d'ire
Si lor fait il grand alegance
Et oublier duel et pesance
Et mauvaistié et pensement^{a 1}.

Боккаччо также желает доставить своим слушательницам утешение и удовольствие, но вместе и совет, чего следует избегать и к чему стремиться². Странно сказать, но именно эта учительная сторона дела и явилась роковой для его репутации.

Все эти качества психолога-наблюдателя, веселого рассказчика и сознательного стилиста сказались в ста новеллах «Декамерона» далеко не равномерно: это точно салон художника, где прелестные жанры чередуются с набросками, и этюды с натуры стоят рядом с торжественными академическими полотнами, оконченными до

^aДаже тем, кто полны тоски, / Он доставляет большое утешение, / Помогая им забыть печаль и уныние, / Грустные мысли и сердечную печаль (старофранц.).

зализанности. Рамка рассказов уже знакома нам из «Филоколо» и «Амето»: общество мужчин и дам, сошедшее для веселых, но и серьезных бесед в роскошных неаполитанских садах, либо в тосканской кампанье; только в «Декамероне» оно помещено вблизи зараженного чумой города, где люди умирают сотнями, где страх и отчаяние и судорожная любовь к жизни разнуздали среди здоровых все силы эгоизма: больные и умирающие заброшены, живые бегут от заразы, неминуемость смерти порождает панику; сколько здоровых людей еще «утром обедали с родными, товарищами и друзьями, а на следующий вечер ужинали со своими предками на том свете»³. Мессер Чино и его жена заболели в своем пригородном поместье, рассказывает Донато Веллутти; решили отправиться в город, ее несли на носилках, он поехал верхом; здесь братья жены побудили его написать духовную. Я был у них, когда они уехали, пошел в Borgo San Sepolcro посетить могилу Бернардо Марсили, скончавшегося в должности приора в здании думы. Возвращаюсь, когда у входа в переулок со мной повстречалось двое. Мадонна Лиза умерла, говорит один; Чино скончался в Olmo da San Gaggio, возвращаясь верхом, говорит другой. Я велел их похоронить⁴.

С паникой явились суеверные «страхи и фантазии»⁵; Боккаччо не было во Флоренции в 1348 году, но ему рассказывали, что многие из пораженных язвой, кончаясь, называли по имени одного или нескольких приятелей: «Приди такой-то и такой-то!» — и те умирали в том самом порядке, в каком были названы⁶. — Здоровые, которым не удалось бежать, предаются разгулу, хотят забыться, вырвать у жизни все, что она еще может дать; иные запираются от всех и живут кружками, употребляя с большой умеренностью изысканнейшую пищу и лучшие вина, избегая всякого излишества, проводя время среди музыки и удовольствий; были и такие, которые считали за лучшее вести умеренную жизнь и не запирались, а гулять, держа в руках, кто цветы, кто пахучие травы, кто какое другое душистое вещество, которое часто обоняли, полагая полезным освежать мозг такими ароматами⁷. Эти профилактические меры указывают на бессилие медицины; недаром встречались врачи, которые, разуверившись в своем искусстве, возвращали по смерти больного полученные ими деньги⁸. Два анонимных итальянских сонета ограничиваются практическими указаниями: избегать излишеств, не есть, когда нет охоты, хорошо прожевывать пищу и лишь хорошо сваренную, пить часто, но понемногу, не спать в полдень, сторониться толпы, беречься меланхолии, душевного расстройства и усталости⁹. Советы против чумы, рекомендованные, по предложению Филиппа Валуа, парижским медицинским факультетом, отличаются тем же предохранительным характером: чистый воздух,

удаление от болот, низких мест и кладбищ, окуривание, опрыскивание жилья водой и уксусом; изысканная, сочная пища: молодые кролики, каплуны, куропатки, фазаны, кушанья, приправленные ароматическими пряностями, нежная удобоваримая рыба и плоды с приятной кислотой. Надо остерегаться крепких вин, полезны частые кровопускания, банки, слабительные; необходимо избегать сильных ощущений радости, печали, надежды, любви; если при всем этом принимать драгоценную микстуру, составленную из самых тонких и редких снадобий, то можно ручаться за здоровье богатых людей; что до бедных, то им рекомендуется молиться Богу, да спасет он их от смерти и напасти, как и у Боккаччо деревенские жители оказываются обездоленнее горожан.

Среди общего смятения раздавались голоса, взывавшие к покаянию, как Петрарка¹⁰, к спокойствию и самообладанию, как Пуччи в своем *Sermintese*¹¹ 20*. От смерти не уйти, устройте душу, говорил он, возвратите неправедно отнятое, примиритесь друг с другом — вот лучшее средство, чтобы престал божий гнев; искусственные снадобья бесполезны. Что же делают флорентийцы? В былое время больного посещали любовно, и многим было от того лучше, теперь брат оставляет брата, отец — сына из боязни заразы, и многие умирают от недостатка совета и помощи; ведь не следовало бы покидать даже сарацин, евреев, отверженных. Вы, медики, священники, монахи, навешайте сострадательно тех, кто о том вас просит; взирайте на свою душу, не на барыш; вы же, родные, соседи, товарищи, не бойтесь ободрить сетующего, может быть, и спасете его или утешите при смерти; а он, чай, отчаивается, не получая утешения. А выходит так, что сосед говорит: он не навестил меня, когда мне было тяжело, не пойду и я; так и покидают друга. Глупо бояться заразы, ибо по Божию изволению она явится, если бы больной и недохнул на тебя. — И серминтеза кончается увещанием: позаботиться вовремя о духовной, ведь смерть посетила и Цезаря и других великих людей; не забыть о бедных, напутствовать к могиле усопших и покаяться.

Рассказчики и рассказчицы «Декамерона» следуют примеру многих, выселяясь из пораженного чумою города, и Боккаччо начинает свою книгу классическими по своей картинности и размеренной торжественности описанием Черной смерти. Было выражено мнение, что он вдохновился в этом случае аналогическим описанием другого мора — у Лукреция¹², который, подобно Даниелю Дефо^{21*}, не видел его лично, а пересказал виденное Фукидидом. Ни Боккаччо, ни Петрарка не знали Лукреция, но им известно было его описание чумы из выписок у Макробия¹³. Может быть, и следует допустить для Боккаччо влияние известного лите-

ратурного образца, но влияние свободное, не стеснявшее его наблюдательности, точность которой в описании признаков болезни и ее влияния на нравственную растерянность общества подтверждается современными ему памятниками: летописями двух Виллани, Буччьо да Раналло, «сетованием» Антонио Пуччи и др. О том, что страх болезни, сообщавшейся от одного прикосновения, заставлял забывать самые естественные чувства и семейные узы, что родители бегали от зараженных детей и наоборот, о том рассказывает Маттео Виллани¹⁴; он же говорит и о безнравственности, как следствии прекратившегося мора, тогда как память о Божьей каре должна была бы развить в людях добродетель и милосердие. Вышло наоборот: людей осталось мало в живых, они разбогатели наследствами и, забыв все прошлое, точно его и не было, предались самой развратной и беспорядочной жизни, тунеядству и чревоугодию, пирам, таверне и игре. 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, притягал 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^{22*}.

Рассказ Буччьо да Раналло о чуме в Аквиле дополняет новыми чертами флорентийские. Когда смертность объявилась, все пустились писать духовные, у нотариусов и судей от народа не было отбоя, и они бесстыдно поднимали цену; наемные свидетели спрашивали, не входя, готово ли завешание; когда им говорили, что еще нет, они поспешно удалялись, если да, то подписывали его, боясь заглянуть в двери. Случалось, что завешания, составленные дня три тому назад, оказывались уже недействительными, общее ожидание смерти не побуждало родственников влиять на волю завещателя, отчего впоследствии пошли жалобы и дразги. Все, что имело какое-нибудь отношение к недугу, быстро возросло в цене: лекарства, куры — пища больных; сиделки требовали три золотых за сутки; воск настолько вздорожал, что пришлось запретить провозить покойников из бедных с восковыми свечами, как вообще сокращена была похоронная обрядность: по умершим перестали звонить, чтобы не нагонять страха, способствовавшего заболеванню; в былое время на похороны приглашали жителей местности, покойника несли в церковь, совершали торжественное служение; теперь обо всем этом забыли. — Боккаччо отметил эту подробность. — Когда миновала чума, унесшая, как говорят, две трети

населения, началась пора расточительности. Богатства, накопленные случайно, не ценились, продавали за треть стоимости; много пришлось тогда на долю церквей и монастырей. Чувственность, долго сдержанная страхом, не знала теперь удержа: женились повально, старые и молодые, монахи и инокини, в любое время, не дожидаясь положенного для благословения брачующихся воскресенья; девяностолетний старик брал за себя девочку. Жилось напропалую, о цене не спрашивали, рынок был переполнен всякой живностью, поднялся спрос на предметы роскоши, как прежде на лекарства. Народу поубавилось, зато возросло любостяжание: стали жениться на деньгах, насильно увозя богатых невест¹⁵.

Таковы впечатления местных летописцев; Боккаччо стоило только раскрыть глаза, чтобы увидеть то же самое, и большее, потому что его психологический такт был шире. Виллани и Буччо противопоставляют страх смерти и обуявшее всех отчаяние жизнерадостной чувственности, разыгравшейся по прекращении чумы; у Боккаччо они являются выражением одного и того же психологического момента, что совершенно в природе вещей. Напомним лишь рассказ отца Пафнутия о Черной смерти на Руси: одни предавались покаянию, уходили в монастыри, другие забывались в неистовом пьянстве, ибо меду покинуто было много, ризы и всякое богатство лежало без призрения. Случалось, что один из пьющих умирал, его запихивали под лавку и продолжали пить. — Близость смерти поднимает в здоровом организме силу жизненности, героизм воли или животный инстинкт, смотря по настроению. Чем мрачнее выступают образы разрушения, тем ярче освещаются крайности: веселая, иногда гривуазная новелла ближе к жизни, чем степенная, учительская повесть. Так извиняет Боккаччо содержание своих рассказов: они вызваны временем, впоследствии и слушатели и рассказчики устыдились бы их, «ибо границы дозволенных удовольствий ныне более стеснены, чем в ту пору, когда в силу указанных причин они были свободнейшими»¹⁶. Дионео хочет забыться: он оставил свои мысли за воротами города и приглашает своих спутников веселиться, хохотать и петь вместе с ним, либо дать ему вернуться к его мыслям, в постигнутый бедствиями город¹⁷. Когда в конце VI дня¹⁸ в обществе послышались голоса против предложенного им, несколько свободного сюжета бесед, он горячится: «Время у нас такое, говорит он, что если только мужчины и женщины будут сторониться от бесчестных деяний, всякие беседы им дозволены. Разве вы не знаете, что по злополучию этого времени судьи покинули свои суды, законы, как божеские, так и человеческие, безмолвствуют, и каждому предоставлен широкий произвол в целях сохранения жизни? По-

этому, если в беседах ваша честность очутится в несколько более свободных границах, то не затем, чтобы воспоследовало от того что-либо непристойное в поступках, а дабы доставить удовольствие вам и другим». И он сам потешает всех, хохочет и юродствует, пусть полюбят его, каков он есть¹⁹, заводит песни, которые нельзя допеть, и вершает комический, в своей откровенности, спор между Личиской и Пандаром^{23*}, ибо он — ему по нраву²⁰. Его просьба — предоставить ему быть последним в числе рассказчиков каждого дня, тотчас же уважена, потому что он добивается того «единственно с целью развеселить общество, если б оно устало от рассуждений, какой-нибудь смехотворной новеллой»²¹. Его звонкий смех, венчающий день, — это страстный *Memento vitae*^a, перчатка, брошенная *Memento mori*^b. Только в десятом дне Дионео изменяет себе: впрочем и весь день посвящен серьезным подвигам великодушия и самоотверженности, нет ни одной новеллы нескромного содержания, и сам Дионео выводит перед нами образ страдальцы Гризельды. Это не в его вкусах, они принесены в жертву художественному плану «Декамерона»: как он начался среди ужасов чумы, так пестрая волна его рассказов, с их горем и радостями и жизненной борьбой и непорешенными вопросами доли вбегает в мирную пристань, и комедия жизни разрешается торжественно-смиряющей мелодией долга. Но Дионео и тут верен себе, испытания Гризельды вызывают у него нелестное желание ее мужу: он стоит того, чтобы напасть на такую женщину, которая, будучи выгнана им из дома в одной сорочке, проучила бы его, заработав себе на хорошее платье!

При оценке «Декамерона» нельзя не подчеркнуть особо художественной стороны его плана. Боккаччо схватил живую, психологически верную черту явлений чумы, страсти жизни у порога смерти. Его «Декамерон» — это «пир во время чумы», точно иллюстрация к известной фреске²² пизанского Camposanto^c ^{24*}: путники верхом, отворачиваются от трупов, разлагающихся в гробах, тогда как на заднем плане пейзажа, под сенью деревьев, общество молодых людей и дам пирует беззаботно, осененное незримым крылом ангела смерти. Нам слышится веселый говор Дионео: «там слышно пение птичек, виднеются зеленеющие холмы и долины, поля, на которых жатва волнуется, что море, тысячи пород деревьев и небо более открытое, которое хотя и гневается на нас, тем не менее не скрывает от нас своей вечной красы; все это гораздо более прекрасно на вид, чем пустые стены нашего города»²³. — Этот психический момент,

^a Помни о жизни (лат.).

^b Помни о смерти (лат.).

^c Кладбище (итал.).

подсказанный жизнью массы, Боккаччо развил сознательно, как художественную противоположность: он знает, что его читательницы найдут тягостным и грустным его вступление к «Декамерону», «ибо таким именно является, начертанное на челе его, печальное воспоминание о прошлой чумной смертности, скорбной для всех, кто ее видел или иначе познал. Я не хочу этим отвратить вас от дальнейшего чтения, как будто и далее вам предстоит идти среди стенаний и слез: ужасно 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. Как за крайнюю радость следует печаль, так бедствия кончаются с наступлением веселья: за краткой грустью (говорю: краткой, ибо она содержится в немногих словах) последуют вскоре утеха и удовольствие, которые я вам наперед обещал, и которых, после такого начала, никто бы и не ожидал, если бы его не предупредили. Сказать правду: если бы я мог достойным образом повести вас к желаемой мною цели иным путем, а не столь крутой тропой, я охотно так бы и сделал; но так как нельзя было, не касаясь того воспоминания, объяснить причину, почему именно приключились события, о которых вы прочтете далее, я принимаюсь писать, как бы побуждаемый необходимостью»²⁴.

Разумеется, необходимость, навеянная художественными требованиями, ибо в воле Боккаччо было указать и другую причину, по которой приключились те события, т. е. собралось для бесед общество «Декамерона». Если даже допустить, что Боккаччо мог иметь в виду кружок людей, действительно бежавших от чумы и коротавших время в какой-нибудь вилле в окрестностях Флоренции, то и в таком случае художественный замысел автора остается в силе: он не удалил факта, а подчеркнул его, не заботясь о нравственной стороне дела и, очевидно, не предвидя упреков, которые и явились. Противоположность смерти и разгула могла быть подсказана жизнью, говорили иные, но во власти художника было помирить их вопиющие противоречия проявлением гуманности, поднимающей человека над животным берегом своего я. Другими словами, от рассказчиков Боккаччо ожидали самоотречения, которое обратило бы «Декамерон» в синодик. Но Боккаччо и не думает изображать героев альтруизма: его рассказчики и рассказчицы одни из многих, они не бросились бы в объятия прокаженного, как св. Франциск; они эгоистично-гуманны, полны симпатий ко всему хорошему, любят жизнь; по-своему они даже героичны; их настроение — жизнерадостное ожидание смерти: Пампинья увлекает всех предложением удалиться из города, чтобы на стороне поискать развлечений, пока выяснится, какой оборот примет чума, — «если только смерть

не достигнет нас ранее», прибавляет она спокойно²⁵. Кто повстречался бы с ними, когда они гуляют, увенчанные дубовыми листьями, с цветами и пахучими травами в руках, сказал бы, «что смерть их не победит, либо сразит их веселыми»²⁶.

И вот, сговорившись между собой при случайной встрече в Санта-Мария-Новелла^{25*}, рассказчики «Декамерона» отправляются в путь. Их десятеро; в течение десяти дней, с перерывами, они потешаются беседой, причем каждый рассказывает по новелле: оттуда греческое, неправильное в фонетическом смысле, название «Декамерон» (мы ожидали бы: Дехимерон), с значением Десятидневника.

Самая затея бесед взята из жизни: рассказы были обычной принадлежностью итальянских посиделок. Соберутся вечером, писал в XVI веке Андрей Кальмо, играют в разные игры, а затем рассказывают: кто народные сказки, кто посмышленее — книжные истории: об Отинелло и Джулии, о Гвискардо и Гисмонде, о прении Поста с Масляницей и т. д.²⁷

Оставалось создать общество «Декамерона». В обществе семь дам, от 18-летнего возраста, и трое мужчин, из которых самому юному не меньше 25-ти лет. Имена первых — вымышленные: Боккаччо не хочет называть их настоящими, потому что характер некоторых рассказов, объясняемый обстоятельствами, мог бы дать повод к нареканию²⁸. Очень вероятно, что какие-нибудь флорентийские красавицы дали ему черты для изображения некоторых собеседниц; так в «Ameto» и «Amorosa Visione» флорентийские дамы являлись под покровом аллюзий и аллегорий. Прием не новый, и мы не прочь поверить Боккаччо, когда дело идет о Филомене и Лауретте, Неифиле и Элизе; но Фьямметта и Пампинья принадлежат неаполитанским воспоминаниям, Эмилия — фантазмагории «Амето», «Тезеиде»^{9*} и, может быть, также сердечной биографии поэта, — а между тем оказывается, что все участницы бесед связаны друг с другом дружбой и соседством, либо родством²⁹. Боккаччо, очевидно, отводит нам глаза, как и уверением, что назовет своих рассказчиц «именами, отвечающими всецело или отчасти их качествам»³⁰. Что бы означала Лауретта? Пампинья, может быть, не что иное, как параллель к Памфило: южно-итальянское Pampero. Относительно мужчин нет замечания, что и здесь мы имеем дело с кличками: имена Памфило, Филострато, Дионео слишком хорошо известны; это прозвища самого Боккаччо, показатели его разновременных настроений. Это их отличие удержано и в «Декамероне», по крайней мере, во второй его части³¹, и мы не можем дать особого, реального значения тому заявлению, что некоторые из юношей оказываются в родстве с тою или другою из рассказчиц, либо пылают к одной из них³².

Все эти соображения указывают на границы, в которых должна держаться всякая попытка раздельно характеризовать собеседников «Декамерона»: биографический элемент смешан в них с типическим, первый либо разбит, как в трех рассказчиках, или неуследим, как в Пампинее, второй производит впечатление хорошеньких силуэтов, серых по серому фону. Если вспомнить пестрое общество, собравшееся в гостинице the Tabard в прологе к «Кентерберийским рассказам» Чосера, контраст получится полный: там все ярко, краски режут глаза, нет рассказчика, который не был бы оригиналом, все лица выступают с рельефом карикатуры. Они — представители разных сословий и социальных положений, случайно встретившиеся на большой дороге; собеседники Боккаччо принадлежат одному и тому же обществу, равны по образовательному цензу, атмосфера салона провожает их и в деревню. Они — культурные люди и природой любят, как горожане; Нери дельи Уберти ищет уединения на своей вилле в Каstellамаре, но это уединение культурное: король Карл, явившись к нему отдохнуть, ужинает у него попросту, но роскошно, любит дочерьми хозяина, когда, полуобнаженные, они ловят рыбу, — и восхищен уединенным местом³³. Прогулка в долину Дам в конце VI-го дня «Декамерона» показывает, что и настроение его рассказчиков того же рода; и в поэзии у них изощренные вкусы: они любят романтические темы³⁴, предоставляя народную песню Дионео и народным героиням новелл³⁵. Характеризовать отдельные особи из такой равной по развитию среды нельзя было резкими чертами Чосера; к собеседникам Боккаччо надо приглядеться, иначе получится тусклое, сбивчивое впечатление. Выбор новелл, которые рассказывает то или другое лицо, почти не служит к их характеристике; все рассказывают разное, один лишь Дионео последовательнее других; то же можно заметить о лирических пьесах, которые поются одним из участников бесед в заключение каждого дня; и вместе с тем повсюду рассеяны тонкие черты, слагающиеся, если и не всегда, в определенные психические образы³⁶. С рассказчиками и их автобиографическим содержанием мы знакомы. Они помогли нам разобраться в хронологии «Декамерона»³⁷; нам остается досказать о них несколько слов, чтобы дать им место в ряду других портретов.

Ярче всех вышел Дионео: он естественнее других, в нем больше природы и темперамента. Его жизнерадостность и видимо легкое отношение к жизни не исключает серьезности; он прост и без претензий, ломает из себя простака сознательно и не без иронии; он любит гривуазный анекдот, от которого краснеют дамы, над которым хохочут, поняв его более, чем, будто бы, желал того рассказчик³⁸; играет на лютне, знает много песен, фривольных³⁹

и трогательных⁴⁰, и способен влюбиться и страдать⁴¹. В нем есть черты Пандара, чувственно-веселого Боккаччо первой неаполитанской поры, которым могла увлечься Фьямметта, которого Адiona хотела преобразить в умеренного и порядочного человека. Мы знаем, как он впоследствии преобразился: Филострато-Троил юношеского романа, ревнующий и тоскующий, очутился собеседником «Декамерона», где в конце третьей книги он несколько позирует в роли безнадежно влюбленного, сурово настроенного к одним лишь печальным впечатлениям, меланхолического Джека²⁶. Памфило — последняя формация Боккаччо: он и старше и рассудочнее своих сверстников, полон изящной важности и учительности и, хотя сбивается нередко на нескромный рассказ, любит спокойно и несколько отвлеченно. Ему принадлежит новелла о Чимоне и воспитательной силе любви, «которую многие осуждали и поносят крайне несправедливо, сами не зная, что говорят»⁴². Если Боккаччо-Дионео затеял потешные беседы «Декамерона», то Боккаччо-Памфило наложил на него ту печать серьезности и вдумчивости, которую слишком часто забывают при его оценке.

Фьямметта «Декамерона» получает значение лишь на почве биографии поэта, в отношении к его представителям: Дионео, Филострато, Памфило. Первого она видимо балует, снисходит к его повесничанью и поет с ним о мессере Гвильельмо и о даме дель Верджью⁴³, песню о трагической любви, навеянную хорошенькой французской поэмой о «Chatelaine de Vergi»²⁷; либо об Арчите и Палемоне⁴⁴. Печальный Филострато вызывает ее первую на грустную новеллу о Гисмонде; он же венчает ее на царство, ибо она вознаграждает общество за горестные впечатления возбужденных им рассказов, — и она велит рассказывать о любви, полной препятствий, но увенчанной счастьем, и первому на очереди бесед быть — Памфило. Все эти сочетания показались бы нам случайными, если бы биография и сочинения Боккаччо не вносили в них живой смысл. В той и в других находят себе объяснения и некоторые другие подробности: как в «Филоколо» Фьямметта решала, что из двух женщин, одинаково нравящихся мужчине, следует предпочесть ту, которая выше его по роду и состоянию⁴⁵, так и в «Декамероне» большим благоразумием является в мужчине «всегда искать любви женщины более родовитой, чем он»⁴⁶. Рассказывая потешную новеллу о Каландрино, Фьямметта откровенно входит в интересы общества, собравшегося с тем, чтоб веселиться⁴⁷, и вместе с тем она любит пораздуматься и поразобрататься в вопросах, но в меру. Прекрасные дамы, — говорит она, приступая к одному рассказу⁴⁸, — я всегда была того мнения, что в таких обществах, как наше, следует рассказывать пространно⁴⁹, дабы излишняя краткость не подавала

другим повода к спорам о значении рассказанного. Это дело более приличное в школах, среди учащихся, чем между нами, которых едва хватает на прядку и веретено». Мы встретили ту же точку зрения в «Филоколо», где Фьямметта обещает вершать любовные вопросы легко, не углубляясь в их суть и прося избегать тонкостей, потому что, утруждая ум, они не приносят удовольствия⁵⁰.

Другие собеседницы Фьямметты характеризованы двумя-тремя случайными чертами, но более обще; правда, биография поэта не подсказывает здесь ничего реального, что бы наполнило кровью их бледные образы; случайное указание на одну из собеседниц, как гибеллинку, равнодушно отнесшуюся к содержанию новеллы X, 6 (сл. введение в X, 7), не даст нам никаких откровений. Пампиней старше всех и рассудительнее; ей принадлежит замысел удалиться из чумного города, приобшив себе в спутники Дионео, Филострато и Памфило, и проводить время не в игре и других забавах, а в беседах, в которых ее, очевидно, привлекает элемент учительности и размышления: она охотно впадает в общие места, часто увлекается в сторону, наставляет. — Филомена — красивая, разумная девушка: она первая догадывается, что им без сопутствия мужчин не обойтись, и когда Неифила выражает опасение, как бы о том не заговорили криво, смело отвечает: «Лишь бы жить честно, и не было у меня угрызений совести, а там пусть говорят противное. Господь и правда возьмут за меня оружие»⁵¹. Тем не менее она смущена, когда ее выбрали королевой, но тотчас же входит в роль, припомнив рассказ Пампиней о добродетельных проститутках, не умеющих связать слова⁵²: она не хочет показаться простушкой и станет вести дело, следуя не только своему мнению, но и мнению всего общества⁵³. — В сравнении с ними Неифила — девочка, робкая и вместе бойкая на словах, может быть, потому, что не знает всей их силы и бодрится. Узнав, кто из мужчин будет им сопутствовать, она зарделась: она боится нареканий, потому что в числе тех юношей есть влюбленные в одну из них⁵⁴. Избранная королевой, она стоит, покраснев, окруженная хвалебным ропотом; ее лицо, что свежая роза в апреле или мае, на рассвете дня, прелестные, несколько опущенные, глазки блестят, как утренняя звезда⁵⁵. И вместе с тем вольная выходка Филострато по поводу новеллы об Алибек вызывает у нее отповедь не по летам, показывающую, что она сумела разобраться и в нескромных похождениях Мазетто⁵⁶. — Имя Эмилии возвращает нас к биографическим воспоминаниям прежнего типа. Эмилия «Тезейды» создана для любви, ей нравится быть любимой; характерна для нее именно эта потребность сердца, не случайный выбор любимого человека. В сущности, это настроение Эмилии «Декамерона»; пока она очарована лишь своей красотой:

Я от красоты моей в таком очарованье,
Что мне другой любви не нужно никогда,
И вряд ли явится найти ее желанье.

Но это лишь самообольщение, она чаует чего-то другого, потому что, продолжает она, чем более я покою взгляды на блага моей красоты, тем более

Я отдаюсь ему душою всей моей,
Вкушая уж теперь высокие улады,
Что мне сулит оно — и в будущем отрады
Еще я большей жду⁵⁷.

Вот почему, быть может, она иногда задумывается, уносясь в мыслях куда-то: Филострато кончил новеллу, все смеются, велит продолжать Эмилию, и она начинает, глубоко переводя дух, точно недавно проснулась: продолжительное раздумье усиленно и долго держало ее вдали отсюда; она не была здесь духом⁵⁸. Но затем она рассказывает смело и охотно⁵⁹, ободряя других своим примером⁶⁰: Боккаччо дважды подчеркнул эту черту, психический противовес сосредоточенности.

Элиза, названная так «не без причины» (Вступление), несколько насмешливая, резкая, не по злорадству, а по старой привычке⁶¹, и довольно неопределенная Лауретта завершают собою кружок «Декамерона»; грациозные фигурки, слегка брошенные на фон игривого, но культурного тосканского пейзажа; кто захочет теней и красок и ярких пятен — найдет их там, где они у места — в рассказах «Декамерона».

II

Кто хоть немного начитан в средневековой повествовательной и вообще сказочной литературе, тот встретит в них множество знакомых мотивов, черты международного бродячего предания и — группу местных или исторических повестей, лишенных традиционного значения, рассказов об остроумных выходках и шутках, одним словом — «новостей дня»; это и могло быть основным значением провансальских повес, итальянской новеллы. В неаполитанских рассказах Фьямметты о приключениях Андреуччо⁶² и хитрости, которой Риччярдодобился обладания любимой женщиной⁶³, в новелле Дионео о салернском враче Маццео делла Монтанья⁶⁴ нет ничего, что бы говорило за вымысел, хотя иные подробности и могли быть навеяны мотивами сходных повестей. На уголовный факт, легший

в основу первой новеллы, уже было указано⁶⁵; местные анекдоты и предания дали материал для рассказов о короле Карле и несколько загадочном Нери дельи Уберти⁶⁶, о короле Петре и влюбленной Лизе, для которой Мико из Сиены сложил канцону: Боккаччо приводит ее, она встретилась в одной рукописи отдельно и в более архаистической форме⁶⁷; о Фридрихе Сицилийском⁶⁸, о красавце Джербино⁶⁹ и известном разбойнике Гино ди Такко⁷⁰; содержание одной новеллы⁷¹ взято из старой летописи Фаенцы. Особенно разнообразен областной элемент в том, что приурочено к Флоренции и Тоскане. Перед нами целый ряд имен, еще теперь уследимых по памятникам и близким по времени упоминаниям: Чаппеллетто⁷² и флорентийский инквизитор⁷³, Гвильельмо Борсьера⁷⁴ и буффоны Стекки и Мартеллино⁷⁵, Риччъярдо Манарди и Лицио да Вальбона⁷⁶, Джери Спина⁷⁷ и его жена Оретта⁷⁸, действующие лица новеллы VI, 3, Форезе да Рабатта и Джьотто⁷⁹, Гвидо Кавальканти⁸⁰, поэт Чекко Анджольери и его товарищ Чекко ди Фортарриго⁸¹, Чакко и Филиппо Ардженти⁸²; может быть, Цеппа ди Мино⁸³. — Рядом с этими более или менее известными именами другие, может быть, не выходившие в черту казовой истории: святоша Пуччьо да Риньери⁸⁴ и простофиля Джьянни Лоттеринги⁸⁵, влюбленный священник и Варлунго⁸⁶ и судья в Пизе, великий учетчик праздничных дней на супружеском ложе⁸⁷, — и сентиментальная парочка Симоны и Пасквино⁸⁸, Джироламо и Сальвестра⁸⁹, — Сильвия Альфреда де Мюссэ^{28*}. — В сущности рассказы о них не менее историчны, чем являющиеся под прикрытием известных фамилий, ибо исторические фамилии не всегда страхуют достоверность рассказа, порой они просто показатели времени, не смущаются в обстановке невероятной легенды, когда, напр., о флорентийце Алессандро ди мессер Тедалдо деи Ламберти или дельи Аголанти рассказывается, что он стал королем Шотландии⁹⁰. Иной раз известное имя могло подкастаться Боккаччо просто потому, что подходило по смыслу и звуку, как, напр.⁹¹, имя нотариуса Bonaccorri di Geri da Ginistreto⁹², или в новелле о брате Чиполла⁹³, имя его потешно веселого спутника Гуччьо: в 1324—1325 г. упоминается, в должности больничника при госпитале св. Филиппа во Флоренции, брат Guccius Aghinette, vocatus frater Porcellana. Боккаччо втайне намекнул на это прозвище, назвав своего монаха Guccio Porco и заставив брата Чиполлу искать привилегий del Parcellana, Поросяти.

Весь шестой день посвящен острым словам и находчивым ответам, и герои дня, по преимуществу, флорентийцы, между ними Джьотто⁹⁴ и Гвидо Кавальканти⁹⁵; Петрарка, называющий вместо последнего какого-то Дино из Флоренции, отвел в своих «De rebus memorabilibus»⁹⁶ 29* место остроумам и метким изречениям, этим

признакам культурного, бойкого на слово итальянца. Разумеется, многие из этих летучих слов далеко не новы, вроде предложения рыцаря мадонне Оретте — повезти ее на коне (она шла пешком), т. е. скоротать ей путь рассказом⁹⁷; или того, например, что у журавля всего одна нога⁹⁸, или рассказанной в другом месте⁹⁹ ловкой увертки маркизы Монферраттской: что все женщины так же сходны между собой, как кушанья, с виду разные, но оказавшиеся изготовленными из одних кур. В русских легендах о Февронии и Ольге это выражено поэтичнее: Феврония велит человеку, посмотревшему на нее с греховной мыслью, почерпнуть воды с той и другой стороны лодки и отведать; она оказалась одинакового вкуса: так одинаково и естество женское.

Среди исторических, унаследованных остроумия иные отличаются колоритом среды, ароматом почвы; такова отповедь Гвильельмо Борсьере¹⁰⁰, маэстро Альберто из Болоньи¹⁰¹ и Гвидо Кавальканти, который привел в смущение веселую компанию, приставшую к нему у гробниц Сан-Джованни, сказав, что у себя дома они вольны говорить, что им угодно¹⁰². Вы чувствуете себя в среде, где умственное развитие дало лишек производства и, вместе, сознание силы, которая требует упражнения, исхода, и находит выражение в культе блестящей шутки, виртуозного слова, забавной проделки; в них мерка — превосходство над тем, что отстало; есть что-то лихорадочное, юное, бесцельное в этой потребности расправить мускулы, расходиться. Поминаются старые потешные люди, тонкие, благовоспитанные, как Примас, Бергамино¹⁰³, флорентиец Гвильельмо Борсьере¹⁰⁴, как те *cavalieri di corte*, иначе гистрионы¹⁰⁵, которых обязанностей было честным образом¹⁰⁶ развешивать усталых от дела синьоров-правителей, не те грубоватые и неразборчивые, которые побираются у жалких и безнравственных вельмож, кормясь своим злословьем¹⁰⁷, как флорентийцы Чакко и Бьонделло¹⁰⁸; у них шутка обратилась в ремесло, как у Дольчибене, Гонеллы и боккаччевского буффона Рибби¹⁰⁹; в обществе она возделывается свободно, как естественный избыток умственного и телесного здоровья. Был в нашем городе юноша, «по имени Микеле Скальца, самый приятный и потешный человек в свете, у которого наготове были самые невероятные рассказы, почему молодым флорентинцам было очень приятно залучать его к себе, когда они собирались обществом¹¹⁰; был «о ту пору во Флоренции молодой человек, удивительный забавник во всем, за что бы ни принялся, находчивый и приятный, по имени Мазо дель Саджио¹¹¹: действительное лицо, по профессии маклер, лавка которого была обычным притоном веселых художников, как в лице другого, столь же исторического типа, ростовщика и откупщика

Чалпеллетто (Чеппарелло) из Прато, Боккаччо¹¹² казнил тех итальянцев или, как их называли, ломбардцев, которые по всей Европе занимались лихвой, навлекая на себя общую ненависть.

Главными носителями шутки, часто неперевожимой в своем местном колорите¹¹³, и шумного, несколько животного веселья, являются художники. Изобилие юмора — признак талантливости: новеллы Саккетти, потешный рассказ о дровянике Грассо, приписываемый Манетти¹¹⁴, биографии Вазари полны художнических анекдотов; Джьотто пишет мистических мадонн и отпускает не совсем благочестивую остроту насчет изображения св. Иосифа¹¹⁵; король Роберт, потешавшийся проделками шута Гоннеллы¹¹⁶, любил беседовать с Джьотто за его работой, ибо у него всегда бывало припасено какое-нибудь словцо или остроумный ответ. У Боккаччо потешниками являются живописцы Буффальмакко¹¹⁷, Бруно и Нелло ди Дино. О школьничествах Буффальмакко рассказывает Саккетти¹¹⁸, позднее — Вазари, между прочим, что однажды он написал по заказу мадонну с Спасителем на руках, и когда заказчик не захотел платить, принудил его к тому тем, что заменил Спасителя — медвежонком. В «Декамероне» похождения его и его товарищей слагаются в целый цикл¹¹⁹; предметом острот и издевок — два оригинала: художник Каландрино¹²⁰, недалекий, живущий в страхе своей жены¹²¹, способный поверить всякой небылице, — и болонский доктор Симоне, такой же, как и он, простака, только ученый. Что у них общее — это легко воспламеняющееся самомнение; потешники любят ими, бережно подходят к объекту анализа, поставят вопрос, поддадут, где надо, и тайные помыслы Каландрино и Симоне расцветают перед ними во всей их откровенности: Каландрино считает себя неотразимым для женщин, Симоне млеет в сознании своей учености, обаяния и привлекательности. В старые годы авторы фавль и еще во второй половине XIV века итальянец Матазоне¹²² потешались над бесправным вилланом, грубым и придурковатым, грязным и себе на уме; такова точка зрения на обездоленные классы общества и в итальянских *Sacre Rappresentazioni*^{123 30*}; у Боккаччо еще остались следы этого понимания в типах Ферондо¹²⁴, Бентивенья дель Маццо¹²⁵; Пьетро ди Тресанти¹²⁶; в простаках-крестьянах, разевающих рты, слушая о чудесных хождениях брата Чиполлы¹²⁷; но в общем требования поднялись: смех и сатиру вызывает уже не бесправная простота, а бесправное самомнение. Культурного флорентийца коробит самозванный судья-баран, которого привез с собою по дешевой цене подеста, и они в общем присутствии стаскивают с него штаны¹²⁸; в докторе Симоне они, не школьные, но развитые люди, потешаются над патентованным в Болонье ученым художником. Потешаются жестоко, как герои фавль; умственное

развитие не обуздало животных инстинктов, а сделало их только ценнее, смех дешев, вызывается балаганной выходкой, как, например, часто в новеллах Саккетти; сознание превосходства не знает меры, шутка получает нередко характер истязания, бесцельного злорадства: это Ренар, издевающийся над глупым волком. Бедный маэстро Симоне угодил в помойную яму¹²⁹, проделка мадонны Беатриче¹³⁰ кажется «крайне злохитростной» даже собеседницам «Декамерона»¹³¹, издевки Лидии над мужем¹³², извиняемые страстью, столь же жестоки. Правда, содержание двух последних новелл принадлежит международной бродячей сказке, но их настроение то же, что и в шутках местного происхождения. Еще хуже, когда проказа задумана с целью отместки: удары сыпятся на бедняка Бьонделло¹³³, а злостный школяр Риньери тешится мезтью, заманив обманувшую его красавицу на башню, где она день-деньской стоит голая, на солнце, искусанная мухами и слепнями, а он методически отчитывает ее в стиле нареканий на злых жен¹³⁴. Если в новелле о Риньери отразилось действительное озлобление автора против вдовы, которую он казнил в своем «Корбаччо», то перед нами интересный образчик рассказа, в котором биографические, местные элементы выразились в мотивах пришлой повести: именно такая повесть известна; каким бы путем ни зашла она в Италию и до Боккаччо, она встретила здесь сходный уровень общественного чувства и личного настроения и в том и другом отношении дает материал для анализа, независимо от своей загожей схемы.

Рядом с расходившейся животной личностью Симоне — тонкий культ сердца у «благовоспитанного» мессера Федерико Альбериги, жертвующего на угощение своей непреклонной дамы единственным сокровищем, любимым соколом¹³⁵. В этом сюжете, который не раз пересказывали по Боккаччо, и в котором Гете хотел выразить свои отношения к Лили и Карлотте фон Штейн, едва ли есть что-либо буддийское, много средневекового рыцарского, и вместе с тем нечто более изящное и культурное. Те же люди, которые способны были к плотскому смеху и мальчишески-зверской шалости, понимали и поэзию самоотречения; там и здесь самосознание личности находило цели наслаждения. Федерико Альбериги был флорентиец, анекдот о нем идет от почтенного Коппо ди Боргезе Доменики, одного из немногих, к сожалению, исторически засвидетельствованных лиц, которые были живыми источниками Боккаччо. В Неаполе старики Марин Булгаро и Константин Рокка рассказывали ему о Филиппе Катанской¹³⁶; от первого идет, быть может, драматическая повесть об Иоанне из Прочиды¹³⁷, но всего милее был Боккаччо старик Коппо, человек древнего дантовского пошиба, знаток флорентийской старины, живой носи-

тель городских памятей, любивший «рассказывать своим соседям и другим о прошлых делах; а делал он это лучше и связнее и с большой памятью и красноречием, чем то удавалось кому другому»¹³⁸, говорит Боккаччо, записавший с его слов новеллу об Альбериги и анекдот о Гвальдраде¹³⁹. Он дорожил дружбой к нему человека, которого зовет в своей записной книжке ревностнейшим гражданином и блюстителем нравов¹⁴⁰. Рассказанная им легенда о Гвальдраде его характеризует, еще более — новелла Саккетти¹⁴¹: будто бы Коппо читал однажды Тита Ливия и дочитался до того места, как римские женщины бросились на Капитолий, требуя отмены закона, ограничивавшего их моды¹⁴². Коппо, хотя человек и мудрый, но вспыльчивый и со странностями, вышел из себя, точно все это случилось у него на глазах; бьет книгой по столу, плещет руками: «Как-то потерпите это вы, римляне, вы, которые не выносили ни царей, ни императоров?» В это время пришли за расчетом работавшие в его доме каменщики. «Убирайтесь вы с богом, во имя дьявола! кричит он, лучше бы мне не родиться, чем знать, что эти бесстыжие распутницы, негодницы побежали на Капитолий отставив свои наряды! Что будет с римлянами, когда вот я, Коппо, не могу с этим примириться!» — Рабочие дались диву: что это с ним случилось? Слышат они что-то про Капитолий и забавно коверкают это название, чтобы выжать из него какой-нибудь смысл. Уже не пошала ли его жена? Он что-то все говорит о распутницах. — На другой день пыл у Коппо прошел, и он рассчитался, как следует.

Интересно в этом анекдоте тесное сплетение классических воспоминаний с злобой дня: оно возможно было лишь в Италии.

III

Мы старались обособить в «Декамероне» новеллы местного, итальянского происхождения, те, достоверность которых автор счел нужным защитить от нападков лиц, тщившихся доказать, что все, им рассказанное, было не так, как сообщил он. Их он и вызывает представить «подлинные рассказы»: «если бы они разногласили с тем, что я пишу, я признал бы их упрек справедливым и постарался бы исправиться; но пока ничто не предъясвляется, кроме слов, я оставляю их при их мнении и буду следовать своему»¹⁴³. Ту же заботу о достоверности обнаруживает и Фьямметта: приступая к новелле о Каландрино¹⁴⁴, она спешит оговориться: «если бы я захотела и прежде и теперь отдалиться от действительного факта, я сумела бы и смогла сочинить и рассказать (его) под другими именами».

Все это может относиться лишь к новеллам-анекдотам, новеллам-былям, которые рассказывались о действительном

лице, хотя бы самые элементы рассказа и принадлежали к числу бродячих. С такими чертами международной сказки нам уже приходилось считаться, но ей же принадлежат и схемы особой группы повестей «Декамерона»: параллели к ним нетрудно указать, несмотря на итальянское приурочение многих из них: из ста новелл¹⁴⁵ восемьдесят семь¹⁴⁶ помещены в Италии, в итальянские исторические отношения. Это первая степень народного усвоения, и виновником его не всегда был Боккаччо. Таким образом, притча о женщинах-гусынях, восходящая, в своем первоисточнике, к повести о Варлааме и Иосафате, рассказана у него о сыне флорентинца Филиппо Бальдуччи, удалившегося для созерцательной жизни на гору Азинайо¹⁴⁷; сюжет, знакомый по «Цимбелину» Шекспира, разработанный в старофранцузском романе «De la Violette», существующий и в других литературных и сказочных отражениях, — очутился приуроченным к Генуе¹⁴⁸; повесть о Торелло — сплетение старых легенд о Саладине¹⁴⁹ с схемой о неожиданном возвращении мужа — приводит нас в Павию¹⁵⁰; новелла о Джилетте из Нарбонны (Дек. III, 9) восходит к какому-то утраченному французскому источнику, который знаком был автору *Magus saga*^{151 31*}; Сиена и Флоренция введены в ее кругозор, вероятно, автором «Декамерона»; рассказ о настоятеле в Фьезоле напоминает фавль о священнике и Alison¹⁵², другой, с местом действия в Тоскане¹⁵³, фавль о мельнике и двух клерках¹⁵⁴, тогда как новелла о Ламбертуччо¹⁵⁵ принадлежит международной сказочной схеме, известной во французской¹⁵⁶ переделке и итальянском пересказе одного анонимного сиенца XIII века, приурочившего его содержание к Ферраре. Мы переведем последнюю повесть дословно, чтобы дать понятие о стиле итальянской добоккаччиевской новеллы¹⁵⁷.

«Был в Ферраре благородный рыцарь, и была у него очень красивая и родовитая жена, в которую влюбился некий именитый юноша того города. Не находя никакого предлога поговорить с дамой, он залучил к себе одного умного человека, краснбая, пообещав ему много денег, если он сумеет устроить это дело. Предлог он показал такой, что его коню не было места в конюшне, ибо он велел ее перестроить; он и попросил рыцаря поставить коня в свою. Тот краснбай был конюшим; так как он был из других мест, и его здесь не знали, он прикинулся большим простаком. Когда он хорошо освоился в доме у рыцаря, и его считали столь простым, что он получил возможность всюду ходить и бывать с дамой, без всякого подозрения, он, улучив время, стал говорить с ней серьезно, устраивая дело; и так много наговорил он ей в разное время, что уладил все то, для чего там и проживал. Долгое время общаясь с

юношей, дама влюбилась одинаково и в слугу за его красные речи, так что однажды, будучи с ним в своей комнате, открыла ему свое желание, и они наслаждались друг с другом, когда молодой человек, проведав, что рыцарь уехал в город, сам отправился к даме и постучался в дверь. Услышав его, дама спрятала слугу за занавес, а сама осталась с молодым человеком. Пока они пребывали таким образом, внезапно вернулся и рыцарь, подошел к комнате и постучался в дверь. Дама мигом сказала молодому человеку: «Обнажи свой нож, отвори комнату будто насильно, и, ни с кем ни говоря ни слова, обнаружь гнев и говори, угрожая: «Пусть меня убьют, если я не убью тебя!» — Как она сказала, так молодой человек и сделал: вышел из комнаты, рыцарь перепугался, а он, все время угрожая, удалился по своим делам, ничего не ответив на вопросы рыцаря. Когда тот вступил в горницу, жена кликнула слугу, бывшего за занавесом, и говорит рыцарю, что тот молодой человек, найдя свою лошадь стреноженной, хотел было за это убить слугу, а он спрятался в ее комнате, и она с трудом его защитила. Так-то она выручила себя по отношению к молодому человеку и слуге и не направила молодого человека за занавес, ибо не желала, чтобы он застал там слугу, так что молодой человек ничего не узнал о слуге, а слуга выгородил молодого человека».

Новелла Боккаччо перенесла все это действие во Флоренцию, обставила его именами и лишь несущественно изменила отношения действующих лиц: Леонетто, отвечающий краснобаю-конюшему старого рассказа, любит самостоятельно и не играет роли посредника; рыцарь назван Ламбертуччо, он человек влиятельный, и Изабелла отдается ему против воли, когда он пригрозил ей, что иначе учинит ей позор. Таким образом, казалось бы, удалена непривлекательная подробность, что красавица одновременно дозволяет двоим любить себя, а вместе с тем, в конце новеллы именно эта черта подчеркнута еще резче: когда Леонетто спасся, как конюший старой повести, он «следуя наставлению дамы», в тот же вечер тайно переговорил со своим соперником и так с ним уладился, «что, хотя впоследствии много о том говорили, рыцарь никогда не догадался о шутке, которую сыграла с ним жена».

Принадлежат ли эти изменения Боккаччо, или он уже нашел их в своем источнике, какой-нибудь повести, сходной с новеллой безымянного сиенца? Вот вопрос, который поневоле обобщается, потому что и художественное значение Боккаччо и его нравственная ответственность могут быть вполне оценены лишь при условии точного сравнения того, что им сделано, с тем, что он застал и чем воспользовался. Вопрос об источниках «Декамерона» представляется настоящим, не праздным любопытством ученого,

ибо дело не в повторении готовых повествовательных схем, а в их комбинациях, если они отвечают эстетическим целям, в новом освещении, в материалах анализа, в том почине, который заставляет нас говорить о Боккаччо, как об одном из родоначальников художественного реализма.

Мы уже знаем, что в неаполитанских кружках, где влюбленный Боккаччо рассказывал своей милой о Панфило и Фьямметте, повести были любимым развлечением салона и посиделок. Фьямметта читает французские романы, просит Боккаччо пересказать для нее «*Floire et Blanceflog*»; иная из новелл «Декамерона», например, повесть о страданиях мадонны Беритолы¹⁵⁸, кажется разработкой романического мотива о разлучениях и спознаниях, рассчитанная на мирные слезы; таков и рассказ о графе Анверском¹⁵⁹, навеянный, быть может, романом Арно Видаля из *Castelnaudary* о *Guilhem de la Barra*³². В обществе Фьямметты, где так много было французского и провансальского, целям смеха могли отвечать фábль¹⁶⁰ и провансальские *novas*: новелла Дек., VII, 7 напоминает мотивы первых, и, вместе, «*Castia — gilos*» Раймона Видаля из *Vesaudun*³³; плачевный рассказ о мессере Гвильельмо Гвардастаньо¹⁶¹ ведет свое начало из какой-нибудь провансальской повести, лишь позже приурочившейся, по созвучию имен, к трубадурю *Sabestaing*, тогда как Дек., IV, 1 восходит к утраченному источнику романа о *Châtelain de Couci*³⁴. Эпический материал Прованса успел не только перейти в Италию, но и получить здесь литературное отражение у Франческо да Барберино в его утраченных «*Fiore di Novelle*», в его же «*Documenti d'Amore*» и «*Reggimento delle donne*»; явились и зародыши итальянской новеллы в рассказах, рассеянных в «*Fiore di Filosofi*», «*Fior di Virtù*», в таких сборниках, как «*Conti di antichi Cavalierii*», собранных из французских источников и из «*Liber historiarum romanorum*»¹⁶², и «*Novellino*»³⁵: коротенькие повести, скорее сказать, схемы повестей, которые предоставлено развить рассказчику с сюжетами, взятыми отовсюду, из классического, легендарного и романического предания и местной были, как у Барберино, и в «*Novellino*» с его Фридрихом II и Эццелино, провансальскими мотивами и гибеллинскими симпатиями XIII-го века. Заодно с повестями, меткие изречения, *motti*, удачные слова, цветы слов, *fiore di parlare*. Схема и положения и характеры едва намечены: точно контуры *commedia dell' arte*, ожидающие художника и дыхания жизни. Автор «*Avventuroso Siciliano*»³⁶ уже пытается быть стилистом, в новеллах, которыми он разнообразит свою странную, полуромантическую хронику; художником явится Боккаччо.

Таковы были литературные материалы рассказа, обступившие его в обществе; к этому присоединилось и собственное чтение:

легенды и хроники, классические сюжеты, навеявшие его «Тезейду» и новеллы о бочке¹⁶³ и о Пьетро ди Винчьола¹⁶⁴, взятые напрокат у Апулея. Но, может быть, более чем момент чтения, играли роль устный рассказ и усвоение слышанного: сказка, не знающая родства, и веселые присказки бродили промеж народа и проникали в кружок Фьямметты¹⁶⁵; если Коппо ди Боргезе Доменики повествовал про флорентинские были, то народная повесть, до сих пор существующая в разнообразных европейских отражениях, могла дать Боккаччо сюжет для его новеллы о Гризельде. Именно в Неаполе, на перепутье международных течений, сказка должна была отличаться разнообразием мотивов, сплетением Востока и Запада: сказывали провансальцы и греко-итальянцы из Кипра, Боккаччо говорит о «киприйских историях»¹⁶⁶, очертания греческого романа, встречающиеся в его новеллах, объясняются посредством устной передачи, которая познакомила его и с восточными сюжетами (Соломон в IX, 9)¹⁶⁷ и таковыми же, хотя искаженными, именами Алибек¹⁶⁸, Алатиэль¹⁶⁹, Массамутино (в «Филоколо») ¹⁷⁰. — В иных случаях лишь имя действующего лица ведет к предположению восточного источника повести. В житии Иоанна Милостивого есть эпизод^{37*}, перенесенный в повестях Пафнутия Боровского на Иоанна Калиту: однажды какой-то богатый иностранец захотел испытать доброту архиепископа и, когда Иоанн собирался посетить больницу, подошел к нему, одетый в рубище, и попросил милостыню. Ему подали пять золотых; через три дня он явился в другой одежде и снова просит; Иоанн снова велел дать ему шесть золотых; когда нищий удалился, казначей шепнул архиепископу, что тот человек уже во второй раз получил милостыню; а Иоанн как будто и не слышит. В третий раз подошел тот же нищий, казначей кивнул архиепископу, давая ему понять, что это — все тот же; а тот говорит: «Поддай ему двенадцать золотых, дабы он не был мне Христом и не ввел меня в искушение». — Такой именно эпизод встречается, хотя в ином приурочении, в новелле о Митридане, которому не дает покоя щедрость Натана¹⁷¹; чувствуя свое бессилие превзойти его, он решается его убить, чтобы его слава ему не мешала; Натан, не привыкший отказывать в чем бы то ни было, превосходит самого себя в великодушии, предоставляя свою жизнь смущенному сопернику. Имена действующих лиц указывают на какой-то, не то персидский (Митридан), не то еврейский Восток, место действия — Китай, источник повести — рассказы гунуэзцев и других людей, бывших в тех странах. До Боккаччо мог дойти какой-нибудь извод арабской повести о Хатиме или персидской о Хатим Тайите и короле Йемена (у Саади), о нем же и великодушной женщине; в последней пе-

реодетый Хатим отправляется в Китай, чтобы поглядеть на женщину, о которой шла молва, что она щедрее его самого. Она говорит ему, что завидует славе Хатима, и просит незнакомца убить его. Хатим кладет перед нею свой меч и говорит: Я — сам Хатим, и моя голова в твоей власти. Женщина тронута его благородством и выходит за него замуж¹⁷², как у Боккаччо Митридан и Натан становятся друзьями.

На восточную апокрифическую повесть указывает Дек., IX, 9; источника Боккаччо мы не знаем; в сербской сказке у Караджича какой-то человек обращается к Соломону за советом, кого ему выбрать в жены: девушку, вдову или разведенную жену. Соломон отвечает загадочно: коли возьмешь девушку — ты знаешь (т. е. он будет главой семьи), коли вдову — она знает (т. е. будет управлять мужем), а коли разведенную, то берегись моего коня (т. е. убежит от него, как и от первого мужа). Соломон представляется мальчиком, ездящим верхом на палочке-коне (сл. мои «Слав. Сказания о Соломоне и Китоврасе». С. 115). Следующая легенда, недавно записанная в Малороссии, объединяет этот рассказ с данными боккаччиевской новеллы, указывая, быть может, на общий источник: к мальчику Соломону, который также ездит на палочке, являются трое: один — вдовец, хочет жениться; ответ Соломона — вариант к соответствующему ответу сербской сказки; второй — доктор, много учился, никому не отказывает в помощи, насколько может, а сам с семьей голодает. Как ему быть? Соломон отвечает: «Думай о себе» (т. е. цени выше свой труд). Наконец, третий — молодожен, с первого дня женитьбы ему нет покоя от капризов супруги. Совет Соломона такой: «Посмотри в мельницу, где пшено!» — к чему и объяснение: в мельнице просо сколачивают в ступах толчеями; так и ты потолки хорошенько свою молодую жену¹⁷³. У Боккаччо в совете Соломона к Джозефо толчея заменена палкой; может быть, и доктор и Мелиссо отразили один общий тип: один всем помогает и голоден, другой щедр, и никто его не любит. Только у Боккаччо ответ Соломона другой: «Полюби»¹⁷⁴.

Изменения, внесенные Боккаччо в традиционные сюжеты, могли бы дать нам меру его таланта и направления, если бы везде был ясен его источник. К сожалению, мы добираемся до него лишь в редких случаях¹⁷⁵, в других — принуждены обойтись невдением.

У Гелинанда есть легенда-видение, пересказанная в XIV веке Пассаванти^{176 38*}: в графстве Неверском жил бедный, богобоязненный угольщик; однажды, сидя в своей избушке и сторожа зажженную угольную яму, он услышал около полуночи страшные крики. Выйдя посмотреть, в чем дело, он увидел, что обнаженная, про-

стоволодая женщина бежит, с криками, на яму, а за нею поспешает на вороном коне всадник, с ножом в руке; пламя пылает изо рта и глаз всадника и лошади. У самой ямы всадник нагнал женщину, которая продолжала вопить, схватил ее за косы и поразил ножом в самую грудь; затем, подобрав ее, окровавленную, с земли, бросил в зажженную яму, вытащил ее оттуда, обгорелую, и перекинув через коня, умчался по пути, откуда явился. Трижды повторяется это видение; на четвертый раз граф Неверский закликает всадника проведаться: «Я — твой рыцарь Джбуффреди, воспитанный при твоём дворе, отвечает он, а эта женщина, с которой я так свиреп и жесток, — жена рыцаря Берлингьери, который был так мил тебе. Увлеченные друг другом к нечестной страсти, мы с общего согласия впали в грех, который довел ее до убийства мужа, дабы свободнее было творить худое. Так пребывали мы во грехе до смертного недуга, но оба успели покаяться и исповедать свой проступок, и Господь взыскал нас своим милосердием, заменив нам вечные муки ада временным мучением чистилища. Знай, что мы осуждены и таким, как ты видел, образом совершаем свое очищение».

Эта чистилищная легенда перенесена у Боккаччо¹⁷⁷ в Равенну, на новые лица, и освещение другое: всадник, преследующий красавицу, был когда-то влюблен в нее, но, презренный ею, решился на самоубийство, а она, скончавшись без покаяния, «ибо считала, что не только тем не погрешила, но и поступила, как следует, осуждена была на адские муки». Не только мотивы наказания другие, но и самое видение служит неожиданным целям: Настадзьо дельи Онести показывает его неприступной красавице, за которою он ухаживал, для того, чтобы нагнать на нее страх. И он не только добился своей цели, но и «все другие жестокосердные равеннские дамы так напугались, что с тех пор стали снисходить к желаниям мужчин гораздо более прежнего». Так обошелся Боккаччо с сюжетом загробной легенды, вынося из нее не угрызения совести, а призыв к любви. Так и в новелле о двух сиенцах¹⁷⁸, построенной на таких же легендарных мотивах. Тингоччо, умерший ранее своего товарища Меуччо, явившись к нему, по уговору, из чистилища, приносит веселые вести: он любил куму и боялся за то кары, а в чистилище, оказывается, «кумы не берутся в расчет», — и Меуччо издевается над собой, что стольких кум пощадил на своем веку, и, простившись с своим невежеством, отныне стал мудрее.

Обе легенды прошли в новеллу одним и тем же путем: остались схема и образы, но то и другое раскрылось для нового понимания. Принадлежит ли оно Боккаччо, или он выбрал из готовых уже обработок сюжета то, что пришлось ему по вкусу? Изменения в

новелле о Настаджьо могли быть навеяны чисто светскими представлениями, отразившимися в «Lai de trot»³⁹, у Андрея Капеллана и в каталонском «Salut d'amour»: о плачевной участи тех, кто при жизни не внял голосу любви¹⁷⁹. В таком случае характерен был бы выбор, не художнический прием.

С последним мы знакомимся, обратившись к источнику пятой новеллы пятого дня. Старый летописец Фаенцы рассказывает о взятии и разграблении города: один красильщик спасается бегством в Кремону с женой и двумя сыновьями, позабыв дочку двух или трех лет. Двое братьев названных, *fratres jurati*, разграбили его дом, один из них, родом из Пармы, захватил с собой девочку; по его смерти его товарищ воспитывает ее; в Кремоне, куда он вернулся, все считают ее его дочерью. Здесь в нее влюбились молодой кремонский дворянин и ее собственный брат; между ними происходит ссора, привлекая, в числе прочих, и приемного отца. Признание совершается внезапно и не мотивированно: приемный отец девушки неожиданно спрашивает ее брата, кто он, и что привело его в Кремону; шрам, оказавшийся за ухом красавицы, помогает разъяснить дело, и рассказ кончается ее браком с кремонским дворянином.

Боккаччо отнесся к этому сюжету с тактом настоящего рассказчика: до второй половины новеллы мы остаемся в убеждении, что девушка — дочь одного из двух ломбардцев, отвечающих безымянным солдатам летописи; мы не ожидаем развязки, тем она интереснее. Умирая, Гвидотто оставляет своему приятелю Джьякомино «девочку лет, может быть, десяти». Джьякомино поселяется с нею в Фаенце, где за ней ухаживают Джьянноле и Мингино. Из приятелей они становятся врагами; оба присватались бы к ней, если б было на то согласие родителей, и вот каждый из них задумал овладеть ею тем способом, который будет ему удобнее. Боккаччо отдалил, таким образом, мотив ссоры, чтобы вставить эпизод, раскрывающий перед нами итальянский *intélieur*² Джьякомино, со старой, досужей служанкой и потешным, добродушным слугой Кривелло; их вмешательство напоминает помощную роль паразитов в любовных интригах римской комедии. Влюбленные молодые люди обращаются к их помощи, один — к слуге, второй — к служанке, и те обещают провести их к девушке, когда отца не будет дома. Настал урочный час, Джьянноле и Мингино настороже, ждут условленного знака, а между тем Кривелло и служанка стараются услать друг друга: «Зачем не пойдешь ты теперь спать, зачем путаешься по дому?» — «А ты зачем не идешь за сво-

² Домашний обиход (франц.).

им хозяином, чего ждешь, коли уже поужинал?» — Когда Джьяноле проник к девушке и готовился увезти ее, Мингино явился на ее крик, и происходит свалка; виновники посажены в тюрьму. На другой день, когда родственники молодых людей пришли к Джьякомино просить за них, он изъявляет свою готовность, тем более, что и оскорбленная девушка — фаентинка, «хотя ни я, ни тот, кто поручил мне ее, никогда не довелись, чья она дочь», — и он рассказывает тот эпизод о разгроме Фаенцы, с которого летописец начал свой рассказ: девушка оказывается приемышем Гвидотто и взята из дома, ограбленного им в Кремоне. «Был там в числе прочих некий Гвильельмино да Медичина, участвовавший с Гвидото в том деле и отлично знавший, чей дом ограбил Гвидотто». Увидев в толпе его хозяина, он окликнул его: «Слышь, Бернабуччо, что говорит Джьякомино?» Тому вспоминается его потерянная дочка; это наверно она и есть, подсказывает Гвильельмино; не помнишь ли у ней какой-нибудь приметы? — У нее был шрам, в виде крестика, над левым ухом. — Признание спешит к концу: Бернабуччо просит показать ему девушку, поражен ее сходством с матерью, нашелся и шрам. «Это, братец, дочь моя!» — обращается он к Джьякомино, и девушка, движимая тайной силой, не противится его объятиям и плачет вместе с ним.

В конце новеллы Боккаччо, по обыкновению, всех устраивает: является жена Бернабуччо, родственники, заключенные выпущены, даже Мингино женят. Это, может быть, лишнее, но в общем получилась, вместо сухого рассказа, живая картина с бытовыми подробностями, не рассказ третьего лица, начинающего с начала, потому что он успел все узнать и расположить в последовательности, а яркий факт, как он захватывает вас в действительности, последовательно, иногда нечаянно раскрываясь в своих причинах и следствиях. — Концентрация действия, начало рассказа из середины — житейское наблюдение и вместе художественный прием: чем реже прибегает к нему Боккаччо, тем любопытнее его отметить.

Другие, не художественные соображения вызывает знаменитая новелла о трех кольцах¹⁸⁰, прототип «Натана Мудрого» Лессинга. Она раскроет нам другие интересы, связанные с вопросом об источниках «Декамерона».

В еврейской среде сложился рассказ, который Соломон бен Верга (XV в.) приурочил к арагонскому королю Дон Петро Старшему (1094—1104). Король задает одному еврею вопрос: какая из двух религий лучше, христианская или еврейская? Тот сначала отвечает уклончиво, затем, попросив трехдневной отсрочки, является рассерженный и рассказывает следующее: «Месяц тому назад уехал мой сосед, оставив двум своим сыновьям два драго-

ценных камня. Придя ко мне, они попросили меня объяснить им свойства и особенности камней, и когда я ответил, что никто не в состоянии лучше это сделать, как отец-ювелир, они выбрали меня и побили». — Король говорит, что братья поступили дурно и заслуживают наказания, а еврей применяет свою притчу к Исаву и Иакову и отцу небесному, великому ювелиру, который один лишь знает отличие камней.

Третий камень, или перстень в какой-нибудь разновидности этого рассказа, распространил сравнение: вопрос касался уже не двух, а трех религий. В «Римских Деяниях»¹⁸¹ и в старофранцузской притче¹⁸² он стал решаться в откровенно христианском смысле: некто, умирая, оставляет своим трем сыновьям по перстню; перстни похожи друг на друга, но между ними настоящий, драгоценный, лишь один. По смерти отца поднимается между братьями спор, ибо каждый стоял за подлинность своего перстня. Происходит испытание: только один из перстней проявляет над больными свою целительную силу, другие — бездейственны. — Толкование притчи такое: отец — господь наш Иисус Христос, три сына — иудеи, сарацины и христиане; лишь последние владеют чудодейственным перстнем.

Ближе к настроению еврейской легенды две итальянские, добоккаччиевские; как там, вопрос о преимуществе одного из трех камней, перстней, религий оставлен открытым; рассказывает и толкует притчу еврей, его совопросник — Саладин, тип рыцарственного, свободомыслящего, великодушного властителя, перешедший из Средних веков в рассказы «Novellino» и к Боккаччо¹⁸³. Предание о нем, внесенное в хронику Ененкеля, объясняет его роль в следующих новеллах: рассказывается, что, умирая, Саладин задумал обеспечить посмертную участь своей души, велел расколоть на три части драгоценный, доставшийся от предков, стол из сапфира и завещав по части верховному существу, которого почитала каждая из трех господствующих религий. Эта объективная точка зрения уступила христианской в двух повестях, одинаково приуроченных к смерти Саладина: в *Chronique d'Outremer* (XIII в.) он вызывает на спор багдадского калифа, иерусалимского патриарха и еврейских мудрецов: ему хочется узнать, какой из трех законов лучше. Спор его не убедил, но, распределяя между тремя религиями свое достояние, он все же завещает лучшую часть христианам. В одном латинском сборнике XIII века говорится о таком же прении. Моя вера лучше, утверждает еврей, если б мне пришлось ее оставить, я избрал бы христианскую, пошедшую от нее. Таков и ответ мусульманина, один лишь христианин заявляет, что от своей веры он ни за что не отступится — и это

действует на Саладина: христианство выше других религий, говорит он, я избираю его¹⁸⁴.

Итальянские легенды соединяют имя Саладина с схемой трех перстней, но христианского освещения в них нет. «Novellino»¹⁸⁵ рассказывает: когда однажды Саладин был в денежной нужде, ему посоветовали обойти одного богатого еврея и затем обогатить его. Саладин задает ему вопрос, какая вера лучше, полагая, что если он укажет на еврейскую, его уличат в принижении мусульманства, если предпочтет его, можно будет его спросить, почему же он держится еврейской веры? Еврей отвечает притчей об отце и трех сыновьях и драгоценном перстне: каждый из сыновей пристает к отцу с просьбой завещать ему этот перстень; тогда отец заказывает золотых дел мастеру сделать еще два, совершенно схожих с настоящим, и, умирая, каждому из сыновей дарит наедине по перстню. У кого из них настоящий, про то знает лишь их отец. Так и религий три, отец наш ведает, какая из них истинная, а мы, его дети, полагаем, что истинная вера именно та, которую каждый из нас держит.

В «Avventuroso Siciliano»¹⁸⁶ место действия в Вавилонии, имя еврея — Ансалон; Саладин, которому необходимы были деньги для войны с христианами, ставит ему коварный вопрос — о трех религиях; ответ и толкование те же: один лишь из трех перстней настоящий, одна из трех вер истинная; какая — я не знаю: отец отдал настоящий перстень тому, кого пожелал иметь своим наследником.

Новелла Боккаччо — лишь стилистическое развитие схемы итальянских. Действующие лица — Саладин, султан Вавилона или Вавилонии, растративший свою казну в различных войнах и больших расходах, — и александрийский еврей Мельхиседек. Три перстня применены к трем законам, «которые Бог-отец дал трем народам...; каждый народ полагает, что он владеет наследством и истинным законом, веления которого обязан исполнить; но который из них им владеет — это такой же вопрос, как и о трех перстнях»¹⁸⁷.

К новому освещению вопроса, скрытого под аллегорией трех перстней, новелла Боккаччо ничего не принесла; к характеристике его религиозного миросозерцания она могла бы послужить лишь в том случае, если б дозволено было предположить с его стороны выбор между ортодоксальной версией «Римских Деяний» и итальянскими, оставляющими решение открытым. Боккаччо мог просто воспользоваться последними, потому что они были под рукою, ходили в обществе, как и теперь еще рассказ о трех кольцах известен в Сицилии и Умбрии. Если он несколько раз обрабатывался в итальянской литературе XIII—XIV века, то заключать из того о началах религиозной терпимости в общественной среде

надо лишь осторожно. Повесть носит на себе печать своего происхождения, недаром ее рассказывает еврей: такой аполог мог быть сложен лишь иноверцем, поставленным в необходимость считаться с тиранией господствующей или торжествующей церкви, не противореча — и не сдаваясь, робко заявляя и свое право на искание истины; «не одним лишь путем можно дойти до познания столь важной тайны»¹⁸⁸, говорит Симмах^{40*}, защищая веру предков от победоносного христианства. Таково и настроение аполога: он мыслим в религиозных отношениях Испании и южной Италии арабско-норманнской поры; в основе это аполог страха, не свободной мысли, он мог ответить ее чаяниям, насколько вообще сожителство разных религиозных толков едет к уступкам и ослаблению одностороннего гнета, но лишь у Лессинга рамки старой притчи раскрылись для более широкого и человеческого положения. Между наивным рассказом «Novellino» и «Натаном Мудрым» прошли века развития, как между эпизодом одной грузинской, очевидно, христианской легенды и сценой в «Cymbalum Mundi» Bonaventure Des Périers^{41*}.

В легенде рассказывается о бедном старике, который ропщет на судьбу и которого ангел переносил сонного в рай. Здесь ему представляется ряд аллегорических видений; одно из них такое: люди тянут огромный камень в разные стороны и не могут сдвинуть с места; камень означает бога, те, кто тащит его, одни — грузины, другие — русские, третьи — татары; каждый старается захватить его, каждый хвалит свою веру, а о том никто не подумает, что бог — один для всех, и что отдельно он никому не принадлежит¹⁸⁹.

Des Périers переносит нас в Афины, в навечерии вакханалий; Меркурий гуляет с приятелем по городу, заходит в цирк, где три человека бродят, отыскивая в песке осколков философского камня — откровенной истины; имена искателей: Cubercus (Vucerus), Rhetulus (Lutherus), Drarig (Gérard Roussel)^{42*} говорят сами за себя; а философский камень раздробил сам Меркурий. «Неблагоразумны вы, говорит он ищущим, что так трудитесь и стараетесь, выискивая в песке кусочка камня, обращенного в порошок; вы только время тратите даром на то, чего нельзя найти, чего, быть может, там и нет. Скажите, однако, вы ведь говорите, что сам Меркурий раздробил камень и разбросал по цирку? — Да, Меркурий. — Бедные вы люди, верите Меркурию, великому вчителю всех злоупотреблений и обманов! Разве не знаете вы, что он своими доводами и убеждениями заставит вас принять пузыри за фонари и медные сковороды — за облака? Неужели же у вас не явилось сомнение, что он мог дать вам какой-нибудь булыжник с поля, или песку, уверив, что это и есть философский камень, дабы

посмеяться над вами и потешиться над вашими усилиями, гневом и распрями, пока вы чаете отыскать то, чего нет?»

На новелле о трех кольцах следовало остановиться: на ней основывали, как известно, мнения о религиозной терпимости Боккаччо; мы искали в ей отражения его личного понимания старого унаследованного сюжета — и не нашли его новатором. Иначе в повести о ларцах¹⁹⁰, где фатализм народной сказки испарился в ее назидательном применении. Непосредственного источника новеллы, к которому восходит, вероятно, и Гауэр¹⁹¹ 43*, мы не знаем. Флорентийский рыцарь Руджьери служит у испанского короля Альфонса, видит, что он дарит щедро, но не по заслугам, а его самого обходит. Полагая, что это служит к умалению его славы, он решил покинуть двор, и король отпускает его, подарив ему мула и наказав одному своему приближенному присоединиться к рыцарю, как бы ненароком, замечать все, что он станет говорить, а на другое утро вернуть его ко двору. По дороге они остановились, чтобы дать помочиться лошадям, но конь Руджьери сделал это не в показанном месте, а среди реки, где они остановились поить. «Бог тебя убей, тварь ты этакая, совсем, как твой хозяин!» — Ближний человек заметил эти слова, и когда на другой день они вернулись ко двору, король попросил Руджьери объяснить ему свое обращение к мулу. «Я сравнил вас с ним, отвечает Руджьери, потому, что как вы дарите, кому не следует, и не даете, где надо, так и он не помочился, где надо было, а там, где не подобало». — Не моя в том вина, а в твоей доле, не позволявшей мне одарить тебя. Что это так, я докажу тебе на деле, говорит король и ведет его в обширный покой, где по его приказанию поставили два больших запертых ларца: в одном из них царский венец и скипетр, держава и всякие драгоценности, другой полон земли: выбери, какой хочешь, и посмотри, я ли несправедлив к твоим доблестям, или твоя доля. Выбор Руджьери падает на ларец с землею, но король решается воспротивиться усилиям судьбы и, подарив Руджьери ларец, которого она его лишила, отпускает его домой.

Мотив двух или трех ларцов, всегда связанный с идеей судьбы, несколько поднятый в своем значении в «Венецианском купце» Шекспира, встречается в разных сказочных приурочениях¹⁹². Для источника Боккаччо важна более определенная схема: служилого человека, отпущенного без награды, потому что такова его судьба.

В «*Avventuroso Siciliano*»¹⁹³ некий рыцарь служит у английско-го короля и также считает себя обойденным его милостью, тогда как другие одарены без разбора. Следует эпизод с мулом, которого рыцарь убивает: так отомстил бы он его хозяину! Король прослышал об этом и, узнав, в чем дело, богато одаряет рыцаря.

Эпизода с ларцами нет, он скорее выпал в оригинале повести, несколько скомканной, чем был введен Боккаччо. — Подобная же схема могла быть известна автору немецкого «Руодлиба»^{44*} и лишь разбиться в его изложении: Руодлиб служит верой и правдой нескольким господам, но ничего не заслужил у них; тогда он решается поискать счастья на чужбине, у «большого рыцаря», который, отпуская его от себя, предлагает ему на выбор: одарить его казной, либо мудрыми изречениями. Руодлиб выбирает последнее, но царь дает ему еще два серебряные, снаружи обмазанные тестом, коровай, наполненные золотом и разными драгоценностями, содержимого которых он не знает, но которые он должен вскрыть в присутствии матери и невесты. Коровай отвечают ларцам¹⁹⁴ и, быть может, стояли прежде в связи с мотивом, что Руодлиб удалился, ничего не заслужив.

Идея «доли», затушеванная в «Avventuroso Csiciliano» и «Руодлибе», выступает ярко в повести «Katha-Sarita-Sagara»: в городе Лакшапуре жил царь Лакшадатта, всех щедро одаривший, и был у него слуга, по имени Labghadatta, день и ночь стоявший у ворот, с полосой кожи на бедрах, вместо одеяния, но царь ничего не давал ему, хотя видел его храбрость на охоте и в битве. На шестой год он ощутил к нему жалость: «Почему бы не дать ему чего-нибудь, но скрытно, чтобы испытать, искуплена ли его вина, и обратит ли на него свой лик счастливая доля или нет?» В присутствии всех он дружелюбно подозвал его к себе и велит ему произнести какое-либо свое изречение. Тот говорит: «Счастье всегда нисходит на человека состоятельного, как реки наполняют море, а бедняку не показывается и на глаза». В награду за это царь дает ему лимон, наполненный драгоценностями, о чем присутствующие сожалеют, полагая, что то — простой лимон. Какой-то нищий выпрашивает его у слуги, в обмен платья, и подносит царю, который удивлен и опечален, что вина бездельного еще не стерта. На следующий день повторяется та же сцена дара и обмена; так и в третий раз; на четвертый бездельный роняет лимон, драгоценности из него выкатились, а царь говорит: «Этой хитростью я хотел дознаться, взглянет ли на него счастье, или нет; теперь его вина стерта». И он одаряет и возвышает бедняка¹⁹⁵.

Если в индийской повести выбор из нескольких ларцов замечен рядом неудач с одним и тем же даром, то русская сказка возвращает нас к сцене Боккаччо, но с иным разрешением: Данило служит у царя, но ему ни в чем не везет, и дело у него не спорится. Взял царь, насыпал три бочки, одну — золотом, другую — углем, третью песком, и говорит Даниле: «Коли выберешь золото, быть тебе царем, коли уголь — ковалем, а если песок, то взаправду ты

несчастный: бери себе коня и сбрую и уходи из моего царства». Данило выбрал себе бочку с песком.

Подобный народный рассказ мог быть источником новеллы Боккаччо; он не изменил его сути, но ее фаталистическое содержание служит ему примером щедрости или великодушия испанского короля, как в другом случае та же идея неизбежности судьбы получила у него своеобразное освещение: судьбы, обусловленной роковой красотой.

Мы имеем в виду прелестную новеллу об Алатизель¹⁹⁶; ее имена¹⁹⁷ и место действия¹⁹⁸ указывают, может быть, на арабский Восток; приключения напоминают отчасти канву романа Ксенофонта Эфесского и одну сказку «1001-й ночи», там и здесь с сюжетом красавицы, Антии или Сирийки, подвергающейся на далеких путях и среди тысячи случайностей опасности потерять свою честь — и остающейся целомудренной. У Боккаччо остается лишь внешний вид, заверение целомудрия, видимость идет за суть, все дело в вере; и почему бы нет, по пословице, уста от поцелуя не умаляются, а как месяц обновляются? Это героическая повесть наизнанку, торжествует не добродетель, а нечто другое, чего мы не назовем порочностью: в нем слишком много наивного, бессознательного, невменяемого. Надо было сильно переработать тип невинной красавицы, преследуемой рядом злополучий, чтобы придти 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. Такова повесть «Katha-Сарит-Сагара», которая могла дойти до Боккаччо в отражении какого-нибудь мусульманского пересказа¹⁹⁹. Самара, король видьядгаров, проклял свою дочь Анангапрабгу за то, что в самомнении своей красоты и юности она отказывалась от брака: она сойдет на землю, станет человеческим существом и никогда не будет счастлива в супружестве. Она родится под именем Анангарати, как дочь короля Магаварахи, и также обнаруживает неохоту к браку, чванясь своей красотой: ее мужем должен быть человек красивый, храбрый, обладающий каким-нибудь диковинным умением. Являются четыре соискателя: один — судра, чудесный ткач, второй — вайся, понимающий язык всех зверей и птиц, третий — кшатрия, всех превосходящий умением владеть мечом, четвертый — брахман Дживадатта, некрасивый собою вследствие тяготеющего на нем проклятия (он полюбил дочь одного отшельника), поклонник богини Дурги, силой которой он оживляет мертвецов. Никто из них не нравится красавице, да и астролог объявляет, что она — видьядгара, проклятие которой кончится через три месяца, и ее брак совершится на небе. В означенный срок девушка дей-

ствительно обмирает, и Дживадатта в отчаянии, что не в силах ее оживить, готов убить себя, когда является Дурга, останавливает его, вещает о доле Анангапрабги и дает ему меч, с помощью которого он станет переноситься по воздуху и будет непобедим. Дживадатта летит в царство отца Анагапрабги, побеждает его в бою и понуждает выдать за него дочь. Некоторое время он живет с ней счастливо, но затем ему захотелось вернуться на землю, в смертный мир, на что дальновидная жена соглашается лишь неохотно. По ее просьбе они останавливаются отдохнуть на горе; здесь начинаются любовные приключения Анангапрабги. Первое напоминает мотив, знакомый средневековой повести и народной, напр., сербской песне: влекомый роком, Дживадатта просит жену спеть что-нибудь; сам он заснул, а песня привлекает внимание короля Гаривары, охотившегося там и искавшего, где бы напиться. Он увлечен красавицей, она безумно влюбилась в него, сама открывается ему, велит взять волшебный меч мужа и побуждает к бегству, пока тот не проснулся. У нее явилась было мысль схватить своего милого и улететь с ним на небо, но ее предательство лишило ее знания, вспомнилось и проклятие отца, и она опечалилась. Король утешает ее: от судьбы не уйти, как от своей собственной тени. Она уезжает с ним, а муж, проснувшись, хватился ее и меча, загоревал, ищет на горе и в лесах, но напрасно. В одной деревне он встретил брахманку; она — вещая, потому что даже во сне ей не видится никто, кроме мужа, все мужчины ей братья, и она не отпускает ни одного гостя, не учествовав его. Она-то и говорит Дживадатте, что его жена увезена: такова ее судьба, что она покинет и короля и будет жить с другими. Эти слова вразумили Дживадатту: он оставил мысль о жене, начинает странствовать по святым местам и вести жизнь отшельника. — Между тем Анангапрабга убегает от Гаривары с учителем танцев, которого оставляет для молодого игрока, а у него ее отбивает его приятель, богатый купец Гираньягупта. Услышал о ее несравненной красоте царь Вирабаху, но не похитил ее, а остался в пределах честности. Когда Гираньягупта прожился, поехал торговать, чтобы поправить свои дела; в одном городе он знакомится с рыбацким атаманом Сагараварой и с ним и с женой садится на корабль: буря разбивает его, Гираньягупту приняло купеческое судно, а рыбак посадил Анангапрабгу на доски, связанные веревкой, и доплыл с ней до своего города, где она и стала его женой. Но она уходит от него с одним кшатрией, а затем отдается королю Сарагаварману. Тут кончилось и проклятие, бывшее причиной того, что она, погнушавшаяся одним мужем, проявила такую страстность ко многим мужьям: она успокоилась с своим супругом, как на лоне моря успокаиваются реки.

В новелле Боккаччо нет вступительного эпизода с проклятием, объясняющим роковую долю красавицы, но идея судьбы выражена ясно: Памфило желает доказать своим рассказом, что ни одно человеческое желание не застраховано от случайностей судьбы, и говорит о «роковой красоте одной сарацинки, которой, по причине ее красоты, пришлось в какие-нибудь четыре года сыграть свадьбу до девяти раз»²⁰⁰. Алатиэль отправлена отцом, султаном Вавилонии, в замужество к королю дель Гарбо, но ее корабль разбит бурей, и она поочередно попадает в руки Периконе де Висальго, его брата, генуэзских корабельщиков, морейского принца, афинского герцога, сына константинопольского императора, султана Осбека, его приближенного Антигона, купца из Кипра — и наконец своего нареченного жениха, которого она завершила в своей девственности и с которым долгое время жила в веселии. На меня это ироническое заключение с следующей затем легкомысленной выходкой — об устах, не умяляющихся от поцелуя, — действует, как сознательный диссонанс, неожиданно разрешающий мелодию фатализма. Он наполняет новеллу об Алатиэль; нет проклятия отца, его заменила идея красоты, культ которой обновился с обновлением гуманистических интересов. Она — неотразима: Фьямметта, покинутая Панфило, видит в ней свое несчастье²⁰¹, Алатиэль — свой рок²⁰². Кто бы ни увидел ее, не может не влюбиться, не пожелать овладеть ею. Когда в конце рассказа, готовясь открыться служителю своего отца, Антигону, она говорит ему, что желал бы скорее умереть, чем вести жизнь, какую вела²⁰³, она несомненно говорит от сердца, в полном сознании, что пережитое ею было и бедствием и позором. А между тем переживала она его как-то бессознательно, горя и отдаваясь, чередуя слезы и примирения с судьбой. Ее любовник Периконе убит своим братом, Маратом, с целью овладеть ею; она много сетовала о том, а затем, привыкнув к Марату, забыла о Периконе, и ей начинает казаться, что все обстоит благополучно²⁰⁴; сын константинопольского императора, Константин, похитил ее у афинского герцога; она оплакивает свое несчастье, но «затем, утешенная Константином, она, по примеру прошлого, начала находить удовольствие в том, что уготовила ей судьба»²⁰⁵. Она может показаться ветреной, живущей моментами наслаждения и короткими приливами неглубокого горя, но лишь так психологически понятая она и могла явиться безотчетной игрушкой судьбы, прирожденной ей с красою, и фаталистический тип народной сказки — стать живым образом, симпатичным в своей человеческой слабости.

Это «очеловечение» типа мы склонны приписать художническому почину Боккаччо; именно желание определить характер это-

го почина и побудило нас сопоставить несколько новелл Боккаччо с другими, которые могли быть его источниками, но в большей части случаев служат лишь свидетельством, что схемы его новелл существовали в более ранних литературных и народных пересказах. Это лишает нас возможности усчитать значение его личного вклада, сознательного выбора и тех изменений, которые он счел нужным предпринять в содержании унаследованных сюжетов.

IV

Попробуем подойти к тому же вопросу с другой стороны: со стороны стиля.

Уже одно сравнение новеллы Боккаччо с предшествовавшим ему литературным рассказом обличает большую разницу: там все схематично, зачаточно в фразе и плане, здесь все развито, чувствуется стремление к полноте, нередко переходящей в излишество. Боккаччо видимо и сознательно выписывает новеллу, внося в ее обработку не только свой психологический опыт, но и неистощимый запас формул и оборотов, вычитанных у классиков. Можно сомневаться в состоятельности этого сочетания: иной цicerоновский период, общее место софизма кажется не в ладу с содержанием и положениями рассказа; речь излишне расчленяется и изобилует риторическим повторением вопроса, антитезами; эпитет утомляет своей обязательностью, преобладанием превосходной степени над положительной: красивейший, величайший и т. д. Мы уже знаем, что эта несоразмерность стиля и содержания у Боккаччо древняя, начиная с «Филострато» и «Филоколо»²⁰⁶. Цель искупала средства: надо было поднять прозу новеллы до прав литературного рода, а где было найти для этого внешний стилистический материал, как не у классиков? Они были образцами изящного, на них воспитался культ «украшенного» слова, их приемы обязывали писателя, из них брали огульно, неразборчиво, закупленные поэзией звучной речи; они и полонили своей фразой и риторикой и воспитывали вкус к более свободному творчеству.

Защита ораторского и риторского искусства у Боккаччо в его «De Casibus»^{207 46*}, вызванная панегириком Цицерону, переходит в похвалу нарядного, мерного слова (*moderata*) вообще. Дар слова — это то, что отличает нас от животных, орган человеческой мысли, науки, говорит он; но есть два рода речи: та, которой мы научаемся у кормилицы, простая, грубая, общая всем, и другая, которую бессознательно усваивают немногие уже в летах, украшенная, цветистая, связанная известными правилами. Какой же неразумный не предпочтет последнюю и не потщится очистить и сде-

лать изящным орудие, служащее столь высоким целям? Не всегда же мы обращаемся лишь к слугам, чтобы они подали нам пищу, не все беседуем с крестьянином о сельских нуждах; обращаться с такою же речью к Творцу неприлично, да и в иных случаях неумелая речь приводила к нежеланной плачевной развязке, ибо говорящий не владел искусством слова, смотря по обстоятельствам, то сурового и колкого, то умиротворяющего, изящного и красивого или полного наставительности, поддержанного соответствующей дикцией — когда, например, надо умиловить разгневанного властителя, развеселить печального, ободрить коснеющего, поддержать погрязшего в лени и сладострастии. Вот почему надлежит прилагать всякое старание к украшению речи; это не только требование необходимости, но и простого приличия: мы ведь не ограничиваемся тем, что защищаемся от холода и солнца крышей и стенами из дерна и тростника, а поручаем устройство наших жилищ ученым мастерам; ту же заботу обнаруживаем мы и в одежде, утвари, пище. Как же пренебречь нам речью, если только найдутся учителя? Она, прельщая слух, увлекает волю и услаждает ум. Как согласное созвучие струн, овладевая нашим духом, на первых порах как бы растворяет его своею сладостью, а затем собирается в один аккорд, так украшенная речь, воспринятая душою, вначале нежно берedit ее и затем захватывает всецело, и слушающие стоят изумленные, неподвижные, готовые отдаться говорящему.

Это, в сущности, похвалы ораторской риторике, но стилисты ранней поры Возрождения неразборчивы в своих литературных образцах, и проза «Декамерона», тщательно выработанная, указывает на такое смешение. Именно ее стилизация является одной из главных заслуг Боккаччо — хотя он видимо ее отрицает: защищая свои рассказы в введении к 4-му дню, он говорит, что писал их «не только народным флорентийским языком, в прозе и без заглавия, но и, насколько возможно, скромным и простым стилем»²⁰⁸. «Без заглавия» передает «*senza titolo*»; это точно, но требует объяснения, ибо не выражает того, что имеет в виду.

«Декамерон», т. е. десятидневник, не заглавие, выражающее содержание труда, во всяком случае ничего не обещающее, скромное; это и хотел, по-видимому, сказать Боккаччо, играя двояким значением латинского *titulus*: слава, известность — и заглавие. Когда-то Фьямметта превозносила его стихи *con sommo titolo* (предисловие к «Тезеиде»), т. е. давала им высокую цену; о себе Боккаччо говорит в одном из юношеских писем, что он живет *sine titulo*²⁰⁹, т. е. без славы, невидно; наоборот, выражение Фьямметты о своей книжке, что она обойдется без «красивых миниатюр или пышных заглавий»²¹⁰, передает овидиевское «*Nec titulus minio... notetur*»²¹¹.

Изгнанный из Рима отчасти за свою «*Ars Amatoria*», Овидий посылает туда свой труд: он печален, как его автор, не расписан; в этом смысле о нем и говорится далее: у тебя нет (расписного) титула, но тебя узнают по цвету²¹²; кто тебя отринет, тому скажи: Взгляни на мое заглавие, я не наставник любви²¹³; когда вступишь в мой дом, увидишь своих братьев: одни открыто показывают свои заглавия, три другие²¹⁴ прячутся в темном углу²¹⁵. — Они только скрывают свои заглавия, будто стыдятся. Средневековые переписчики поняли *sine titulo*, как заглавие, надписывая им три книги *Amorum*; так обозначает их и Боккаччо в комментарии к «Божественной Комедии»: их можно так назвать, говорит он, потому что у них не один, цельный сюжет, от которого можно было бы отвлечь заглавие, а множество меняющихся от одного стиха к другому²¹⁶. В этом смысле и «Декамерон» был бы книгой *sine titulo*.

Но это не все. Когда Боккаччо впервые выступил на защиту своего труда, он, очевидно, еще не стыдился его содержания, а заявлял лишь то, что говорил о себе Овидий: что на великие сюжеты он неспособен, пашет крохотное поле²¹⁷; в таком случае выражение *senza titolo* означало бы, что «Декамерон» написан «без претензий», не про тех, кто учился в Афинах, Болонье или Париже, не для изоштивших свой ум в науках, а на потеху молодух, для которых «было бы глупо выискивать и стараться изобретать вещи очень изящные и полагать большие заботы на слишком размеренную речь»²¹⁸; надо было рассказывать пространно, имея в виду не учащихся, а тех, «которых едва хватает на прялку и веретено»²¹⁹. И вместе с тем в «заключении» «Декамерона» Боккаччо нашел нужным оговорить именно свой стиль, изложение; он, стало быть, дорожил тем и другим, и мы вправе сомневаться в его искренности. Нам знакома его скромность, всегда подбитая сознанием, что у него есть право на зависть. Он писал без претензии, а «бурный и пожирающий вихрь зависти», долженствующий «поражать лишь высокие башни и более выдающиеся вершины деревьев», поразил и его, всегда старавшегося «идти не то что полями, но и глубокими долинами»²²⁰. Но «одна лишь посредственность не знает зависти»²²¹, и «потому да умолкнут хулители», оставив его при своем²²². Так говорят лишь о том, чему дают известную цену; цену относительную: «Декамерон» дописывался в ту пору, когда Боккаччо обубляла исключительная любовь к классической, латинской поэзии, и его итальянские произведения казались ему чем-то ребяческим и жалким. В этом, может быть, другое, на этот раз искреннее объяснение его собственной оценки «Декамерон»: без претензии; все вместе могли быть вызваны критикой, которую встретила его книга при своем появлении.

Как старательно трудился Боккаччо над стилем и композицией «Декамерона», иное развивая, иное выключая, в этом легко убедиться, сравнив, например, типы стариков в «Амето»²²³ и «Декамероне», II, 6, и две новеллы, дважды обработанные автором на расстоянии каких-нибудь десяти лет: в «Филоколо», кн. V, в эпизоде любовных бесед, которыми руководит Фьямметта²²⁴, и в десятом дне «Декамерона», в новеллах 4-й и 5-й. Содержание первой пары рассказов, мотивы которых попали, вероятно, из какого-нибудь еврейского источника и в нашу «Палею», следующее: некий рыцарь тщетно ухаживает за женой другого; чтобы отвязаться от него, она ставит ему, как условие своей любви, требование, исполнение которого кажется ей невозможным: доставить ей в январе цветущий сад. Рыцарь исполняет это с помощью некроманта, и красавица смущена; выведав от нее причину ее печали, муж настаивает на том, чтоб она сдержала свое слово, и она идет; когда рыцарь узнает, что она явилась к нему лишь по желанию мужа, он, пораженный его великодушием, отказывается от своих прав, а некромант, в борьбе того же чувства, — от платы, выговоренной за его услугу. Кто из троих проявил более великодушия: муж, рыцарь или волшебник? Об этом долго рассуждают собеседники в «Филоколо»²²⁵; в «Декамероне», где этому рассказу отвечает 5-я новелла 10-го дня, этот вопрос едва намечен²²⁶. «Филоколо» помещает место действия в Испании; в «Декамероне» география другая: Фриули, и именно Удине; все действующие лица, кроме некроманта, названы по именам, в «Филоколо» только двое, и имена другие: рыцарь Тарольфо и некромант Тебано. Одно новое лицо введено в новеллу «Декамерона»: женщина, которая служит рыцарю для посылок к его даме и передает ему о ее желании — иметь чудесный сад; но это мелочная подробность, ничуть не обогащающая действия. Важнее выключение целого эпизода из новеллы в «Филоколо», занимающего почти ее половину. В «Декамероне» рыцарь посылает по всем краям света искать кого-нибудь, кто бы устроил ему требуемую диковинку; является волшебник и своими чарами создает сад. Все это рассказано в нескольких строках. В «Филоколо» сам рыцарь отправляется на поиски, объехал весь запад, очутился в Фессалии; однажды на заре он идет по полю, когда-то обогренному римскою кровью (фарсальское); пошел один, чтобы свободнее было предаваться грустным мыслям и видит маленького, сухопарого, бедно одетого человека, собирающего травы. Между ними завязывается разговор. «Разве ты не знаешь, где ты? — спрашивает Тарольфо незнакомец: — яростные духи могут здесь учинить тебе зло». — «Моя жизнь и честь в руках господ, да и смерть была бы мне мила». — «Почему так?» — допрашивает

незнакомец. — «К чему говорить?» — нехотя отвечает рыцарь, не ожидая себе помощи, тем не менее он рассказывает, в чем дело, и слышит упрек, что по платью о людях не судят, что под рубищем скрываются порой сокровища знания. Незнакомец оказывается некромантом из Фив; согласившись с рыцарем за половину его состояния устроить ему сад, он едет с ним, — и мы присутствуем при сцене заклинаний и чар. Разоблачившись, босой, с волосами, распущенными по плечам, некромант выходит из города ночью; птицы и звери и люди спят, на деревьях не шелхнутся не успевшие еще опасть листья, влажный воздух дремлет, блестят одни лишь звезды, когда он приносит жертвы и творит молитвы Гекате, Церере, всем тем богам и силам, с помощью которых он совершил столько чудес, заставлял луну достигать полноты, чего другие добивались, ударяя в звонкие тазы²²⁷, и т. д. Внезапно перед ним явилась колесница, влекомая двумя драконами: сев в нее, он мчится по всему свету: Африка и Крит, Пелий, Отрис, Осса и Монтеперо, Апеннины и Кавказ, берега Роны, Сены, Арно и царственного Тибра, Танаиса и Дуная мелькают перед нами, всюду он собирает злаки, коренья и камни; когда на третий день он вернулся назад, от аромата его чудодейственных зелий драконы помолодели, сбросив старую шкуру. Затем начинается волхование: в котле, наполненном кровью, молоком и водою, варятся принесенные снадобья, всевозможные семена и злаки, иней, собранный в прошлые ночи, мясо страшных ведьм, оконечности жирного козла, щит черепахи, печень и мозги старого оленя. Чародей мешает все это веткой оливы, и она зазеленела, расцвела и покрылась черными ягодами; тогда он орошает чудесной жидкостью место, назначенное для сада, и посаженные там сухие тычины оделись зеленью, земля — травой и цветами. Чары исполнились.

Весь эпизод заклинания воспроизводит рассказ Овидия²²⁸ о чарах, которыми Медея возвращает юность старику Эзону; это почти перевод, кое-где с обмолвками²²⁹, мотивами из Вергилия и Лукана и распространениями: подновлена география, вместо *Tellus*²³⁰ ^{47*} названа Церера, самое чудо с садом подсказано той подробностью чар, где от капель, упавших на землю, она зазеленела и покрылась цветами²³¹.

Автор «Декамерона» вышел из периода центона, сумел освободиться от игры в эрудицию, пожертвовав ею для экономии рассказа, в котором проделки некроманта грозили заслонить основной мотив. Мотив остался тот же, что и в «Филоколо»: борьба великодушия, хотя нельзя сказать, чтобы преимущество психологической обоснованности было на стороне нового пересказа. В «Филоколо», когда дама убедилась в появлении сада и рыцарь напомнил ей о се

обещании, она, не зная, как быть, говорит ему, лишь бы отделаться на первый раз, чтоб он подождал, пока муж выедет куда-нибудь из города; затем она открывается мужу, и тот, не пожурив ее, ибо знал ее чистоту, по долгом размышлении велит ей пойти и исполнить, что обещала. Тарольф естественно изумляется не тому, что она явилась к нему не одна, а тому, что муж, по-видимому, нигде не уезжал; оттого он и спрашивает ее: как могла она прийти к нему, не повздорив с мужем? — В «Декамероне» многие из этих подробностей затушеваны не к ясности дела и психологической мотивировки: исчезла та растерянность, которая заставила красавицу сослаться на возможный отъезд мужа, и рыцарь дивится лишь тому, что она пришла не одна. Когда она покаялась мужу, тот, убежденный в ее невинности, держит ей речь: как опасно внимать любовным посланиям, ибо сила слов, воспринимаемых слухом и проникающих в сердце, могущественнее, чем предполагают обыкновенно, и делает для любовников все возможным. Затем он велит ей идти, но его великодушие не цельное, оно умаляется софизмом и соображением, не имеющим ничего общего с жертвой: пойдешь, постарайся сохранить свою честь, а коли нет, отдайся телом, не душой; он не скрывает даже того, что его побуждает к его решению, между прочим, страх, как бы рыцарь, обманутый в своих ожиданиях, не побудил некроманта учинить с ними что-нибудь худое! — Очевидно, лишь склонность к избыточному подробностям, к внешнему развитию повела Боккаччо к такому ухудшению типа²³².

Образчиком риторического распространения может служить 4-я новелла десятого дня в сравнении с 13-ым вопросом V-й книги «Филоколо». Содержание напоминает флорентинскую быль о Джиневре дельи Альмери, воспетую каким-то народным певцом XV века. В «Филоколо» имен нет, в «Декамероне» рассказ обставлен именами и итальянской географией²³³. Один рыцарь любит жену другого, но без взаимности; пока он уезжает на службу в другой город, его милая обмирает в родах, не разрешившись от бремени, и похоронена, как умершая. Проведав об этом, решившись взять с нее, хотя и мертвой, поцелуй, он тайно возвращается, проникает в склеп и, обнимая покойницу, чувствует в ней признаки жизни. Тогда он извлек ее из гробницы и ведет к своей матери; их попечениями она возвращена к жизни и родит сына. По желанию рыцаря, она остается у его матери, пока он не приедет, отбыв срок своей службы; вернувшись, он задает богатый пир, на котором присутствует и муж мнимой покойницы; ему-то рыцарь торжественно передает жену и сына.

В «Филоколо» эта повесть о великодушии рассказана довольно бедно. На пиру даму выводят в том самом платье и тех же украше-

ниях, в которых она была похоронена; она сидит рядом с мужем и молчит, тогда как тот приглядывается к ней и наконец спрашивает рыцаря, кто она. — Не знаю, отвечает он, я вывел ее из очень скорбного места; и дама подтверждает это иносказательно: он привел меня сюда, неведомым путем, из всем желанной, блаженной жизни. Лишь после пира рыцарь ведет всех в комнату, где показывает ребенка, и совершается признание.

В новелле «Декамерона» все внимание обращено на сцену пира: получается театральный эффект, потому не производящий особого впечатления, что он сознательно предусмотрен и рассчитан главным действующим лицом. Собрав гостей, рыцарь говорит им, что намерен соблюсти в Болонье персидский обычай: там, кто хочет особо учествовать друга, приглашает его к себе и показывает, что у него есть самого дорогого, уверяя, что еще бы охотнее показал ему все сердце. Но прежде чем соблюсти это, рыцарь просит разрешить одно его сомнение: если кто-нибудь, не дождавшись кончины верного слуги, выбросит его на улицу, а другой его подберет и излечит, вправе ли первый хозяин слуги сетовать, если второй откажется возратить его? Когда все ответили, что не вправе, рыцарь велит позвать на пир даму, которая и является с ребенком на руках: «Вот что у меня наиболее дорого», — говорит он. Все смотрят на нее, особенно муж: ее начинают расспрашивать, она молчит по уговору. «Да она у вас немая, говорят рыцарю; кто же она такая?» — «Это тот верный слуга, которым не дорожили ближние, а я извлек из объятий смерти». — И он рассказывает, как было дело.

Предложенный нами анализ новелл в их последовательной обработке подготовил нас к общему вопросу: о Боккаччо как стилисте. Приступая к нему, не следует упускать из виду исторической точки зрения, не увлекаться, вместе с недавними беззаветными поклонниками Боккаччо, всякой его фразой, как пробным золотом; надо помнить, с другой стороны, что критического текста «Декамерона» мы до сих пор не имеем, и что многое неладное и шероховатое в его изложении может оказаться наследием переписчика. Тем не менее многое иное, столь же шероховатое, остается и в критическом тексте: наследие борьбы с латинским периодом, отчасти доказательство того, что, несмотря на несколько лет труда²³⁴, «Декамерон» все же не получил окончательной отделки. На это указывают мелкие противоречия в подробностях новелл, обратившие внимание уже одного из древних переписчиков «Декамерона», Маннелли²³⁵. Оттуда ничем не объяснимое повторение одного и того же слова в нескольких строках, на что уже в начале XVII века указывал Paolo Beni (Anticrusca, 1612 г.): так в новелле

10-й шестого дня слово *arepta* (открыв, открытой) стоит трижды почти подряд, в начале VII, 4 четыре раза *fu* (был, была) в тех же отношениях, в VIII, 3 столько же раз поражает глагол *segare* (искать), в новелле о Гризельде злоупотребление словом *opog* и глаголом *mandare* (*mandato*, *mandò*, *mandato*)²³⁶. Но есть повторения и другого рода. Десятая новелла 1-го дня начинается так: «Достойные девушки, как в ясные ночи звезды — украшение неба, а весною цветы — краса зеленых полей, так добрые нравы и веселую беседу красят острые слова» и т. д. Это введение почти дословно воспроизведено в 1-й новелле VI-го дня; так первые строки I, 5 совпадают с началом VI, 7, две новеллы подряд²³⁷ кончаются одинаковым пожеланием: да пошлет Господь и нам насладиться нашей любовью.

Не все в этих повторениях следует, быть может, объяснить недосмотром: у Боккаччо есть любимые образы, афоризмы, обороты, которые снуют в его памяти и просятся под перо. Примеры тому мы не раз встречали до «Декамерона»: девушки бродят в воде²³⁸; молодой человек наблюдает из потаенного места за любовной или другой сценой²³⁹; огонь охватывает сухие предметы²⁴⁰; сорвать розу, не уколовшись шипами²⁴¹; бык валится, сраженный смертельным ударом²⁴²; человек жаждет того, чего у него нет, ему нравится чужое²⁴³; культура развивается поступательно²⁴⁴; сны бывают вещи²⁴⁵ и т. п. Брат Чиполла²⁴⁶ морочит своих наивных слушателей такими же рассказами о небывалых странах, как Мазо дель Саджио — простака Каландрино²⁴⁷; когда случилось что-либо необычное в хорошем или дурном смысле, рассказчик так обращается к слушателям: «Как все было — это вы можете себе вообразить»²⁴⁸ и т. д. Такие общие места можно встретить у каждого поэта, иные навеяны чтением, повторяются по косности, другие характерны для тона мирозерцания.

Есть еще род повторений, объясняемых самым планом «Декамерона» и свойственной Боккаччо крохотливой обстоятельностью. Десять раз встает день над обществом рассказчиков, и всякий раз нам говорят, что они поднялись, погуляли, собрались для беседы, спели несколько песенок и пошли спать по усмотрению короля или королевы. Это, вероятно, так и было, но в пересказе утомительно; Боккаччо не ищет разнообразия, или находит его в мелочах; только введение в IV-й день разнообразится спором Тиндаро с Личиской, конец — прогулкой в Долину Дам, да в заключении V-го дня есть бойкая сцена с Дионео, наивно напрашивающимся на песни.

Самое чередование рассказов, иногда совершенно случайное, отвечающее случайностям беседы²⁴⁹, вызывало одни и те же по-

ложения, которые и воспроизводятся в точности: когда новелла кончилась, и ее обсудили или по поводу ее посмеялись, королева или король велит продолжать другому. Рассказчик или рассказчица начинают с общего, по большей части нравоучительного введения, иногда в связи с предыдущей новеллой; начало рассказов типическое, напоминающее свободные приемы сказочника: жил недавно тому назад; итак, скажу; много прошло времени; немного лет прошло; итак, вы должны знать; был когда-то, и т. п. Заключение представляют больше оттенков; смотря по содержанию новеллы это либо общее место (долго и добродетельно прожили; подобра-поздорову), либо пожелание (да устроит, пошлет бог), прибаутка (уста от поцелуя не умяются), или утверждение, что так-то было: «таким-то образом наставляют уму-разуму тех, кто не вынес его из Болоньи»²⁵⁰.

Перейдем с той же стилистической точки зрения к внутренней разработке самих новелл. Что нередко поражает в их композиции, это преобладание эпизода, разработка частных, невнимательная к условиям общего плана, который они застыт, как бы ни были они интересны сами по себе. Уже в «Филоколо» и «Тезеиде», в «Ninfale Fiesolano» и «Фьямметте»²⁵¹, мы встречали целые главы и песни, перераставшие целое; для «Декамерона» образцом может служить известная новелла о Чимоне²⁵²: она и памятна нам исключительно одной своей частью, рассказом о том, как любовь преобразила грубого, неотесанного юношу; но с содержанием самой новеллы он вовсе не вяжется необходимо, им не обусловлен: и не просвещенный любовью, как «Амето», Чимоне мог бы увести Ефигению, попасть в тюрьму и снова увлечь свою милую. Но такова особенность Боккаччо, что он отдается именно эпизоду, не минует ни одной мелочи, не оглядев ее со всех сторон, не исчерпав до дна, не взяв от нее всего, что она может дать, точно лакомка, медленно смакующий каждую крошку. Эта особенность его таланта, выражающаяся и в его стиле, изобильном и не суггестивном, и делала его поочередно, смотря по качеству материала, то чутким аналитиком, внимательно взвешивающим всякий факт жизни, черту характера, то диалектиком, извлекающим из данного тезиса все, что лежит в нем самом абстрактно, логически. Это то же сочетание видимо противоположных качеств, как в таланте Овидия; у гуманистов оно объясняется любовью к звучной фразе, к общему месту, апофтегме; что в таких случаях ритор нередко перечил психологу, понятно само собою. Недаром флорентийские аристархи упрекали Петрарку, что предсмертная речь Магона в его «Африке» не отвечает ни моменту, ни годам его героя. Петрарка защищается в письме к Боккаччо²⁵³, допуская, что красноречие, не идущее к лицу и

делу, не спасает; в этой ошибке он будто бы неповинен, — и в том же письме он сам противоречит себе, рассуждая по поводу лихорадочной зависти критиков — о лихорадке, которой одержимы лев и коза, с ссылками на классиков и этимологиями. — Когда в новелле Боккаччо Танкред открыл любовную связь своей дочери Гисмонды с худородным Гвискардо, она защищает себя мужественно, не смущаясь, но ее речь в оправдание законов юности, равноправности людей и бессловной любви — защитительная речь, долженствующая показать величие ее духа, слишком размерена для уличенной девушки и переживаемого ею настроения²⁵⁴. Так у Овидия, готовясь умереть, Канака^{48*} сама себя изображает сидящей, с пером в правой руке, обнаженным мечом в левой и хартией, лежащей на ее лоне²⁵⁵. Так объясняется странная незастенчивость Гризельды²⁵⁶ и Бьянчифьоре²⁵⁷ у Боккаччо, Миранды — в шекспировской «Буре». Здесь ритор подсказывал психологу.

Разумеется, следует принять в расчет, что, изображая Гисмонду, Боккаччо имел в виду один из тех героических типов, которые жизнь являла редко, и которые невольно принимали статуарный характер антика. Классические увлечения принесли свои плоды: герои и героини не могут не быть величественны, они стоят на котурах, их речь спокойна и торжественна даже ввиду смерти, как у Гисмонды или у Митридана²⁵⁸; сами они слишком сдержанны среди испытаний, как Джиневра²⁵⁹, Джилетта²⁶⁰ или Гризельда²⁶¹. Если в подобных случаях известная деланность подсказана средой, искавшей в древности идеалов казового величия, и риторизм понятен, как средство, в других он сам себе служит целью. Маэстро Альберто, защищающий перед мадонной Мальгеридой свое старческое увлечение²⁶², жены, логически оправдывающие свое падение²⁶³, еще не выходят из правды жизненного типа, но когда Зима, объясняясь с своей дамой, обязанной молчанием, держит ей речь от себя и от нее²⁶⁴, когда Тедальдо, вернувшись к своей милой, неузнанный, подробно развивает перед ней, что ее холодность к нему была татьбой и непристойным делом, ибо она отняла у него — его собственность; когда Джизиппо, уступая свою невесту другу Титу, уверяет его, что, отдав ее лучшему, он сам не теряет ее, и оба долго рассуждают на тему о дружбе²⁶⁵, — все это выходит из границ психического момента, точно он выделен из действительности, и над ним орудуют отвлечениями, не гнушаясь крайним софизмом. Всего ярче обнаруживается этот прием в новелле о школяре, которого провела вдова, а он отомстил ей, заманив ее, обнаженную, на башню, и, стоя внизу, глумится над ней; большая часть новеллы проходит в обвинительных речах школяра и защитительных речах дамы; те и другие более рассудочны, чем страст-

ны, не забыт ни один аргумент, ни одно положение за и против, ибо не следует «издеваться над учеными», знающими, по большей части, «где у черта хвост»²⁶⁶. Боккаччо забыл критическое положение своих героев и, войдя в роль школяра, в самом деле, переносит нас в средневековую школу.

Такой же обстоятельностью отличаются и другие части «Декамерона», где только был повод проявить качества стилиста. Начну с элемента описаний. У Боккаччо к ним издавна слабость: в «Филоколо» есть подробные до мелочи описания дворцов, убранства, сцен битвы; «Фьямметта» дала нам картинку байского берега, в «Амето» и «Ninfale Fiesolano» есть несколько пейзажей, вещие сны в «Филоколо» раскрывают симпатии непочатой, дикой природы с элегическим настроением человека, хотя вообщето сентиментальное чувство природы, которое почему-то ведут от Петрарки, как позднее вели от Руссо, у Боккаччо не развито. Именно о Петрарке он говорит, что его приковывала к Воклюзу «прелесть уединения»²⁶⁷, манившего к себе поэтов и святых отшельников, потому что в лесах нет ничего искусственного, прикрашенного, вредного для ума. «Все созданное природой просто: там высающиеся к небу буки и другие деревья простирают густую тень молодой листвы, там земля покрыта зеленою травой и испещрена разными цветами, прозрачные источники и серебристые потоки спускаются из плодоносного недра гор; там поют пестрые птички, ветви звучат от веяния мягкого ветерка, резвятся звери; там стада и пастуший дом, либо бедная лачужка; все исполнено покоя и тишины и не только ласкает пресыщенные глаза и слух, но и заставляет ум сосредоточиться, обновляя его усталые силы, возбуждая к размышлению о возвышенных предметах» — и к творчеству²⁶⁸. В XI веке Петр Дамиани также воспевал блаженное уединение своей кельи, где для него горели розы любви, цвели в снежной белизне лилии целомудрия, мирт самоистязания, тимьян непрестанной молитвы, где человек снова восходил к Божьему образу, и в борьбе духа и плоти побеждал дух. У Боккаччо центр тяжести переместился: уединение воспитывает поэта, оно необходимо для него, твердит Петрарка, противореча на этот раз Квинтилиану^{49*} и Овидию²⁶⁹. Идеализация природы была лишь следствием потребности культурного человека уйти в себя, обособиться для себя; в такой природе он был один и естественно переносил на нее то чувство одиночества, которого искал, которое находил и среди молчаливых памятников прошлого. У Боккаччо была археологическая жилка, но не ею одной объясняется, почему одиночество природы так часто совпадает у него с культом старины, почему у его Фьямметты панегирик сельской

жизни и первобытной простоты сливается с грустным чувством антика, «нового» для современных умов²⁷⁰.

Но такое настроение держится у Боккаччо недолго; что ему нравится — это природа ласковая, смеющаяся, побежденная человеком, устроенная для житья, пейзаж, привольно раскинувшийся на отлогих холмах, сады, расположенные по геометрическому плану, с дорожками, прямыми, как стрелы, и стадами прирученных диких зверей, которых итальянцы держали в своих садах, французы XIV века выставляли в виде декорации при торжественных въездах своих королей. Таков пейзаж в вступлении к III-му дню²⁷¹, таково в конце VI-го описание Долины Дам; ее поверхность «была такая круглая, точно она обведена циркулем, хотя видно было, что это создание природы, а не рук человека; она была в окружности не более полумили, окружена *шестью* не особенно высокими горами, а на вершине каждой из них виднелось *по дворцу*, построенному наподобие красивого замка. Откосы этих пригорков спускались к долине уступами, какие мы видим в *театрах*, где ступени последовательно располагаются от верха к низу, постепенно суживая свой круг. Уступы эти, поскольку они обращены были к *полуденной стороне*, были все в виноградниках, оливковых, миндальных, вишневых, фиговых и многих других плодоносных деревьях, так что и пяди не оставалось пустой. Те, что обращены были к *Северной колеснице*, были все в рощах из дубов, ясеней и других ярко-зеленых, стройных, как только можно себе представить, деревьев, тогда как долина, без иного входа, кроме того, которым прошли дамы, была полна елей, кипарисов, лавров и *нескольких пиний, так хорошо расположенных и распределенных, как будто их насадил лучший художник этого дела*. Небольшой поток, «вытекавший из одной долины, которая разделяла две из тех гор», падая по скалистым уступам, производил приятный шум, «а его брызги казались ртутью, которую, нажимая, выгоняют из чего-нибудь мелкими струйками». Среди долины он образовал «озерко, какие устраивают иногда в своих садах, в виде *питомника, горожане*, когда есть к тому возможность». Оно так прозрачно, что можно пересчитать на дне его камни, следить за юрканием рыбы; воду, оказывавшуюся в нем лишней, «воспринимал другой поток, которым она выходила из долины, стекая в более низменные места»²⁷².

Как далеки мы от непочатой угрюмой природы, питающей думы поэтов и отшельников! Здесь все прилажено, точно по компасу, рукой художника, озерко, что городской руд; пейзаж стилизован до мелочей, нет ни одного не освещенного уголка, все предусмотрено и досказано. Так же обстоятельны и говорли-

вы у Боккаччо описания костюма и женской красоты, не только в «Амето», где они изобилуют, но и в «Декамероне»: припомним там и здесь портрет Фьямметты²⁷³, костюмы нимф в «Амето», сцену рыбной ловли в 4-й новелле X-го дня: «две девушки вошли в сад, лет, может быть, пятнадцати, с золотисто-белокуроыми, вьющимися, распущенными волосами и легкими венками из барвинка; <...> на них были одежды из тончайшего, белого, как снег, полотна, плотно облежавшие тело сверху до пояса, а затем широкие, как палатка, и длинные до ног. Та, что шла впереди, несла на плече пару сетей, которые поддерживала левой рукой, в правой — длинный шест; та же, которая шла за нею, — на своем левом плече сковороду, под мышкой небольшую вязанку хворосту и таган, в другой руке она держала кувшин с олеем и зажженный факел»²⁷⁴.

Если в любви Боккаччо к известным картинам культурной природы сказался итальянский горожанин, то его костюмы и типы красоты обличают культ пластики и прекрасного тела; то и другое навеяно новым настроением вкусов и сказывается в литературе, как чаяние, которое оправдывают несколько позже образовательные искусства.

Средневековая лирика додантовской поры знала красавицу — формулу, несколько реальную: кровь с молоком, слоновая кость с розой, рубин с кристаллом; этих красавиц видели, но в их изображении нет личного момента, наблюдение заслонено типом. У школьно-латинских поэтов можно встретить более пластичные изображения красоты, напоминающие антик — но это литературные перепевы. В живописи держится старый условный тип: овальный склад лица, выпуклый лоб, продолговатые, впалые глаза, полузакрытые и опущенные; неподвижная шея, узкие плечи, тощие члены и плоская грудь; удается лишь выражение спокойствия и экстаза, нестранных движений лица и тела; однообразно ломающиеся грузные складки костюма, отсутствие светотени и индивидуализации в выражении лица показывают, что художник еще не приучился писать с натуры. Он пишет святых, и небо дает ему тоны, тот «цвет перла», который царит у Данте и поэтов его направления. У Боккаччо все это было перед глазами: и красавица-формула, и мадонны Джьотто, и античные образцы, не только литературные, но и статуарные, которые начинают ценить²⁷⁵, — и явилась любовь к индивидуальному в пластике и жизни, большая раздельность наблюдений, как, например, из его современников у Фацио дельи Уберти. У его красавицы лоб открытый и ровный, глаза широко разрезаны, смотрят серьезно или бегают плутовски; шея поднимается, как «колонна», широкие плечи и развитая грудь; при этом маленькая ножка и белая ручка, красиво вы-

деляющаяся на фоне пурпурного платья. Все это ново, как и вкус к складкам и драпировке там, где можно было забыть в мире нимф, пренебрегая костюмом современной горожанки. Нимфы Амето одеты, как римские статуи, еще преобладают широкие волны ткани, но уже платье открыто с боков и держится от шеи до пояса на пряжках; рукава так же откровенны; концы мантии перекидываются из-под одного плеча на другое, падают двойной складкой на колени, длинной полосой развеваются по ветру, тогда как крохотная черная сандалия едва держится на концах пальцев, отчего ножка кажется еще белее²⁷⁶. Встречается и дантовское *color di perla*^{50*} (*Vita Nuova*, canz. 1: *Color di perla quasi informata, quale — conviene a donna aver, non fuor misura*), удержан и дантовский оборот речи, но в каком новом освещении! У одной из красавиц в «Амето» щеки, что молоко, в которое капнула кровь; когда удался этот теплый колорит, навсянный жаром, красавица очутилась бледной, как восточный перл (*d'oriental perla*), не в меру, как пристало женщине (*quale a donna non fuori di misura si chiede*)²⁷⁷.

Подобные описания оттеняются другими: туалет молодящейся вдовы в «Сорбассио», наружность уродливой Чуты²⁷⁸ или служба Гучьо Имбратта, которому на кухне милее, чем соловью на зеленых ветках, любитель женского пола, оборванный и сальный и сорящий обещаниями, точно он сир Кастильонский²⁷⁹ — все это написано с такими же подробностями, подробностями шаржа. Иной раз, впрочем, одной черты достаточно, чтобы обрисовать целый характер: отъявленный плут Чаппеллетто, лицемер, не верящий ни в бога, ни в черта, должен быть именно небольшого роста и одеваться чистенько²⁸⁰.

В деятельности Боккаччо, несомненно, много манеры, стилистической отделки, классического клише, но в основе лежит тонкая наблюдательность человека, рассеявшего в своей книге «*De Montibus*»^{51*} столько археологических, естественнонаучных, даже климатических заметок; чувство особи, чутье к человеческому, реальному в его соответствии с миром психики и знакомое нам свойство глаза схватывать в предмете не общее, а массу подробностей, которые художник заносит на полотно, одну за одной, в расчете, что их совокупность произведет впечатление целой жизни²⁸¹. В Боккаччо художник дополняет фотографа; как Петрарка, он видимо любит живопись, требуя для своего пера широкого права кисти²⁸², недаром восторгаясь Джьотто; не было ничего, говорит он о нем, «что в вечном вращении небес производит природа, мать и устроительница всего сущего, что бы он карандашом, либо пером и кистью не написал так сходно с нею, что, казалось, это не сходство, а скорее сам предмет»²⁸³. Это почти та же характеристи-

ка, что у Ф. Виллани; начитанный в историях Джьотто явился соперником поэтов, изображая то, что те воображали. — Заметка интересная для начала натурализма в литературе и искусстве: в конце XIV-го и начале XV века Якопо Аванци и Мазолино готовят его в живописи, переходя от условности старого художественного предания к принципу портрета, к натуре; у Боккаччо реализм наблюдения — такой же признак времени, как и любовь к диалектическому развитию, отвечающему условным требованиям классически украшенного стиля. Они идут к одной и той же цели, анализу, но еще не спелись, не помогают друг другу. Оттуда своеобразное, не лишнее прелести, впечатление, какое производит на нас проза «Декамерона»; отсюда не предусмотренный часто контраст прозаического положения и торжественной фразы, вызывающий улыбку, точно человек желает рассмешить, а сам не смеется; но отсюда же и излишняя полнота, выписанность: недостает дали, я сказал бы, музыкального элемента, того, что заставляет нас *переживать*, *досоздавать* едва намеченный контур дантовского пейзажа. Всякая шутка отчеканена, смех раздается свежий и ровный, нет полусвета и полутеней, из которых неожиданно сверкнет юмор. Все досказано, и мы знаем, как подробно. И не только в описаниях, но и в характеристиках: они также собираются из мелочей, из массы положенных рядом штрихов. Немного таких новелл, как 2-я новелла VIII-го дня, где бы впечатление достигалось сразу, без приготовления²⁸⁴.

Жил в Варлунго священник, «молодец и здоровенный в услужении женщинам»; хотя он и не особенно был силен в грамоте, тем не менее многими хорошими и святыми словечками наставлял своих прихожан в воскресенье под ольхой, а когда они куда-нибудь уходили, посещал их жен усерднее, чем какой-либо из бывших до него священников, принося им порой на дом образки, святой воды и огарки свеч и наделяя своим благословением. Случилось ему влюбиться в одну крестьянку, по имени монна Бельколоре; «она в самом деле была хорошенькая, свежая крестьяночка, смугленькая и плотная, более всякой другой годная на мельничное дело. Сверх того, она лучше всех умела играть на цимбалах и петь: “Вода бежит к оврагу”, и когда, случалось, выступала в пляске, вела ридду и балланкио⁵²», с красивым, тонким платком в руке, лучше всякой своей соседки. Вследствие всего этого священник так сильно в нее влюбился, что был как бешеный и весь день шлялся, лишь бы увидеть ее. Утром в воскресенье, когда он знал, что она в церкви, он, произнося “Господи помилуй” и “Святый боже”, старался показать себя столь великим мастером пения, что, казалось, кричит осел, тогда как, не видя ее, обходился

без этого очень легко». Чтобы сблизиться с Бельколоре, он делает ей порою подарки: «то пошлет пучок свежего чеснока, — а был он у него из лучших в деревне, — из своего сада, который он обрабатывал своими руками, то корзинку гороха в стручках, то связку майского лука или шарлоток; а иногда, улучив время, посмотрит на нее искоса и любовно огрызнется; она же, несколько дичась и притворившись, что ничего не замечает, проходила мимо со сдержанным видом, почему отец священник и не мог добиться от нее толку». И вот однажды в самый полдень он плутает зря по деревне, когда ему встретился муж Бельколоре, ехавший в город; он дает ему поручение, а сам, пользуясь его отсутствием, хочет попытать счастья; добрался до дома Бельколоре, вошел, спрашивает: «Господи благослови, кто же тут?» — «Добро пожаловать, батюшка, — отвечает с чердака Бельколоре, — что это вы болтаетесь по такой жаре?» Священник отвечал: «Помилуй бог, я пришел побыть с тобою некоторое время, ибо встретил твоего мужа, шедшего в город». Бельколоре, спустившись, села и принялась чистить капустное семя, которое недавно перед тем смолотил ее муж. Священник начал говорить: «Что же, Бельколоре, ты так и будешь вечно морить меня таким образом?» Бельколоре, засмеявшись, спросила: «Что же я-то вам делаю?» Священник отвечал: «Ты-то мне ничего не делаешь, но не даешь мне сделать, чего я хочу, и что сам бог повелел». Говорит Бельколоре: «Убирайтесь, убирайтесь! Да разве священники такие вещи делают?» и т. д.

Мы можем не знать, как разыграется новелла; это дело случая, анекдота, но нас закупают особи действующих лиц, очерченные свежо и прозрачно: вы почти угадываете, что Бельколоре может сдать, а священник, не знающий в полдень, куда деться от любви, пойдет на всякую сделку.

Рядом с этими набросками характера другие отличаются обычным у Боккаччо детальным анализом. В новелле III-го дня простак Ферондо весь рисуется в разговоре с монахом; иной раз этот прием развит до утомительности. Нам уже приходилось говорить о цикле новелл, героями которых являются Каландрино и доктор Симоне²⁸⁵; они служат предметом насмешек и злых шуток, их подзадоривают, играя на их слабых струнах, и заставляют высказываться постепенно, по мелочам. В первой новелле 1-го дня эта детальность подавляет: ростовщик Чаппеллетто, умирая в доме двух ростовщиков-флорентинцев, не желает навлечь на них позор и гонение, если бы на исповеди он оказался таким неисправимым грешником, каким был на самом деле; и вот он решился разыграть святого и притом наивно убежденного в своей греховности. Его исповедь развивает подробно эту тему, поминаются грехи один маловажнее другого, а

мнимый святой все больше плачется, что они смертные, и духовник приходит в умиление от его детской чистоты. Не столько вырисовывается характер, сколько разбирается по хриям, с риторическим поднятием и падением, известное положение. Таково отношение Боккаччо и к характерам героического, поднятого типа: взять какой-нибудь торжественный момент, действующий на слезовую железу, и анализ сосредоточивается вокруг него. Иное дело средние типы, с которыми Боккаччо приходилось встречаться, которых он любил, или над которыми ему случалось потешаться: их он знал, стилистическому анализу почти не было места, на сцену выходили живые лица, диалог становился бойчее, сбрасывая латинские узы, типы старых рассказов, если они попадались под руку, становились характерами. Ибо в смысле типов у Боккаччо немного найдется такого, что бы не встречалось в старофранцузских потешных рассказах, вероятно, и в итальянских народных повестях того же содержания: те же жены, водящие за нос ревнивых мужей, монахи и священники, тревожимые плотью и любостыжением; женщины свободного поведения²⁸⁶, как Herselot, Mabile, Richeut и услужливые посредницы любви, знакомые по фавлю²⁸⁷; простак и скоморохи и сам Martin Nappart, такой же реалист и неверующий, обирало и сутяга, как Чапеллетто. Все это уже было, были и зачатки характера, случайно брошенные в рамки типа, но только Боккаччо явился сознательным стилистом и психологом новеллы, поднявшим ее своим живым пониманием личного в реальном. Я разумею реальность итальянскую: резкие контрасты настроений, мужчины, пускающиеся в слезы, падающие замертво — все это психические черты южной страстной расы, самого Боккаччо, и они естественны.

V

Не забудем Боккаччо-дидактика: «Декамерон» рассчитан на дам, которые найдут в нем не только удовольствие, но и «полезный совет»²⁸⁸; последняя фраза «Декамерона» прямо говорит о пользе: «А вы, милые дамы, пребывайте, по Божьей милости, в мире, поминая меня, если, быть может, какой-нибудь из вас послужило на пользу это чтение»²⁸⁹. Что наставительному элементу своей книги Боккаччо придавал не последнее значение — в этом нельзя сомневаться. Рассказы каждого дня отвечают известным рубрикам, обобщающим их содержание, как бы ввиду вопросов, которые может поднять не их фабула, а их жизненная сущность: «о тех, кто после разных превратностей и сверх всякого ожидания достиг благополучной цели»²⁹⁰, «о тех, чья любовь имела несчастный исход»²⁹¹, «о том, как после разных печальных и несчастных

происшествий влюбленным приключилось счастье»²⁹², «о великодушии»²⁹³. У такого дидактика, как Франческо да Барберино в его «Del Reggimento e dei costumi delle donne», в латинском комментарии к «Documenti d'Amore» и, вероятно, в утраченных «Fiori di novelle» соображения учительного свойства предшествовали рассказам, которые являлись как бы наглядным прикладом общего места; в «Декамероне» оно едва намечено в теме, избранной для рассказов каждого дня, и более вытекает из них, чем их готовится. Для этого Боккаччо пользуется всяким удобным случаем: не только речи его героев, иногда развитые в целях риторизма, полны назиданий и общих суждений²⁹⁴, но сами собеседники морализуют по поводу рассказываемого ими, обсуждают чужие повести, начинают свои новеллы постановкой какой-нибудь житейской истины, сетуют или смеются над приключениями, хвалят или порицают, и эти суждения определяют настроение следующего рассказчика, между новеллами протягивается, несмотря на их иногда случайный подбор, живая идеальная связь. Темы представляются разнообразные: в введении и заключении 1-й новеллы 1-го дня Памфило говорит о «тайнах божественных помыслов», попускающих грешника быть орудием спасения, — и о спасительности веры²⁹⁵, во 2-й — Нецифила рассуждает о благости божьей, терпящей недостатки служителей церкви и тем паче свидетельствующей о своей непреложности, что и иллюстрируется отрицательными впечатлениями жизни при римской курии, вынесенными евреем Авраамом, как в «Avventuroso Csiciliano» — Саладином²⁹⁶. Вопрос о нравственной распушенности духовенства в сравнении с идеалами пастырского и монашеского жития не только дает содержание целому ряду новелл, но вызывает и обсуждения и нарекания, как у Биндо Боники²⁹⁷, Пуччи и других. Филострато говорит, по поводу новеллы о флорентинском инквизиторе²⁹⁸, «о греховной и грязной жизни клериков»²⁹⁹, Пампиня — о глупости монахов, соединенной с самомнением³⁰⁰, об их ханжестве и попрошайничестве³⁰¹, Филострато сопоставляет их изнеженность с обетами нищеты и целомудрия³⁰², и подобные же обличения вложены в уста одного из героев 7-й новеллы III-го дня. Великодушный поступок духовных лиц возбуждает удивление³⁰³, их «крестовый поход» на семью — и смех и ропот³⁰⁴: древнее противоречие идеала и практики, над которым издавна задумывались наблюдатели церковной жизни и издевались средневековые фаблио, разрешая противоречия то смехом, то карой. Так и у Боккаччо: мы хохочем над успехами Мазетто в женском монастыре³⁰⁵, над любовной стратегией попов³⁰⁶ и наивной страдой Алибек³⁰⁷, над молитвенными заклинаниями Джьянни Лоттеринги³⁰⁸ и святоши Пуччо³⁰⁹. Надо всем

этим смеялись и до Боккаччо: в одной баллате XIV-го века монахини некой обители являются к службе с тем же непоказанным головным убором, с каким аббатисса Узимбальда³¹⁰, и заключение то же, что и в новелле: пусть все пользуются жизнью, говорит настоятельница³¹¹; но в восьмой новелле III-го дня торжествует тот же порок, который позорно наказан в новеллах IV, 2 и VIII, 4. Принципиального разрешения нет: рассказчики «Декамерона» не индифферентны, а по-своему религиозны, часто и благоговейно поминают имя Божие, блюдут пятницу и субботу³¹², ходят в церковь³¹³. Их религиозность не обрядовая только, она пошла несколько далее эпидермы, но сомнения ее не волнуют: новелла о брате Чиполле³¹⁴ — не протест против культа мощей, брат Чиполла — заведомо веселый обманщик; сомнение может возбудить разве освещение, в котором являются чудеса св. Арриго³¹⁵ в новелле II, 1, или свеча, поставленная перед статуей св. Амвросия, — «не того, что в Милане»³¹⁶; это, быть может, St. Arnould Rutabuef'a^{317 53*} зато чудесная помощь св. Юлиана¹⁸ и вести из чистилища³¹⁹ стоят совершенно на точке зрения средневековой шутки, развязно вторгавшейся в известные моменты культа, как фаллофоры в процессии Диониса. В XI веке Христофор Митиленский пишет гимны в честь святых, вошедшие в наши Минеи, и вместе потешается над культом мощей и их почитателями. Такие противоречия в Византии не редкость³²⁰. Такова была религиозность самого Боккаччо: он смеется и громит, но свято чтит богородицу, собирает мощи, сознательно умалчивает в «De Claris mulieribus»^{54*} о христианских святых, в трактате об именитых людях сторожится говорить о папах, и флорентийский архиепископ зовет его человеком благочестивым. Его религиозность — итальянская, реально-пластичная, способная в минуты нравственных сомнений к бешеным страхам, к покаянному исступлению флагеллантов, без того насыщенного любовью мистицизма, которым озарена Катерина Сиенская^{55*}, без степенно-рассудочного благочестия, который напоминает в Петрарке не столько средневекового аскета, сколько искусственно-благие лики Дольче^{321 56*}.

Другие новеллы дают повод к другим обобщениям: Лауретта рассуждает, как потешные люди старого времени высоко принимали свое общественное призвание, и как низко оно упало³²²; либо говорится о значении снов³²³, о красоте острого слова³²⁴, о том, как мудрые правители уловляют сердца своих подданных³²⁵, о благородстве, обусловленном не родом, а доблестью³²⁶, потому что природа и судьба, прислужницы света, часто «скрывают свои наиболее дорогие предметы под сенью ремесел, почитаемых самыми низкими, дабы тем ярче проявлялся их блеск, когда они извлекут

их оттуда, когда нужно»³²⁷. Так должна была ободрять себя поднимавшаяся к самосознанию личность; мы знаем, как рано эта мысль тревожила Боккаччо, и в каких отношениях она развилась.

Но природа и судьба и личная доблесть, которую они таят и лелеют в человеке — это видимое целое, называемое жизнью, раскрывается, как ряд трагических или потешных противоречий. Большая часть новелл «Декамерона» построена на контрасте судьбы, слепого случая, житейских обстоятельств и личности сильной и страстной, либо отдающейся и выносливой. Порой судьба выносит их к берегу, как Алессандро³²⁸, мадонну Беритолу³²⁹ или Алатиэль³³⁰, такими же неисповедимыми путями, какими запутала в превратностях; мы настроены благодушно, как после пронесшейся бури; либо личность заявляет себя, борясь и протестуя и погибая в борьбе, как в некоторых из трагических новелл IV-го дня; либо выпутываясь из беды и достигая своих целей изворотливостью, сноровкой, острым словом, удачей: это главный источник смеха Боккаччо. Он тем здоровее, если не чище, чем неравномернее права на жизнь у одураченного и того, кто одурачил; мессер Риччьярдо да Кинзика³³¹, брат Пуччьо³³² и Франческо Верджеллези³³³ сами заслужили свою участь; вот почему слушательницы смеются так, «что не было никого, у кого не болели бы скулы»³³⁴. Вопрос о нравственной вменяемости не поднимается, так все заливаются смехом над наивной проделкой, интрига интересует сама по себе, шутка исчерпывается целью забавы, комического эффекта, а там на помощь могут прийти и неотразимые силы — Амура.

Потому что сила Амура властвует в «Декамероне», как властвует в природе³³⁵ и в жизни, и хотя он «охотнее обитает в веселых дворцах и роскошных покоях, тем не менее не оставляет проявлять порой свои силы и среди густых лесов, суровых гор и пустынных пещер, из чего можно усмотреть, что все подвержено его власти»³³⁶. Так начинается простодушно-физиологическая новелла об Алибек, и то же повторяется в введении к сентиментальному рассказу о любви Симоны и Пасквино, прерванной внезапной смертью³³⁷. Ибо любовь понимается в самом широком смысле, обнимающем и небо и землю, физиологию и отвлечения платонизма. Многие «вполне уверены, что лопата и заступ и грубая пища и труд земледельца лишают всяких похотливых вожелений»³³⁸, говорит в одном месте Боккаччо, сводя все к вопросу о пище и тунеядстве. Это взгляд реалиста, который он проводит не раз. Венера покоится на ложе, около нее Вакх и Церера и Богатство на страже ее покоя³³⁹. Говоря о прелестях Байского берега, Фьямметта указывает на изысканные яства и старые вина, способные не только возбудить заглушенное вожеление, но воскресить и умершее³⁴⁰; позже

так же объяснится ранняя, ребяческая страсть Данте к Беатриче: согласием темпераментов и нравов, влиянием светил³⁴¹, весельем праздника, изысканностью кушаний и вин³⁴². Весной все влечется к любви, и животные, и женщины, и — юноши; не будь законов, они доходили бы до неистовства³⁴³. В конце X-го дня Дионео выражал свое удовольствие, что их общество вело себя прилично и честно, хотя рассказывали «новеллы веселые и, может быть, увлекавшие к вожделению», и они «хорошо ели и пили, играли и пели, что вообще возбуждает слабых духом к поступкам, менее чем честным»³⁴⁴. Так и жена французского королевича объясняет свою внезапную страсть к графу Анверскому: «кто станет отрицать, что более заслуживает порицания бедняк или бедная женщина, которым приходится трудом снискивать потребное для жизни, если они отдадутся и последуют побуждениям любви, чем богатая, незанятая женщина, которой нет недостатка ни в чем, что отвечает ее желаниям»³⁴⁵. Эта низменно-физиологическая точка зрения на любовь, отрицательная у Гвиттоне и Данте да Маяно³⁴⁶, или у Биндо Боникки³⁴⁷, советовавших бороться с нею очистительными средствами, бичеваньем и холодными ваннами, — заявляется, как положительная, в народных песнях о «неудачливой в браке»³⁴⁸ и в «Декамероне». Она-то объясняет откровенные речи жены мессера Риччяардо да Кинзика к ее хилому супругу, излишне награждавшему ее праздными днями³⁴⁹, и притязания супруги Пьетро ди Винчоло³⁵⁰, и боязнь английской королевы, что ее выдадут за старика, и она может «совершить по своей юношеской слабости что-либо противное божеским законам и чести королевской крови ее отца»³⁵¹, почему она сама выбирает себе супруга, как несчастная Гисмонда — любовника³⁵². — Иначе приходится лицемерить, выдавая приличие за соблюдение долга, ибо «скрытый грех наполовину прощен»³⁵³, ущерб чести — ни в чем другом, как в том, что выходит наружу³⁵⁴, как говорил когда-то и Овидий³⁵⁵; Гисмонда откровеннее: ее речь отцу — защита естественных вожделений, требование любви по склонности и выбору, не стесняющемуся соображениями рода и богатства. Этот протест против делового брака, как защитительная речь Филиппы перед судом требует отмены законов, карающих женское нецеломудрие, ибо их установили одни мужчины³⁵⁶; они, позволяющие себе отдаваться всем своим желаниям, воображают, что для женщин писан другой закон³⁵⁷; им поделом, если их также проводят³⁵⁸, если неуместная ревность доводила их до позора³⁵⁹, и не поделом было Гвальтьери, что безумные испытания, которым он подверг свою жену, кончились для него так, а не иначе³⁶⁰.

Любовь царит невозбранно: «О Амур! каковы и сколь велики твои силы? Каковы твои советы и измышления? Какой философ,

какой художник был когда-либо в состоянии или может изобре-сти те похватки, те выдумки, те сноровки, которые ты внезапно являешь идущим по следам твоим»³⁶¹. Он заставляет влюбленных презирать всякие опасности и смерть³⁶², карает за жестокость к любящим³⁶³, питает романтическую страсть Джербино и тунисской королевы, никогда не выдавших друг друга³⁶⁴, воспитывает Чимоне³⁶⁵, изощряет куртуазию Федерико дельи Альбериги³⁶⁶, виртуозный культ красоты у старого маэстро Альберто³⁶⁷ и безнадежно сентиментальное чувство бедной Лизы³⁶⁸; доводит до смерти³⁶⁹ или схимы³⁷⁰. Он не знает монашеских обетов³⁷¹, и немалый подвиг совершает тот, кто успел побороть его великодушием³⁷², или заставил поступиться перед дружбой³⁷³. — Разнообразие женских типов «Декамерона» отвечает бесконечным оттенкам одного и того же победного чувства.

Таково в «Декамероне» учение о всевластной любви. Видимо, оно ни в чем не изменилось с тех пор, как в неаполитанских садах Галеоне-Боккаччо спорил с Фьямметтой. В основе это — овидиевский взгляд на физиологическую любовь, как на принцип мирового согласия и устройства³⁷⁴, на любовь, как искусство и виртуозность, объектом которой являлись у Овидия либерты, женщины свободных нравов, нецеломудренные жены, стоящие в законе³⁷⁵ строгие блюстительницы очага и семейных распрей³⁷⁶; к свободным жрицам любви, изящным и художественно воспитанным³⁷⁷, не применялись обычные требования долга, нравственности, им место в семье, но понимание любви, как непререкаемой силы, естественно переносилось и на целомудренных жен: всякое женское естество склонно к сладострастию, говорил Овидий³⁷⁸, обобщая примеры античных героинь; нет женщины недоступной³⁷⁹. В средневековом обществе, не знавшем института либерт и читавшем любовные трактаты Овидия, его учение могло быть применено лишь к нелегальным отношениям; оно попадало в течение фавлью или сурового обличения, но нашло и развитие — благодаря софизму рыцарской любви, поднявшему значение Амура до мнимого забвения плоти. В его освещении женщина представлялась уже не бесправным виртуозом физиологической страсти, а носительницей идеала; и для нее нет обычного критерия нравственности, как для древней либерты, но потому что она подсудна одному лишь одухотворенному Амуру. Чувство искупало само себя вне обязательности долга и обычая, освящая мимоходом и естественные требования чувственности.

Между тем, с долгом и обычаем приходилось считаться: житейская практика и житейские сюжеты «Декамерона» указывали на известные ограничения. Когда в «Амето» нимфы рассказывали о

своих привязанностях, отвлеченный характер среды смягчал отношения, не поднимая вопросов о противоречиях любви и долга; но уже Фьямметта, оставленная Панфило, плачется, что ради него она презрела закон, попрала святость брака, и вот в «Декамероне» Неифила доказывает, что «женщине подобает особенно быть честной, соблюдая, как жизнь, свое целомудрие»; если они не в состоянии соблести его в «полноте» и подчинятся могучим силам любви — они найдут «в глазах не слишком строгого судьи» снисхождение к своей слабости³⁸⁰, ибо они нежнее и подвижнее мужчин, доступнее гневу³⁸¹, вместе с тем упрямы, подозрительны, малодушны и страшливы и не могут обойтись без руководителей. Так говорит Пампинейя³⁸²; естественный руководитель женщины — мужчина, «самое благородное животное из всех смертных, созданных богом»³⁸³, вторит Филомена, а Эмилия подтверждает это практическим советом. «Если здраво взвесить порядок вещей, говорит она, — легко убедиться, что бо́льшая часть женщин вообще природой, нравами и законами подчинена мужчинам и должна быть управляема и руководима по их благоусмотрению; потому всякой из них, желающей обрести мир, утеху и покой у тех мужчин, к которым она близка, подобает быть смиренной, терпеливой и послушной, и прежде всего честной; в этом высшее и преимущественное сокровище всякой разумной женщины. Если б нас не научали тому и законы, во всем имеющие в виду общее благо, обычаи или, если хотите, нравы, сила которых так велика и достойна уважения, то на то указывает нам очень ясно сама природа, сотворившая нам тело нежное и хрупкое, дух боязливый и робкий, давшая нам лишь слабые телесные силы, приятный голос и мягкие движения членов: все вещи, свидетельствующие, что мы нуждаемся в руководстве другого... А кто наши правители и помощники, если не мужчины? Итак, мы обязаны подчиняться мужчинам и высоко уважать их: кто от этого отдалается, ту я считаю достойной не только строгого порицания, но и сурового наказания...» Есть у мужчин такая поговорка: «доброму коню и ленивому коню надо погонялку, хорошей женщине и дурной женщине надо палку... Все женщины по природе слабы и падки, потому для исправления злостности тех из них, которые позволяют себе излишне переходить за положенные им границы, требуется палка, которая бы их покарала; а чтобы поддержать добродетель тех, которые не дают увлечь себя через меру, необходима палка, которая бы поддержала их и внушила страх»³⁸⁴. Хуже, если их ветренность и неразумие вызовет жестокую кару, вроде кары школяра над поглумившейся вдовой³⁸⁵.

Итак, с одной стороны, победные силы Амура, с другой — законы, обычаи и нравы; спрос естественного чувства — и целому-

дрии; Беатриче³⁸⁶ и Лидия³⁸⁷, артистически обманывающие своих мужей — и честные жены: маркиза Монферратская, спокойно-разумно укрощающая вожделие французского короля³⁸⁸, жена Барнабо, торжествующая над злостным наветом, которому поверил ее муж³⁸⁹, Джилетта из Нарбонны, энергически добивающаяся прав супруги³⁹⁰, Гризельда, добродетельная жена, фиктивно лишенная этих прав самодурством мужа³⁹¹. Рядом с откровенным требованием свободы выбора и свободы чувства у Гисмонды³⁹² и английской королевы³⁹³ — похвала великодушию Джентиле³⁹⁴, что отказался от своих внешних прав на женщину, которая его не любила, или дружба Джизиппо, уступившего Титу свою невесту, причем один не предупредил ее, другой обманул, а она, «как женщина умная, обратив необходимость в долг, быстро перенесла свою любовь на другого»³⁹⁵.

Как объяснить эти противоречия идеалов любви и долга? Протоколизм ли художника, останавливающегося на каждом жизненном явлении в отдельности, оценивающего его в нем самом и им самим и из него же извлекающего его философию? Но противоречие лежит, очевидно, не в качествах художественного приема, а в самом мирозерцании «Декамерона». В пору страстных увлечений и «неупорядоченных желаний»³⁹⁶ Боккаччо мог верить в решающую, обязательную силу любви, не знающей счетов с какими бы то ни было законами, исходящими из другого источника. Тогда он был влюблен, и сомнения Фьяметты его не убедили³⁹⁷. Но период страстности прошел, и такому вдумчивому и чуткому наблюдателю жизни, как Боккаччо, нельзя было удержаться при прежнем обобщении; на это был способен лишь такой педант и моралист, нотариус и поэт, как Франческо да Барберино, наивно соединивший в своем женском Домострое³⁹⁸ обрядовый уклад итальянской семьи с вынесенными из Прованса выпренными наставлениями Амура³⁹⁹. Но это не Амур юного Боккаччо, а благо вообще, или, еще скучнее и отвлеченнее: «начало, посредствующее между двумя крайностями, в силу которого они держатся вместе»⁴⁰⁰; любовь божественная, любовь мирская, в которой аллегория силится раскрыть отношения к божественной, но во всяком случае любовь законная, не та, которая, не заслуживая этого названия, не что иное, как бешенство. Так объясняет сам автор в комментарии к своим «Documenti»⁴⁰¹; такова и точка зрения его Домостроя, «Reggimento», писанного о женщинах, не для них, ибо мессер Франческо не одобряет, чтобы девушку среднего класса учили читать и писать: женщина и без того не расположена к добру, а писание дает ей повод и к злу⁴⁰². Его идеал, подсказанный ему каким-то провансальским дидакти-

ком⁴⁰³, вспомнившим, быть может, известную эпитафию римской матроны⁴⁰⁴, — это женщина, сидящая за прялкой, прядущая без узлов, не роняющая веретена⁴⁰⁵. Наставляя дам в «вопросах любви», он, вместе с тем, запрещает любовные беседы и не советует сажать влюбленных рядом⁴⁰⁶.

В год смерти мессера Франческо (ум. 1348) Боккаччо воображает себе в флорентийской подгорной вилле общество молодых дам в беседах, которые заставили бы призадуматься почтенного нотариуса флорентийского епископа. Бойкие, смысленные, они хохочут над чинными, разряженными простухами, представительницами обрядового этикета, не умеющими «вести беседу в обществе женщин и достойных мужчин»⁴⁰⁷. Они из тех, которые не удовлетворяются иглой, веретеном и мотовилом⁴⁰⁸, хотя и говорят о себе противное. Жена Бернабó⁴⁰⁹ отличается почти мужским образованием; мы знаем, что читала Фьямметта; Боккаччо посвящает ей свои произведения, Андреине Аччяйоли — свою книгу об «Именитых женщинах»; Филиппо Чэффи^{57*} переводит, по просьбе мадонны Лизы Перуцци, «Героиды» Овидия, «книгу о женщинах», как ее называли. У собеседниц «Декамерона» было о чем рассказать, и они рассказывают, поднимают общие вопросы, смеются над ловкой проделкой, порой краснеют при излишней откровенности собеседника⁴¹⁰, приводя его к порядку, иногда обходясь смехом⁴¹¹; шаловливо откровенные⁴¹², не так педантично, как дамы капеллана Андрея⁴¹³, они умеют сорвать розу, минуя шипы⁴¹⁴, и в общем становятся выше того, что скажут; «лишь бы жить честно, и не было у меня угрызений совести, а там пусть говорят противное», ободряет себя Филомена⁴¹⁵. И Боккаччо рассказывает им не одни лишь назидательные повести, и не об отвлеченном Амуре мессера Франческо, а о любви, как она есть, о всех ее проявлениях, о долге, как он понимается и как доходит до героизма. Не он изобрел скоромную новеллу, она существовала ранее, в грубо откровенных формах фавльи и блюстителям конфессиональной нравственности следовало бы обратить свои громы на все Средние века; она была откровеннее нашего, но откровенность не предполагает необходимо цинизм настроения: *monna Bombacina* из Пизы, графиня di Montescudaio (XIII в.) была женщина добродетельная и целомудренная по свидетельству Sercambi^{58*}, а ее ныне утраченные «*Deti d'Amore*» отличались далеко не скромным характером⁴¹⁶. Не Боккаччо принадлежит почин реабилитации плоти, но он недаром вчитался в Овидия: плоть стала у него изящнее, красота идет выше вожделения, софизмы капеллана Андрея приводят к серьезной постановке вопроса: о правах свободного чувства. Нападения на упадок церковной жизни, на нравствен-

ную распушенность клериков тоже не новшество: вспомним нарекания Дамиани, для Византии — обличения Евстафия Солунского и Феодора Продрома. И здесь, как в проповеди любви, за откровениями фальшь остается преимущество давности, но Боккаччо первый внес все эти сюжеты в беседы культурного кружка: и рассказы о шашнях злых жен, о проделках монахов, и серьезную инвективу на нравы римской курии; и не только перенес все это в салон, но и облек в изысканную форму то, что до него туго проникало в изящную литературу: он создал новеллу в «удовольствие» читающим дамам.

Это было новшество, и оно встретило противоречия, на которые Боккаччо ответил; но они заставили его самого задуматься. В начале IV-го дня он устраняет некоторые сомнения, вызванные рассказами первых трех дней. Они исходили, очевидно, из литературных кружков; говорили серьезные люди, пуристы, люди благочестивого закала со схоластической жилкой, вроде Франческо да Барберино. Одним казалось неприличным, что человек на четвертом десятке болтает о женщинах и любви и старается угодить дамам. Боккаччо ответил им примерами Гвидо Кавальканти, Данте, Чино из Пистойи — и ссылкой на прелестную новеллу о старике маэстро Альберто⁴¹⁷: все они, уже зрелые, находили в культе женщин и честь и удовольствие. Другие утверждали, что автор поступил бы умнее, если б оставался «с музами на Парнасе», а не занимался бы такой болтовней, баснями, не приносящими заработка. Так говорили люди, видимо, соболезновавшие о моей славе, — иронически замечает Боккаччо и отшучивается: «с музами хорошо быть, но не всегда возможно, в таких случаях полезно бывает общество им подобных, ибо музы — женщины». «Не говоря уже о том, что женщины были мне поводом сочинить тысячу стихов, тогда как музы никогда не дали мне повода и для одного. Правда, они хорошо помогали мне, показав, как сочинить эту тысячу и, может быть, и для написания этих рассказов, хотя и скромнейших, они несколько раз явились, чтобы побыть со мною,.. почему, сочиняя эти рассказы, я не удаляюсь ни от Парнаса, ни от муз»⁴¹⁸.

Музы и Парнас — это, очевидно, требование серьезной поэзии, латинской или итальянской, дидактической или любовной, но высокого стиля, к которому приучили поэты тосканской школы. Боккаччо отстраняет от себя эти требования: он не затевал ничего серьезного, его рассказы «скромнейшие», написаны не только народным флорентинским языком, в прозе и без претензии, но и, насколько возможно, скромным и простым стилем⁴¹⁹. В этом оправдании есть и самоуничтожение, порой посещавшее Боккаччо, и сознание несоразмерности непритязательного литературно-

го рода, который он создавал, с другими, упроченными в предании; на эти мотивы указано было выше⁴²⁰; чувствуется и ловкий полемический прием и, может быть, некоторая доля сомнения — в праве своего новшества. Но сомнения проходили, и Боккаччо поднимался во весь рост: он говорил тогда о бурном вихре зависти и считал себя — поэтом; многие поэты, «занимаясь своими баснями, прославили свой век, тогда как, наоборот, многие, искавшие хлеба более, чем им было нужно, погибли». Потому «да умолкнут хулители»; он будет продолжать свой «Декамерон»⁴²¹.

Таков его ответ серьезным людям, литераторам; в конце книги другой — читателям, или, скорее, читательницам, потому что «Декамерон» написан для них, но за ними стоят, несомненно, те же серьезные люди и правят их взгляды. Боккаччо предупреждает их «молчаливые вопросы» и дает на них ответ: иным не нравится та или другая новелла — но совершенство дано только богу; есть рассказы слишком длинные, но он писал лишь для тех, у кого есть досуг; его упрекают за пристрастие к острым словам и прибауткам — он благодарит за замечание, но ссылается на монахов, которые уснащают таким образом свои проповеди, и иронически устраняет укор, будто у него язык злой и ядовитый, потому что ему случается говорить о монахах — правду. Но в центре «молчаливых вопросов» стоит один, на котором Боккаччо останавливается особенно подробно, с которого и начинается свою защиту: вопрос о пристойности. «Может быть, иные из вас скажут, говорит он, что, сочиняя эти новеллы, я допустил слишком большую свободу, например, заставив женщин иногда рассказывать и очень часто выслушивать вещи, которые честным женщинам неприлично ни сказывать, ни выслушивать»⁴²². — Это возражение Боккаччо предусмотрел уже в вступлении в «Декамерон»: он не называет своих рассказчиц их настоящими именами, потому что, говорит он, «я не желаю, чтобы в будущем кто-нибудь из них устыдился за следующие повести, рассказанные, либо слышанные ими, ибо границы дозволенных удовольствий ныне более стеснены, чем в ту пору, когда в силу указанных причин они были свободнейшими не только по отношению к их возрасту, но и к гораздо более зрелому; я не хочу также, чтобы завистники, всегда готовые укорить человека похвальной жизни, получили повод умалить в чем бы то ни было честное имя достойных женщин своими непристойными речами»⁴²³. Удалив таким образом возможность личных нападок, он на всем протяжении «Декамерона» не считал нужным сузить границы «дозволенного» и не раз предупреждает о том от лица Дионео, ссылаясь на условия времени⁴²⁴; если рассказы несколько свободны, то не затем, чтобы воспоследовало от того что-либо

непристойное в поступках, а дабы доставить удовольствие вам и другим... Кроме того, ваше общество вело себя с первого дня и по сейчас достойнейшим образом, о чем бы там ни рассказывали, и, мне кажется, никаким действием себя не запятнало и не запятнит с помощью божьей»⁴²⁵. В другом месте⁴²⁶ Дионео допускает, что среди них рассказывались «новеллы веселые и, может быть, увлекавшие к вожделению», но они опасны лишь для «слабых духом», не для них. В заключении «Декамерона» Боккаччо еще раз возвращается к мотиву чумы, напоминая, что беседы велись «не в церкви, о делах которой следует говорить в чистейших помыслах и словах (хотя в ее истории встречаются во множестве рассказы куда как отличные от написанных мною), и не в школах философии <...> а в садах, в увеселительном месте, среди молодых женщин, хотя уже зрелых и неподатливых на рассказы, и в такую пору, когда для самых почтенных людей было неприличным ходить со штанами на голове во свое спасение»⁴²⁷.

Но исторический мотив чумы был недостаточен, нарекания в непристойности требовали другого ответа, и Боккаччо дает его. — «Рассказы эти, — говорит он, — каковы бы они ни были, могут вредить и быть полезными, как то может все другое, смотря по слушателю». Кто не знает, что вино, огонь, оружие приносят и пользу и вред? «Ни один испорченный ум никогда не понял здраво ни одного слова, и как приличные слова ему не в пользу, так слова и не особенно приличные не могут загрязнить благоустроенный ум, разве так, как грязь марают солнечные лучи, и заемные нечистоты — красоты неба... Всякая вещь сама по себе годна для чего-нибудь, а дурно употребленная может быть вредна многим; то же говорю я о моих новеллах. Кто пожелал бы извлечь из них худой совет и худое дело, они никому того не воспрепятствуют, если случайно что худое в них обретется, и их станут выжимать и тянуть, чтобы извлечь его; а кто пожелает от них пользы и плода, они в том не откажут, и не будет того никогда, чтоб их не сочли и не признали полезными и приличными, если их станут читать в такое время и таким лицам, ввиду которых и для которых они и были рассказаны»⁴²⁸.

Это почти выражения, которыми Овидий защищает свою «*Ars Amandi*»: он также не совращал к греху⁴²⁹; нет такой книги, из которой женщина, настроенная порочно, не почерпнула бы новой для себя пищи. Раскроет она анналы: они расскажут ей, как Илия стала матерью, как произошла Венера. Из этого не выходит, однако ж, что все книги вредны. Что полезнее огня? Но он служит орудием поджигателям; врачебное искусство и губит и лечит, научая распознавать как полезные, так и вредные травы; и разбойник

и осмотрительный путник одинаково опоясываются мечом, красноречие может защитить виновного и обрушиться на невинного; так и мое творение, если читать его, как следует, никому не может повредить, а кто выносит из него вредное, тот его не понял⁴³⁰. Поэтому не грех слагать шаловливые стихи⁴³¹: целомудренным достоин читать о многом, чего не подобает творить; а испорченные умы способны от всего совратиться⁴³². Иначе пришлось бы закрыть цирк и храмы, запретить мимы, сказать об «Илиаде», что это повесть прелюбодеяния, что «Одиссея» — рассказ о жене, любви которой, в отсутствии мужа, добивались многие; ведь и серьезнейший из литературных родов, трагедия, полна самых порочных проявлений любви⁴³³.

Итак: для чистого сердцем все чисто, говорит Овидий, утверждает и Боккаччо, тем спокойнее, что он принял к тому и кое-какие меры: «нет столь неприличного рассказа, уверяет он нас, который, если передать его в подходящих выражениях, не был бы под стать всякому; и мне кажется, я исполнил это, как следует»⁴³⁴. — Нет сомнения, что он никогда не усиливает известных соблазнительных положений, что образованные флорентийцы XIV века смотрели на многие вещи проще, чем смотрим мы, не знали той *vaine superstition de paroles*^a, которую Монтень предоставляет женщинам; тем не менее сам автор допускает, что в иных новеллах встречается «кое-что такое»⁴³⁵, то есть нечто опасное не для одних «слабых духом». Интересно его оправдание: если соблазнительное осталось, «то того требовало качество рассказов, на которые если взглянуть рассудительным оком человека понимающего, то станет очень ясно, что иначе их и нельзя было рассказать, если бы я не пожелал отвлечь их от подходящей им формы»⁴³⁶. Он мог их не рассказывать, и если рассказал, то в утешение «прелестным дамам»: замкнутые в своих покоях, связанные волею близких, они часто питают в своей груди любовное пламя, тая его от страха и стыда, желая и не желая вместе⁴³⁷. Новеллы о разных случайностях любви не только попадали в их настроение, но и очищали страстность сочувствием или смехом; так отводил душу молодой Боккаччо, так утешалась Фьямметта, вычитывая в книгах все, что напоминало ей о ее отношениях к Панфило⁴³⁸; учительный элемент приводил в новеллы, как естественный результат успокоенного размышлением чувства.

Так мог уверять себя Боккаччо; но не все ему верили. Уже в древнейшем дошедшем до нас списке «Декамерона» (1384 года) он носит и другой титул, данный ему, очевидно, не автором: начи-

^a Пустое предубеждение против слов (франц.).

нается книга, называемая «Декамерон», прозванная Principe Galeotto. Всем известен рассказ Франчески из Римини, как она и Паоло читали однажды о Ланцелоте и обуявшей его любви; они не раз встречались глазами, бледнели, но один момент их победил: когда они дошли до того места, где Ланцелот поцеловал свою желанную, Паоло запечатлел дрожащий поцелуй на устах Франчески. В тот день они больше не читали; «Галеотто звалась та книга, и кто писал ее, был для нас Галеотто»⁴³⁹. Галеотто — это Gallehaut старофранцузского романа о Ланцелоте: он первый подметил тайную страсть Ланцелота к Джиневре и помог обоюдному признанию. В этом смысле Франческа могла сказать, что роман, сблизивший ее с Паоло, был для них Галеотто, и такое прозвище, данное «Декамерону», не имеет другого значения: его новеллы возбуждали нечестивые мысли, потакали страсти. — Обвинение в непристойности уже готовилось перейти к укору в безнравственности.

Но раздавались и другие голоса, голоса идеальных читателей «Декамерона», каких желал себе Боккаччо. Вот что писал один из безыменных его современников в виде предисловия к выборке бесед учительного содержания и канцон «Декамерона»:

«Великой славы заслуживает имя того, кто находит удовольствие в упражнениях, ведущих к утешению прелестнейших дам, ибо похвальное дело увеселять тех, от кого мир состоит в веселии. У кого больше умения и знания, тот должен положить на это дело и больше старания: мудрые поэты, слагая занимательные книги, изобилующие нравоучением, дабы, читая их, либо слушая их чтение, они получили удовольствие и пользу; музыканты, сочиняя баллаты и мадригалы, дабы, распевая их, либо слушая их пение, они восприняли любовное наслаждение; и так постепенно каждый, совершая то, что по его понятию может особенно понравиться их нежным умам. Таким образом, оправдывается то, чему научают нас многие мудрые люди: что веселая жизнь поддерживает долгую молодость. Какое дело похвальнее того, которое блюдет прекрасную женщину веселой в ее юности? Не буду излишне распространяться, доказывая вам, что прелестных дам следует нарочито почитать, ибо доблестные мужи прошлых времен дали тому явный пример: глубокие ученые предоставили к их услугам свое знание и опытом показали, что они достойны высочайшего почета; то же делали храбрейшие воины, из любви к даме на смерть сражаясь на турнирах; иные поэты сравнивали дам с ангельскими ликами. Какой праздник бывает хорош, если не скрашивает его множество привлекательных, красивых женщин? В каком доме весело, если в нем нет веселой женщины? Разумеется, все это должно быть ясно для всякого, ибо не только миряне, но и духов-

ные лица тайно держатся того же мнения. Смею сказать по правде: нет столь строгого проповедника, порицающего красоту и наряды женщин, который застоялся бы на кафедре, если б не видел кругом себя вдовых и замужних дам; порой он вставляет в проповедь, рядом с евангельскими рассказами, какую-нибудь новеллу, лишь бы рассмешить их; только доверься им, так от смеха не далеко было бы и до кое-чего другого. Иной раз в церкви какой-нибудь охочий магистр или бакалавр толкует четырем или шести сидящим у ног его дамам о житиях святых, порой внушая им, сколь полезно частое посещение монастырской церкви, то есть живущих там монахов; и о многом другом еще говорит он, согласно с их желанием; если бы келарь позвонил тогда к трапезе, он не поднялся бы с места, забыл бы о пище и питье, лишь бы продлить беседу. Одной дает сшить себе сорочку, другой — скапулярий и говорит: “Эти портные портят нам все платья, шить не умеют, а вот дамы, так те работают хорошо: мелкими стежками строчат, точно бисером нижут, штопка у них двойная, все-то у них ладится!” Так, порицая их с амвона и тайно похваливая, они чают от них услуг, но господь да накажет ту, которая послужит кому-нибудь из них иным, чем шитьем, ибо это было бы знаком низкого, преступного духа, и да приключится с нею, что случилось с одной моей соседкой: была она в белом платье, но когда обнялась с монахом и потерялась об его черные одежды, юбка у ней спереди стала вся серая, так что когда она вышла из комнаты, куда удалилась с монахом под предлогом исповеди, родственницы той дамы сказали ему: “На здоровье вам новая ряса, честный отец, очень уж она красива, да так хорошо выкрашена, что своею тенью окрашивает чужое платье!” Как заметил это монах, застыдился, спустился по лестнице и никогда более не посмел возвращаться туда. Довольно будет монахам — монахинь и святош, ибо, по словам учителя⁴⁴⁰, монахини — их духовные жены... Да покарает их Господь, ибо они более падки на мирское, чем на духовное, так что, согласно с пророчеством, надо полагать, что Антихрист народится, либо уже народился».

«Но, достойнейшие дамы, не станем говорить более, из уважения к священному сану, о похвальных делах духовных лиц, ибо о том пришлось бы толковать слишком много, а обратимся к похвале тех, которые, из уважения к вам, приложили труд к изобретению некоторых прекрасных и приятных творений. В числе прочих, о которых я теперь припоминаю, особой похвалы и славы заслуживает мессер Джьованни ди Боккаччо, которому да пошлет господь долгую и счастливую жизнь по его желанию. Он в короткое время написал много прекрасных и потешных книг, в прозе и

стихах, в честь прелестных дам, великодушные помыслы которых обращены на все приятное, ведущее к добродетели; читая те книги и прекрасные рассказы, или слушая их, находят в том высоко удовольствие и развлечение, отчего ему прибывает хвалы, а вам утешения. Между прочим сочинил он отличную и занимательную книгу под заглавием «Декамерон»». Анонимный автор предполагает, что дамам его уже читали, и потому кончает свое введение перечнем его рассказчиков и рассказчиц⁴⁴¹.

Таковы были суждения, вызванные первым появлением «Декамерона»: одни хвалили его назидательность, элемент вдумчивых бесед, другие называли его «Галеотто», очевидно, еще без того зловещего значения, какое придали ему впоследствии, когда падение нравственности усилило требования пристойности, и анекдоты о монахах получили значение не только религиозного протеста, но и опасного или подозрительного вольнодумства. В конце «Декамерона»⁴⁴² Боккаччо отделался шуткой от упрека, что у него язык злой и ядовитый, ибо он пишет правду — о монахах; позднее эти нарекания подействовали на него серьезнее: в письме к Магинарду деи Кавальканти он стыдится «Декамерона», как греха юности; это было в 1373 году; между тем, в последней книге «Генеалогий богов»⁴⁴³, законченных почти одновременно, чувствуется еще как бы отголосок протеста, слабое «*errig si tuove*»⁵⁹. Защищая против хулителей поэзии род рассказов, повестей, *fabellae*, Боккаччо повторяет знакомые нам аргументы, что новеллы развлекают, отводя грустные мысли, очищая вожделение, заставляя переживать его в уме. Рассказы нередко освежали усталый дух именитых людей, занятых важными делами, что доказывается не одними лишь примерами древности, ибо мы видим, что правители, покончив с серьезными государственными вопросами, призывают к себе, точно по природному внушению, людей, которые веселыми рассказами ободрили бы их дух и павшие силы. Нередко рассказы доставляли утешение людям, отягченным судьбой, как у Луция Апулея благородная дева Харита, оплакивавшая свою долю в плену у разбойников, несколько развлеклась повестью о Психее, которую рассказала ей старуха. Иной раз басни поднимали коснеющий ум: не буду говорить о людях мелких, ибо мне, — продолжает Боккаччо, приводя со слов Якова да Сан Северино анекдот его отца о короле Роберте, — как ему, в молодости не давалась грамотность, пока ловкий педагог не развил в нем охоты к знанию, — баснями Эзопа. Так вот каковы басни: неученых они прельщают внешней канвой, ученых — скрытым в них смыслом; кто хулит их, высокомерно осуждая поэтов, пусть сначала очистится от собственных мерзостей, оглянется на себя, к каким непристойностям сам он нередко

прибегает, чтобы потешить дам, и тогда пусть попытается очистить чужие рассказы, поминая слова спасителя — о блуднице».

Были еще средние, настоящие читатели «Декамерона»: им он нравился пестрым разнообразием своих типов, своей веселостью и разлитой повсюду поэзией любви; полушкольная, полународная легенда, привязавшаяся к Чертальдо, служит тому выражением. Неаполитанские поверья сделали Вергилия — магом; в преданиях Сульмоны Овидий является мудрецом, волшебником, проповедником, но не забыт и поэт: у него была будто бы вилла в Fonte d'Amore, где он до сих пор стоит на страже своих сокровищ; папа Целестин узнал о них из книг Овидия и, раскопав клад, построил аббатство San Spirito в окрестностях Сульмоны. На этой-то вилле жил Овидий в обществе своей любовницы-феи⁴⁴⁴. В Чертальдо такая же легенда о феях окружила другого певца любви. Она пристроилась к подземному ходу, открывающемуся у нижнего этажа башни, где жил Боккаччо, и выходящему в сталактитовую пещеру внутри холма, расположенного в недалеком расстоянии к северу. Здесь, говорят, обитали влюбленные в Боккаччо феи, устроили под землей чудесный дворец, а с вершины башни на вершину холма перекинули хрустальный мост, по которому поэт и ходил к ним на беседу о любви⁴⁴⁵. Мы этих фей знаем: это Фьямметта, рассказчицы и героини «Декамерона», Алатиэль и Джилетта, крестьянка из Варлунго и Гризельда. Мы забыли, что они когда-то были назидательны или вольны, для нас они — феи, спускавшиеся к магу Боккаччо по радужному мосту поэзии, и для них-то он соорудил свой чудесный дворец — «Декамерон».

Боккаччо и Овидий — это такая же параллель, как Петрарка и бл. Августин; Петрарка, глубоко волнуемый самоанализом и вместе с тем интересующийся как-то объективно его процессом, носящийся с ним, выносящий его напоказ, как бл. Августин накануне крещения ведет на вилле под Миланом философские беседы, которые записывает призванный стенограф. Именно в эпоху гуманизма получают свой психологический *raison d'être* бывшие когда-то в моде «параллели» великих людей и поэтов: сходство настроения, стремлений, темпераментов поддерживалось чтением, каждый находил родственного себе мыслителя, вчитывался в него поневоле, как в эпоху легенд верующий вдумывался в тип излюбленного святого, повторяя его житие, личным подвигом переживая его легенду.

Говорить о литературном влиянии «Декамерона» было бы здесь не у места: его печать лежит на всем развитии позднейшей художественной повести. Укажу лишь на Чосера. Он мог ничего не знать о «Декамероне», кроме новеллы о Гризельде в переводе

Петрарки, но он прочел у Боккаччо многое, что приготовило «Декамерон»: «Филострато» и «Тезеиду», особенно «Филострато», эту новеллу в формах рыцарского романа. Он подражает им и переводит («Troilus and Cressida», «The knight's Tale»), орудует стансами «Тезеиды», внося их в свой «Parliament of Fowls», «Troilus and Cressida», в неоконченную поэму об «Anelida and Arcite». Так он вживался в новый стиль: его «Кентерберийские рассказы» — это Декамерон, усвоенный поэтом-реалистом северной буржуазии, фавль, прошедший итальянскую школу. Исчезли кое-где тонкие штрихи, торжественно-классическая степенность, типы понятия резче и ярче, психологически сложный образ молодого blasé^a Пандара уступил место более рельефному и понятному, но едва ли более симпатичному цинику «Троила и Крессиды», самодовлеющий эстетический анализ — энергически-односторонней характеристике. Боккаччо и Чосер — это не только две среды, но в известной мере и два прообразования.

И далее мы встретим в обороте всемирной литературы типы Боккаччо и сюжеты международной повести, которым его личное понимание впервые придало художественный интерес.

Car il féconde tout, ce charmant inventeur^b.

(Alfred de Musset, Sylvia), — встретим у Лопе де Вега и в английской новелле XVI века⁴⁶, у Шекспира и La Fontaine'a, у Лессинга, Мюссэ, у Anatole'я France и Catulle Mendès, всякий раз в новом освещении. Если одним из критериев действительной поэзии является ее способность питать новые образы и иллюзии, то «Декамерон» широко ответил этой задаче.

Примечания А.Н. Веселовского

¹ Montaiglon et Raynaud. Recueil général et complet des fabliaux des XIII et XIV siècles (Paris, 1872—1883), VI, 68.

² Декамерон, Введение, перев. I, стр. 2, 3.

³ Декамерон, Вступление, пер. I, 12.

⁴ I. Del Lungo. La donna fiorentina nei primi secoli del comune, из Rassegna Nazionale, v. XXV, fasc. 16, Maggio, 1887, стр. 36—37.

⁵ Декамерон, Вступление, пер. I, стр. 6.

⁶ Com. sopra la Comm. II, 19.

⁷ Декамерон, Вступление, перев., стр. 7—8.

⁸ Matteo Villani, l. I, c. 2.

⁹ La pestilenza del 1348. Rime antiche, Firenze, 1884 (ed. Morpurgo). Сл.

^a Пресыщенный жизнью (франц.).

^b Так как он во все вносит жизнь, этот очаровательный выдумщик (франц.).

гигиенические советы против чумы Giovanni Morelli y Perrens, Hist. De France (Paris, 1877—1883), IV, стр. 520—521.

¹⁰ Petr., Epist. poet., I, XIV, и Canz. Io vo pensando.

¹¹ La pestilenza del 1348, I, с.

¹² De Natura Deorum, I, VI.

¹³ De Nolhas, Pérarque et l'humanisme. Paris, 1892, стр. 134.

¹⁴ Л.с., I, стр. 2—5.

¹⁵ Boetio di Rainaldo di Poppleto Aquinato. Delle cose dell' Aquila, y Muratori, Antiquitates Italicae (Mediolani, 1738—1742), t. VI, строфа 769 и след., стр. 640 и след.

¹⁶ Декамерон, Вступление, стр. 12—13 перев.

¹⁷ Л.с., I, стр. 18. Сл. ib., стр. 44 (вступление к Дек., I, 4) и 408 (вступление к Дек., V, 10).

¹⁸ II, стр. 37 перев.

¹⁹ Дек., IX, 10 в начале.

²⁰ Дек., VI день, вступление.

²¹ Дек., I день в конце, I, стр. 69 перевода.

²² Школы Orcagna'и: фрески Trionfo della Morte, il Giudizio и Le stori dei Santi Padri приписывались в последнее время то Lorenzetti, то Bernardo Daddi, то, наконец, Francesco Trajni (сл. Supino, Arte Pisana. Firenze, fratelli Alinari, 1904).

²³ Дек., Вступление, перев. I, стр. 15.

²⁴ Дек., Вступление. Перев. I, стр. 5—6.

²⁵ Дек., Вступление, перев. I, стр. 16.

²⁶ Дек., Вступление к IX дню, перев. II, стр. 191—192.

²⁷ Andrea Calmo. Lettere, ed. Rossi. Torino, 1888, стр. 346—347.

²⁸ Дек., Вступление, перев. I, стр. 12—13.

²⁹ Л.с., стр. 12.

³⁰ Л.с., стр. 13.

³¹ Сл. выше стр. 393 (у Весел.) след.

³² Дек., Вступление, перев. I, стр. 17.

³³ Дек., X, 6.

³⁴ Дек., III в конце, перев. I, стр. 268; VII в конце, пер. II, стр. 102.

³⁵ IV, 5, перев. I, стр. 314; VIII, стр. 2, перев. II, стр. 109. Некоторые из народных песенок, упоминаемых Боккаччо, напечатаны у Carducci, Cantilene e ballate, № XXXVIII и XXXIX (стр. 342—344) и в Canzonette antiche, ed. Alvisi (Firenze, 1884), p. 16—34. Сл. Jeanroy. Les origines de la poésie lyrique en France. Paris, 1889, стр. 187—188.

³⁶ Попытку характеризовать собеседников Декамерона сделал Albertazzi, I novellatori e le novellatrici del Decamerone. Статья эта, любезно доставленная мне автором, напечатана была в Rassegna Emiliana, v. II, fasc. III, и недавно в небольшом сборнике этюдов Albertazzi, Parvenze e Sembianze (Bologna, 1892).

³⁷ Сл. выше, стр. 392 след.

³⁸ Дек., IX, 10, пер. II, стр. 239.

³⁹ Дек., V в конце, пер. I, стр. 316.

⁴⁰ Дек., III и VII в конце.

⁴¹ Сл. его песню в конце V дня.

- ⁴² Дек., V, 1, пер. I, стр. 349.
- ⁴³ Дек., III в конце, пер. I, стр. 563.
- ⁴⁴ Дек., VII в конце, пер. II, 102.
- ⁴⁵ Сл. выше, стр. 170 (у Весел).
- ⁴⁶ Дек., I, 5, пер. I, стр. 48.
- ⁴⁷ Дек., IX, 5, пер. II, 210.
- ⁴⁸ Дек., X, 6, пер. II, 270.
- ⁴⁹ Женщинам это нравится, сл. *De Clar. Mulier.*, введение.
- ⁵⁰ Сл. выше, стр. 164 (у Весел.).
- ⁵¹ Дек., Вступление, пер. I, стр. 17; сл. *De Clar. Mulier.*, с. 75: *Satis nobis multum est, imo permaximum, si Deo teste bene vivimus, et idcirco, si minus bene de nobis sentiunt homines, bene fecerimus, non curemus.*
- ⁵² Дек., I, 10; сл. выше, стр. 72.
- ⁵³ Дек., I, в конце, пер. I, стр. 68.
- ⁵⁴ Дек., Вступление, пер. I, 17.
- ⁵⁵ Дек., II, в конце, пер. I, 179.
- ⁵⁶ Дек., III, в конце, пер. I, 267.
- ⁵⁷ Дек., I, в конце, пер. I, стр. 69—70.
- ⁵⁸ Дек., VI, 8, пер. II, стр. 23.
- ⁵⁹ Дек., I, 6; X, 5 (вступление в новеллы).
- ⁶⁰ VII, 1, в начале.
- ⁶¹ III, 5 (вступление).
- ⁶² Дек., II, 5.
- ⁶³ III, 6.
- ⁶⁴ IV, 10: *Matthaeus Montanus*, сл. выше стр. 35.
- ⁶⁵ Сл. выше стр. 52. Сл. *Salvatore di Giacomo*, *La prostituzione in Napoli nei sec. XIV, XV e XVI*. Napoli, Margheri, 1899. Сл. *Giorn. Stor. d. Lett. it.*, fasc. 103, p. 138 (о meretrici napoletane в *Novellino* di Masuccio Salernitano, nel *Esopo del Turpo* e nel *Decamerone*).
- ⁶⁶ X, 6.
- ⁶⁷ X, 7; сл. *Carducci*. *Cantilene*, № VI. — G. *Mazzoni* выразил недавно мнение, что *Mico da Siena* с его канцоной — выдумка Боккаччо, ибо от него не сохранились ни notizie, ни rime. Сл. *Miscellanea storica della Valdelsa*, V, 1 (G. *Mazzoni*. *Mico da Siena e una ballata del Decamerone*).
- ⁶⁸ V, 6.
- ⁶⁹ IV, 4.
- ⁷⁰ X, 2.
- ⁷¹ V, 5.
- ⁷² I, 1.
- ⁷³ I, 6: fra *Pietro dell' Aquila*.
- ⁷⁴ I, 8; сл. *Inf. XVI*, 70 след. и *Com. Sopra la Div. Comm.*, II, 445 след.
- ⁷⁵ II, 1: сл. *Sacchetti*, *Nov.* 144.
- ⁷⁶ V, 4: сл. *Purg. XIV*, 97 и комментарии.
- ⁷⁷ VI, 2.
- ⁷⁸ VI, 1.
- ⁷⁹ VI, 5.
- ⁸⁰ VI, 9.
- ⁸¹ IX, 4.

- ⁸² IX, 8; сл. Com. Sopra la D. C. II, 449.
- ⁸³ VIII, 8 — сл. Carducci. A proposito di un «Codice diplomatico dantesco», Nuova Antologia, 15 Agosto, стр. 603 и 611, прим. 1.
- ⁸⁴ III, 4.
- ⁸⁵ VII, 1; к сюжету сл. Rua к Sraparola, V, 4 в Giorn. Stor. d. lett. it., fasc. 46—47, стр. 246—247.
- ⁸⁶ VIII, 2.
- ⁸⁷ II, 10.
- ⁸⁸ IV, 7.
- ⁸⁹ IV, 8.
- ⁹⁰ II, 3.
- ⁹¹ VIII, 2.
- ⁹² Ум. до 1354 года.
- ⁹³ VI, 10.
- ⁹⁴ VI, 5.
- ⁹⁵ VI, 9.
- ⁹⁶ II, 3.
- ⁹⁷ VI, 1; сл. новеллу Серкамби № 4 и R. Koehler в Giorn. Stor. d. lett. ital., fasc. 40—41, стр. 94 след.
- ⁹⁸ VI, 4.
- ⁹⁹ I, 5.
- ¹⁰⁰ I, 8.
- ¹⁰¹ I, 10: вероятно, Альберто Zancari, доктор философии и медицины, профессор Болонского университета.
- ¹⁰² VI, 9.
- ¹⁰³ I, 7.
- ¹⁰⁴ I, 8.
- ¹⁰⁵ Позднее: araldi della signoria.
- ¹⁰⁶ Honesta iucunditate.
- ¹⁰⁷ I, 8.
- ¹⁰⁸ IX, 8.
- ¹⁰⁹ VIII, 5; сл. Sacchetti. Nov. 49 и 50. — По мнению Rajna'ы, Lo schiavo di Bari в Novellino (13 нов. у Biagi) был *gimatore* в uomo di corte. Сл. La biblioteca d. scuole italiane, X, 18.
- ¹¹⁰ VI, 6.
- ¹¹¹ VIII, 3; сл. VI, 10, VIII, 5 и Sacchetti, Nov. 93.
- ¹¹² I, 1.
- ¹¹³ Сл., напр., элемент острот в VIII, 2, 9.
- ¹¹⁴ 1423, ум. 1497.
- ¹¹⁵ Sacchetti. Nov. 75; сл. другие анекдоты о нем ib. 63 и 44; Benv. Da Imola, Commentum super Dantis Comoediam, Florentiae 1887, ed. Lacaita, III, стр. 313.
- ¹¹⁶ Sacchetti, Nov. 212.
- ¹¹⁷ Ум. 1340 или около 1351.
- ¹¹⁸ Nov. 161, 169, 191, 192.
- ¹¹⁹ VIII, 3, 6, 9; IX, 3, 5.
- ¹²⁰ Так звали живописца Nozzo di Perino, ум. до 1318 г.
- ¹²¹ Монны Тессы, ум. до 1296 г.
- ¹²² Из Калиньяно, около Павии.

- ¹²³ D'Ancona, *Origini del Teatro italiano*, 2-е изд., Torino, 1891, I, 609—610.
- ¹²⁴ III, 8.
- ¹²⁵ VIII, 2.
- ¹²⁶ IX, 10.
- ¹²⁷ VI, 10.
- ¹²⁸ VIII, 5.
- ¹²⁹ VIII, 9.
- ¹³⁰ VII, 7: разновидность схемы, представляемой, между прочим, фабльо о *La borgoise d'Oriliens* (Montaigion et Raynaud, *Recueil général et complet des fabliaux*. Paris, 1872—1890, I, 117).
- ¹³¹ VII, 8 в начале.
- ¹³² VII, 9. Сл. фабльо: *Le prestre ki abevete* (Montaigion et Raynaud, III, 54). — Сл. Афанасьев. Русск. нар. сказки, III, 98—99 (малор. народн. анекдот: жена уверяет мужа, что окно, в которое он видел, как она целуется с солдатом, заколдовано).
- ¹³³ IX, 8.
- ¹³⁴ VIII, 7.
- ¹³⁵ V, 9.
- ¹³⁶ *De Casibus*, IX, 26.
- ¹³⁷ Дек., V, 6.
- ¹³⁸ Дек., V, 9, пер. 1, 401.
- ¹³⁹ *Com. sopra la Comm.* II, 434 след.
- ¹⁴⁰ *Amantissimus republicae et morum pater*. Сл. выше стр. 380.
- ¹⁴¹ Nov. 66.
- ¹⁴² Сл. выше стр. 51, прим. 1.
- ¹⁴³ Дек., IV день, Вступление, пер. 1, 277.
- ¹⁴⁴ IX, 5.
- ¹⁴⁵ Или ста одной, считая рассказ, введенный в предисловие к 4-му дню.
- ¹⁴⁶ Или 88.
- ¹⁴⁷ IV день, Вступление.
- ¹⁴⁸ II, 9. Сл. Веселовский. Южно-русские былины, II, 388 след. Халанский. Южно-слав. сказания о кралевице Марке (Варшава, 1893—1895), стр. 668 след.
- ¹⁴⁹ Лишь во время печатания этой главы получил я, благодаря любезности автора, Gaston Paris, его статью: *La légende de Saladin* (по поводу А. Fioravanti, *Il Saladino nelle leggende francesi e italiane del medio evo*). Цитирую ее далее по страницам оттиска (из *Journal des Savants*, Mai-Août, 1893).
- ¹⁵⁰ Дек., X, 9. Сл. Халанский, l.c., стр. 636 след.
- ¹⁵¹ *Gederschiöld. Fornsögur guntslandu, Inleding*, стр. XXXVI след.
- ¹⁵² VIII, 4; сл. Montaigion et Raynaud, II, 8.
- ¹⁵³ IX, 6.
- ¹⁵⁴ Montaigion et Raynaud, I, 238, V, 83.
- ¹⁵⁵ VII, 6.
- ¹⁵⁶ *Lai de l'épervier* (сл. Gaston Paris в *Romania*, VII, 1). Сл. Bédier, *Les fabliaux*. 1-е изд., стр. 193 след.
- ¹⁵⁷ *Tre novellino antiche, Saggio di un testo inedito del secolo XIII ciato dalla Crusca*. Firenze, 1887, cd. Gentile e Straccali.
- ¹⁵⁸ II, 6.

¹⁵⁹ II, 8.

¹⁶⁰ О фавльо, сходных по содержанию с новеллами Декамерона, говорит Bédier (*Les fabliaux, études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*. Paris, 1893), книгой которого я уже не мог воспользоваться.

¹⁶¹ IV, 9.

¹⁶² Сл. Monaci. Sul libro histor. Romanorum. Roma, 1889, стр. 52 sqq.

¹⁶³ VII, 2.

¹⁶⁴ V, 10.

¹⁶⁵ Сл. выше стр. 119, 412—413.

¹⁶⁶ V, 1; сл. выше стр. 25—26.

¹⁶⁷ К литературе новеллы сл. предисловие ко 2-му изданию Декамерона в моем переводе, стр. XXIII след., и Сборник за народни умотворения, X, отд. III, стр. 146, № 2.

¹⁶⁸ III, 10.

¹⁶⁹ II, 7. Сл. выше стр. 28.

¹⁷⁰ Сл. выше стр. 205 и след. Я не сомневаюсь, что имя Массамутино, сенешаля *арабского* короля Феличе, отвлечено от известных в южно-итальянской истории Masmudt, как назывались Альмогады, по имени влиятельнейшего между ними племени.

¹⁷¹ X, 3.

¹⁷² Сл. в *Journal of American Folklore*, II, № VII, p. 315: отчет Crane'a о Clouston. A group of eastern romances and stories from the Persian, Tamil and Glasgow, 1889. В *Helga Pháttir ok Ulf's* (изд. в *Yrel. Sag.*, I, 342 след., и *Гисласоном* в *Proever*, 50 след.). Bardhr трижды подает милостыню одному и тому же нищему, который оказывается апостолом Петром; апостол показывает ему Ирландию, где впоследствии Bardhr стал епископом.

¹⁷³ П. И(ванов). Из области малор. нар. легенд, *Этногр. обзор.*, XVIII, 87-88.

¹⁷⁴ К нов. IX, 9: сл. мой перевод Декамерона, 2-е изд., стр. XXIII—XXV; сл. еще Montaignon et Raynaud, *Fabliaux*, VI, 95: *De la dame escolliée* и Bédier, *Fabliaux*, стр. 283—284: *un comte chévauche avec sa jeune épousée, le jour de ses nocés, pour gagner son manoir. Un lièvre passe devant les chiens. «Rapportez!» leur crie-t-il. Ils le manquent, et il leur tranche la tête; он убивает оступившуюся во второй раз лошадь. Ils ariivent au château: la jeune femme que ces épreuves n'ont pas encore terrifiée, veut l'éprouver à son tour et commande au cuisinier des mets qui, elle le sait, déplairont au comte^a. Граф изувечил повара и жестоко бьет жену.*

¹⁷⁵ Сл., напр., отношения Дек., IX, 6 к фавльо о Combert et les deux clerics, указанные Бартоли.

¹⁷⁶ *Lo specchio della vera penitenza*, distinz. III, c. 2.

¹⁷⁷ V, 8.

¹⁷⁸ VII, 10. Сл. Schönbach. *Studien z. Erzählungsliteratur des Mittelalters*, I:

^a Некий граф едет верхом вместе с молодой женой, в день свадьбы, возвращаясь в замок. Заяц пробегает мимо собак. «Принесите!» — кричит им граф; им это не удается, и он отрубает им головы; он убивает оступившуюся во второй раз лошадь. Они приезжают в замок; молодая женщина, еще не окончательно утраченная этими испытаниями, хочет сама испытать его в свою очередь и требует у повара таких блюд, которые, она знает, не понравятся графу (*франц.*).

Die Reuner Relationes, p. 139 (Sitzungsber d. Wiss. Akad., Phil.-hist. Classe, 139 Bd., Wien, 1898).

¹⁷⁹ Сл. мою: *Novella della figlia del re di Dacia*, Pisa, Nistri, 1866, p. 41 след., и P. Meyer. *Romania*, LXXVIII: *Nouvelles catalanes inédites*, v. 406 след.

¹⁸⁰ I, 3.

¹⁸¹ С. 89, ed. Oesterley.

¹⁸² *Dis dou vrai aniel (1270—1294)*. Рассказ Étienne de Bourbon является развитием и вместе искажением типа *Gesta* и французской притчи.

¹⁸³ Дек., I, 3; X, 9.

¹⁸⁴ G. Paris, l. c., стр. 14—15. Сл. id. *La poésie du moyen âge: leçons et lectures*, 2-е série (1895), стр. 191 след. *La parabole des trois anneaux*.

¹⁸⁵ № CXI, ed. Biagi.

¹⁸⁶ Ed. Nutt, стр. 455—456.

¹⁸⁷ Сл. Fränkel. *Zur Gesch. von den drei Bingen*, в *Studien z. Vergleichenden Literaturgeschichte*, IV, 4. Gebhart. *La genèse d'un conte de Boccace*, *Journ. des Débats*, 1900, 14 Mars; *Dejob. A propos de la partie honnête du Décameron de Boccace*, *Rev. Universitaire*, 1900, 15 Juillet; W. Ilonia, *Déc. 1900: Chauvin, La parabole des trois anneaux*.

¹⁸⁸ *Uno itinere non potest pervenire ad tam grande secretum*.

¹⁸⁹ Сборн. материалов для опис. местн. и племен Кавказа, X, III, 75—80.

¹⁹⁰ X, 1.

¹⁹¹ *Confessio amantis*, l. V (ed. Reinhold Pauli, London, 1857, v. II, стр. 203 след.).

¹⁹² К указанию Ландау (*Die Quellen des Decamerone*) следует присоединить: *Tractatus de diversis historiis Romanorum et quibusdam aliis*, ed. Herzstein (Erlungen, 1893), сар. 29 и прим. Статья Landau (*Shakespeares Kaufmann v. Venedig*) в *Beliage* 83 и 84 к мюнхенской *Allgemeine Zeitung* 1892 года осталась мне неизвестной.

¹⁹³ Л. с., стр. 248—251.

¹⁹⁴ Как в *Gesta Romanorum*, ed. Oesterley, № 109.

¹⁹⁵ Tawney, *Kátha Sárit Sagara*, I, Calcutta, 1881, стр. 515 след.

¹⁹⁶ Дек., II, 7.

¹⁹⁷ Алатиэль, Беминадаб.

¹⁹⁸ Вавилония=Каир, Александрия, Афины, Смирна, Хиос и т. д.

¹⁹⁹ Tawney, l. c., стр. 498 след.

²⁰⁰ Дек., l. c., перев. I, стр. 124.

²⁰¹ *Fiammetta*, стр. 124—125.

²⁰² Дек., l. c., перев. I, стр. 135.

²⁰³ Л. с., стр. 139.

²⁰⁴ Л. с., стр. 129.

²⁰⁵ Дек., l. c., перев. I, стр. 135.

²⁰⁶ Сл. выше стр. 138, 235, 259—260, 263—264, 424 и *passim*.

²⁰⁷ *De Casibus*, VI, с. 13.

²⁰⁸ Перевод, I, 271.

²⁰⁹ *Corazzini*, стр. 451.

²¹⁰ *Fiammetta*, стр. 200; сл. выше стр. 433.

²¹¹ *Trist.*, I, 1, v. 7.

²¹² Л. с., v. 61.

- ²¹³ Л. с., в. 67.
- ²¹⁴ Три книги Amorum.
- ²¹⁵ Trist., I, с., в. 107—112.
- ²¹⁶ С. Com. sopra la D. С., I, стр. 329.
- ²¹⁷ Trist., II, 327 след.
- ²¹⁸ Дек., Заключение, пер. II, стр. 334.
- ²¹⁹ Л. с., пер. II, стр. 335; Дек. X, 6, пер. II, стр. 270.
- ²²⁰ Введение в четвертый день, пер. I, стр. 271.
- ²²¹ Ib., 272.
- ²²² Ib., 277.
- ²²³ В рассказе Arane, сл. выше стр. 282 след.
- ²²⁴ Вопросы IV и XIII.
- ²²⁵ Кн. V, вопрос IV.
- ²²⁶ Сл. X, 6, в начале.
- ²²⁷ Сл. Fiammetta, выше, стр. 410; сон. XXXV.
- ²²⁸ Metam., VII, 179 след. Сл. Landau, Quellen des Dek., 1 изд. 108, 2-е изд. 340; Zingarelli, Romania, XIV, 433.
- ²²⁹ Metam., I, с., в. 184—186: о Медее: fertque vagos mediae per multa silentia noctis — incomitata gradus = стр. 53: i vaghi gradi della notte passavano; 272: Squamea Cinyphii tenuis membrana chelydri = стр. 56: con squama di cinifero e con pelle di chelidro.
- ²³⁰ Metam., I, с., в. 196.
- ²³¹ V, 283—284.
- ²³² Сравнение новелл в Filocolo и Декамероне с точки зрения эстетической сл. Romania, XII, 440 (Zingarelli), и XXXI, 40, п. 2 и 3 (Rajna).
- ²³³ Болонья, Модена.
- ²³⁴ Дек., заключение автора, пер. II, стр. 332, 336.
- ²³⁵ Сл. Hecker, Die Berliner Decameron Handschrift und ihr Verhältniss zum Codice Mannelli (Berlin, 1892), стр. 54—55. Приношу автору глубокую благодарность за доставленные мне брошюры. — Сл. отзывы о ней Hauvette в Giorn. stor. d. lett. italiana, в. XXI, и ответ Hecker'a, ibid., в. XXVI (fasc. 76—77), стр. 162 след. — Сл. его же: Der Deo-Gratias-Druck des Decameron, оригиналом которого была, по всей вероятности, берлинская рукопись.
- ²³⁶ Сл. II, 3, ed. Fanfani (Il Decameron di messer Giovanni Boccacci, Firenze, 1857): I, 97: camminando, cammino, cammino.
- ²³⁷ III, 6, 7.
- ²³⁸ Сл. выше стр. 203, прим. 210, прим. 276.
- ²³⁹ Ameto, выше стр. 293, сонет XXXI.
- ²⁴⁰ Сл. выше стр. 186, прим. 2.
- ²⁴¹ Дек., V, 10, пер. I, стр. 408. Сл. De Clar. Mulieribus (в посвятельном письме): uti viridarium intrans eburneas manus semotis spinarum aculeis extendis in florem; Gen. Deor. XIV, 22: more solertis virginis, quae inter spineta flores illaesis colligit digitis et spinarum aculeos sinit separatim vilescere; Andr. Capell., De Amore I, I, с., с. VI, стр. 49; Nec tibi vilescat apud quemcunque reperta probias, quum ex pungentibus rosas spinis colligimus ortas.
- ²⁴² Сл. выше стр. 410, прим. 429-9, прим. 1.
- ²⁴³ Сл. выше стр. 411, прим. 4.

- ²⁴⁴ Сл. выше стр. 365, 422—423. Сл. еще стр. 316, прим. 2.
- ²⁴⁵ Сл. Дек., IV, 6, IX, 7 и Филоколо.
- ²⁴⁶ VI, 10.
- ²⁴⁷ VIII, 3.
- ²⁴⁸ Сл. De Cas. Vir. III, с. VII о несчастьях Иокасты: *permittimus considerare matronis*.
- ²⁴⁹ Так имя Никколозы в VIII, 5 вызывает память о другой Николозе, которой и посвящен следующий рассказ (VIII, 6).
- ²⁵⁰ VIII, 9.
- ²⁵¹ Сл. выше стр. 246, 254 след., 330, 365, 433—434.
- ²⁵² V, 1.
- ²⁵³ Sen., V, 1.
- ²⁵⁴ IV, 1.
- ²⁵⁵ Нег. XI.
- ²⁵⁶ Сл. выше стр. 137 и прим. 3.
- ²⁵⁷ Сл. выше стр. 260.
- ²⁵⁸ X, 3.
- ²⁵⁹ II, 9.
- ²⁶⁰ III, 9.
- ²⁶¹ X, 10.
- ²⁶² I, 10.
- ²⁶³ II, 10; VI, 7.
- ²⁶⁴ III, 5.
- ²⁶⁵ X, 8.
- ²⁶⁶ VIII, 7.
- ²⁶⁷ De Montibus, a. v. Sorgia.
- ²⁶⁸ Geneal. Deor. XIV, 11.
- ²⁶⁹ De Vita Solitaria, I. I, sect. V, с. 1, стр. 241; I. II, sect. VII, с. 2, стр. 279. — Св. Бернард: *aliquid amplius invenies in sylvis quam in libris*.
- ²⁷⁰ Fiammetta, стр. 115 след.; 91.
- ²⁷¹ Пер. I, стр. 183—184.
- ²⁷² Пер. II, стр. 38—39.
- ²⁷³ Сл. выше стр. 115—116.
- ²⁷⁴ Пер. II, стр. 271—272.
- ²⁷⁵ Для Петрарки сл. De Nolhaac, I. с., стр. 262 след.; сл. Benvenuto da Imola, Com. ed. Lascia, III, 280.
- ²⁷⁶ Сл. выше стр. 000 (274 у В.).
- ²⁷⁷ Сл. Scherillo, Alcuni capitoli d. biografia di Dante, Torino, 1896, стр. 315 след., 321.
- ²⁷⁸ Дек., VIII, 4.
- ²⁷⁹ VI, 10.
- ²⁸⁰ I, 1.
- ²⁸¹ Сл. выше стр. 116—117.
- ²⁸² Заключение автора, пер. II, стр. 333.
- ²⁸³ Дек., V, 5; сл. Amorosa Visione, с. 4 и Gen. Deor., XV, 6.
- ²⁸⁴ К детальности Боккаччо сл. Braggio, Impressioni e discorsi letterari (Brescia, 1895): *Le rappresentazioni della bellezza femminile nel quattrocento*. Автор говорит, что в XV веке эти описания обнаруживают большой упа-

док, perchè «l'eccesso dei particolari decompone il tutto nelle parti», onde la realtà viva vien meno. Questa decadenza ha principio con le minute, inestetiche descrizioni del Boccaccio, che i suoi imitatori peggiorarono^a. Сл. Giorn. Stor. d. lett. ital., v. XXVII, fasc. 79, стр. 194.

²⁸⁵ Сл. выше стр. 470.

²⁸⁶ Дек., II, 5; VIII, 10.

²⁸⁷ Сл. выше стр. 121.

²⁸⁸ Дек., Введение, пер. I, стр. 3.

²⁸⁹ Пер. II, 336.

²⁹⁰ День 2-й.

²⁹¹ День 4-й.

²⁹² День 5-й.

²⁹³ День 10-й.

²⁹⁴ Сл. речь Гисмонды, IV, 1; речи Тита и Джизиппо, X, 8 и др.

²⁹⁵ II, 1.

²⁹⁶ Ed. Nutt, стр. 461.

²⁹⁷ Canz. 14; Son. 4, 19, 21.

²⁹⁸ I, 6.

²⁹⁹ I, 7.

³⁰⁰ III, 3.

³⁰¹ IV, 2.

³⁰² VII, 3.

³⁰³ X, 2.

³⁰⁴ VIII, 2, 4.

³⁰⁵ III, 3.

³⁰⁶ VIII, 2, 10.

³⁰⁷ III, 10.

³⁰⁸ VII, 1.

³⁰⁹ III, 4.

³¹⁰ Дек., IX, 2.

³¹¹ T. Carini. Due antichi repertorii poetici, в Propugnatore, N. S., vol. II, fasc. 7-8, стр. 205—207.

³¹² Дек., II, в конце, перев. I, стр. 179.

³¹³ Ib. VIII, нач., пер. II, стр. 104.

³¹⁴ VI, 10.

³¹⁵ Arrigo da Balzano, ум. 1315.

³¹⁶ VII, 3.

³¹⁷ Dit de la dame qui fit trois tours autour de moustier.

³¹⁸ II, 2.

³¹⁹ VII, 10.

³²⁰ Сл. Sathas. Μνήμετα Σλληνικῆς ιστορίας, Paris, 1880, VII, стр. IX, след.

^a «Изображение женской красоты в эпоху кватроченто» (*Braggio. Impressioni e discorsi letterari. Brescia, 1895*). Автор говорит, что в XV в. эти описания обнаруживают большой упадок. «Излишество частных признаков разлагает целое на составные части, отчего жизненность пропадает. Этот упадок ведет начало от детальных, не-художественных описаний Боккаччо, которые еще ухудшены его подражателями» (*итал.*).

- ³²¹ Сл. в *De Genealog. Deor.*, I, XV, с. IX, чисто католическое исповедание веры Боккаччо.
- ³²² I, 8.
- ³²³ IV, 5, 6; IX, 7. Сл. *De Cas. Vir.* III, II, 18; *Vita di Dante*, § 17; *Com sopra la Comm.* II, 17—18; *Gen Deor.*, I, I, с. 31.
- ³²⁴ I, 9; VI, 1.
- ³²⁵ X, 7 в конце.
- ³²⁶ VI, 2, 5 и в IV, 1 речь Гисмонды.
- ³²⁷ VI, 2, пер. II, 6.
- ³²⁸ II, 3.
- ³²⁹ II, 6.
- ³³⁰ II, 7.
- ³³¹ II, 10.
- ³³² III, 4.
- ³³³ III, 5.
- ³³⁴ II, 10, пер. I, 179.
- ³³⁵ *Fiammetta*, стр. 25.
- ³³⁶ III, 10; сл. вступление в IV-й день, пер. I, 275.
- ³³⁷ IV, 7.
- ³³⁸ III, 1.
- ³³⁹ *Тезеида*, сл. выше стр. 332.
- ³⁴⁰ *Fiammetta*, стр. 92—93.
- ³⁴¹ *Influenza del cielo*.
- ³⁴² *Ed. Macri-Leone*, стр. 15.
- ³⁴³ *Gen Deor.* III, 22; сл. *Com. sopra la D. C.*, II, 86.
- ³⁴⁴ Пер. II, стр. 328—329.
- ³⁴⁵ II, 8; сл. *Canzone V. Laccio d'amor non lega uomo occupato*. — *Ma chi si posa in ozib e dorme e giace*; *Ovid.*, *Remedia Amores*, 136 след. *Fac monitis fugias otia prima meis*, *Haec ut ames, faciunt...* *Haec sunt iucundi causa cibusque mali*.
- ³⁴⁶ В его ответном сонете к Данте.
- ³⁴⁷ *Canz.* 18.
- ³⁴⁸ Сл. *Casini*, I, с., стр. 359 след.
- ³⁴⁹ II, 10.
- ³⁵⁰ V, 10.
- ³⁵¹ II, 3.
- ³⁵² IV, 1.
- ³⁵³ I, 4; сл. IX, 2.
- ³⁵⁴ II, 9, 8.
- ³⁵⁵ *Amor.*, III, 14 v. s.: *Non peccat, quaequumque potest peccasse negare*.
- ³⁵⁶ VI, 7.
- ³⁵⁷ II, 9 и 10: речь Дионео.
- ³⁵⁸ VII, 2.
- ³⁵⁹ VII, 5 и начало VII, 6.
- ³⁶⁰ X, 10, пер. II, стр. 328.
- ³⁶¹ VII, 4.
- ³⁶² IX, 1.
- ³⁶³ IV, 8 в начале; V, 8 в конце.

- ³⁶⁴ IV, 4.
³⁶⁵ V, 1.
³⁶⁶ V, 8.
³⁶⁷ I, 10.
³⁶⁸ X, 7.
³⁶⁹ IV, 5, 7.
³⁷⁰ IV, 6.
³⁷¹ III, 1.
³⁷² X, 4, 5.
³⁷³ X, 8.
³⁷⁴ Art. Am., II, 477: *Bianda truces animos fertur mollisse voluptas.*
³⁷⁵ Art. Am., I, 31 след. = *Trist.*, II, 247 след.; сл. Art. Am., II, 499—500, III, 611 след.
³⁷⁶ Art. Am., II, 153 след.
³⁷⁷ Art. Am., III, 311 след.
³⁷⁸ Art. Am., I, 341.
³⁷⁹ *Ив.*, I, 269-270.
³⁸⁰ VIII, 1.
³⁸¹ IV, 3.
³⁸² Дек., вступление, пер. 16 стр. 16.
³⁸³ II, 9.
³⁸⁴ IX, 9, пер. I, стр. 230—231.
³⁸⁵ VIII, 7.
³⁸⁶ VII, 7.
³⁸⁷ VII, 9.
³⁸⁸ I, 5.
³⁸⁹ II, 9.
³⁹⁰ III, 9.
³⁹¹ X, 10.
³⁹² IV, 1.
³⁹³ II, 3.
³⁹⁴ X, 4.
³⁹⁵ X, 8.
³⁹⁶ Дек., введение, пер. I, стр. 1.
³⁹⁷ Сл. выше стр. 171 след.
³⁹⁸ *Del Reggimento e dei costumi delle donne*, нап. в 1308 году.
³⁹⁹ *Documenti d'Amore*, 1314—1315 г.
⁴⁰⁰ *Del Reggimento*, ed. Baudi di Vesme, Bologna, 1875, стр. 413.
⁴⁰¹ Сл. Thomas, Francesco da Barberino, Paris, 1883, стр. 52, 56, 81. Сл. Arch. stor. italiano, S. V., XIII, 1: Marchesini, *Tre pergamene autografe di ser Lapo Gianni* (между прочим о его отношениях к Franc. da Barberino).
⁴⁰² *Del Reggimento*, l. c., стр. 40—42. Сл. *Breve consiglio di Paolo da Certaldo*, ed. S. Morpurgo (Firenze, 1892): *E s'el e fanciullo femina, falla a chuscire, e non a leggere, che non istà troppo bene a una femina sapere leggere.*
⁴⁰³ Raimondo d'Angiò.
⁴⁰⁴ «Она охраняла дом, пряла шерсть. Я сказал: прости, прохожий!»
⁴⁰⁵ *Del Reggimento*, l. c., стр. 173.
⁴⁰⁶ Комментарии к *Documenti d'Amore*, сл. Thomas, l. c., стр. 113.

- ⁴⁰⁷ I, 10, пер. I, стр. 65.
- ⁴⁰⁸ Дек., введение, пер. I, стр. 3; сл. De Claris Mul., гл. 54: о художнике Thamyris = Timarete Плинияб Hist. Nat., XXXV, 59, 147: equidem laudabile plurimum, si propectemus fusos et calathos aliarum.
- ⁴⁰⁹ Дек., II, 9.
- ⁴¹⁰ I, 5 и passim; сл. V, 10, пер. I, стр. 415.
- ⁴¹¹ III, 10, пер. I, стр. 267; V, 5, пер. I, стр. 377; VIII, 3, пер. II, стр. 114; VIII, 10, пер. II, стр. 179.
- ⁴¹² III, 3 в конце.
- ⁴¹³ Сл. Lib., I.с., VI, стр. 209—211.
- ⁴¹⁴ Дек., V, 10, пер. I, стр. 408; сл. выше стр. 510—511, прим. 7.
- ⁴¹⁵ Дек., вступление, перев. I, стр. 17.
- ⁴¹⁶ Сл. замечание Novati по поводу исследования Zenatti, в Giorn. stor. d. lett. ital., fasc. 82—83, стр. 115 след.
- ⁴¹⁷ I, 10.
- ⁴¹⁸ Дек., вступление. Перев. I, стр. 276.
- ⁴¹⁹ L. с., стр. 271.
- ⁴²⁰ Стр. 502 след.
- ⁴²¹ Дек., вступление, I. с., стр. 277.
- ⁴²² Заключение автора, пер. II, стр. 332.
- ⁴²³ Дек., вступление, пер. I, стр. 12—13.
- ⁴²⁴ Сл. выше стр. 453—454.
- ⁴²⁵ VI, 10, пер. II, стр. 37.
- ⁴²⁶ X, 10, пер. II, стр. 328—329.
- ⁴²⁷ Дек., заключение, перев. II, стр. 333.
- ⁴²⁸ L. с., стр. 333—334.
- ⁴²⁹ Trist., II, 212; obsceni doctor adulterii.
- ⁴³⁰ L. с., v, 278: Et nimium scriptis arrogat ille meis.
- ⁴³¹ L. с., v, 307: versus evolvere mollis.
- ⁴³² L. с., v, 301.
- ⁴³³ Сл. I. с., v, 178.
- ⁴³⁴ Дек., заключение, пер. II, стр. 332.
- ⁴³⁵ L. с.
- ⁴³⁶ L. с.
- ⁴³⁷ Дек., введение, пер. I, стр. 2.
- ⁴³⁸ Сл. выше стр. 111, 118—119, 412—413.
- ⁴³⁹ Inf., V, v, 127 след.
- ⁴⁴⁰ Maestro delle sentenze.
- ⁴⁴¹ Сл. Biagi в Rivista Critica d. lett. ital. I, № 2, стр. 61—62.
- ⁴⁴² Дек., заключение, пер. II, стр. 335—336.
- ⁴⁴³ XIV, с. 9.
- ⁴⁴⁴ Giambattista Basile, II, стр. 20—21; IV, стр. 55—56; De Nino, Usi e costumi Abbruzzesi, Firenze, 1887, IV, стр. 230—231. — Faraglia, Fonte d'Amore e la villa d'Ovidio Nasone, в Rassegna abruzzese di storia ed arte I, 3. — Сл. Fabrizi Sallusto nella fantasia dei popoli sabini, в Bollettino d. Soc. d. Storia patria d. Abruzzi, XI, 22.
- ⁴⁴⁵ G. Vaccini, Il Boccaccio mago, Giornale di erudizione, v. I, № 15—16, стр. 233—235. — Сл. Miscellanea storica della Val d'Elsa, anno II, fasc. 2: Мас-

cianti o раскопках в Чертальдо в Poggio del Boccaccio, устроенном, будто бы по его просьбе, дьяволом.

⁴⁴⁶ Сл. Köppel, Studien zur Gesch. d. ital. Novelle in der englischen Literatur d. 16 Jahrh. Strassburg, 1892, стр. 60, 84, 88.

Комментарии

Из книги: Александр Веселовский. Боккаччо, его среда и сверстники. СПб., 1893. Т. 1. СПб., 1894. Т. 2.

Переиздания: *Собр. соч.* Пг., 1915. Т. 5; 1918. Т. 6.

Часть шестая «Художественные и этические задачи Декамерона» опубликована в *Избр. стат.*, 1939, 284—358, комментарии М.П. Алексеева.

В настоящее издание включены следующие части монографии: Введение; часть вторая (раздел III и IV); часть шестая полностью. В примеч. Веселовский нередко ссылается на предшествующие страницы; они указываются по *Собр. соч.*

В авторском предисловии А.Н. Веселовский указал на давность своего замысла: «Книга эта задумана была давно, вскоре по появлении биографии Боккаччо, написанной Ландау, но другие работы надолго отвлекли от исполнения труда, пока русский перевод “Декамерона” не обратил его снова к старой привязанности». В качестве хронологических вех Веселовский называет выход в свет немецкой биографии Боккаччо: *Landau, Marcus. Giovanni Boccaccio, sein Leben und seine Werke.* Stuttgart, 1877. И собственный перевод (первый полный перевод «Декамерона» на русский язык). М., 1891—1892. Т. 1—2.

О месте, которое Боккаччо занимал в научном творчестве Веселовского, о выполненном им переводе «Декамерона» и о реакции на него тогдашних рецензентов подробно говорится в комментарии М.П. Алексеева (фрагменты из которого и приводятся ниже).

Как комментатор «Божественной комедии» Данте и как автор «Декамерона», Боккаччо привлекал внимание Веселовского уже в ранние годы его литературной деятельности, в особенности же — в пору его заграничных странствий. В 60-х годах в Италии Веселовский познакомился с некоторыми рукописями, содержащими малоизвестные или еще неопубликованные произведения Боккаччо (*Собр. соч.* Т. III. С. 134). Попутно открыл прямые источники некоторых из новелл «Декамеона» или параллели к ним, лишь много лет спустя указанные и западноевропейской критикой (см., например: Т. III. С. 482; Т. V. С. 482 и 621). В 1876 г. Веселовский издал впервые в полном объеме по рукописи Риккардианской библиотеки во Флоренции два письма Боккаччо к Майнардо де Кавальканти от 1375 г. (*Собр. соч.* Т. IV. Вып. 1. С. 140—149).

Переводя «Декамерон» (2-е изд., 1896), Веселовский надеялся «уловить манеру Боккаччо, в которой заключается не последнее обаяние его для тех, кто читает его в подлиннике», «тембр его фразы... насколько то позволили средства русского языка и сноровка переводчика» (предисловия к 1-му и 2-му изданиям этого перевода см.: *Собр. соч.* Т. IV. Вып. 1. С. 401, 459).

При своем появлении перевод был оценен по достоинству лишь немногими читателями: традиционное отношение к «неприличному» итальянскому новеллисту вызвало газетные вопросы переводчику: «Почему так нужен для нас Боккаччо?» (отзыв «Петербургской газеты», приведенный «Новым временем». 1891. № 6424) и выражения надежды, что Веселовский выпустит о Боккаччо «только два, а не несколько томов» (Новое время, 1891, № 6421). Отповедь этим «критикам» см. в кн.: *А.Н. Гиляров. Старые поэты в новых русских переводах. Киев, 1895. Полное издание «Декамерона» было запрещено цензурой; цензурный комитет позволил выпустить без сокращений лишь сто экземпляров перевода по дорогой цене, продажу которых издатель, однако, мог производить не иначе как по удостоверению каждый раз в «правоспособности лица, желающего их купить» (Письмо акад. Веселовского // Новое время. 1891. № 6426). Лишь в немногих изданиях перевод «Декамерона» нашел сочувственный и ободряющий отклик (см. рец. А.Н. Пыпина в «Вестнике Европы». 1891. Кн. 8. С. 839—843; «Русская мысль». 1892. № 2, библиогр. С. 59—61; «Северный вестник». 1892. № 3. С. 49—52).*

В 1891—1893 гг. в различных изданиях Веселовский напечатал ряд статей, непосредственно относящихся к автору «Декамерона» и представляющих собой самостоятельные критические экскурсы. Наконец, в 1893 г. в издании Академии наук появился первый том исследования «Боккаччо, его среда и сверстники». «Образцовая монография, — писал через несколько лет Л. Шепелевич, — потребует от исследователя, даже очень подготовленного и талантливого, продолжительных предварительных занятий, эрудиции, чувства меры, большого вкуса, словом, это должен быть не просто ученый повествователь, а художник с развитым воображением, умеряемым должным образом умом. Если я скажу, что продуктом именно такого пера является монография акад. А. Н. Веселовского “Боккаччо, его среда и сверстники”, то этим не будет выражено ничего нового, так как репутация этого ученого слишком известна, чтобы нуждаться в чьих-либо характеристиках, — но, может быть, не один читатель удивится, когда услышит, что сочинение, в высшей степени ценное по добытым результатам, интересное и доступное по содержанию, вышедшее из-под пера нашего лучшего специалиста по литературе (таковым же является А.Н. Веселовский и по отношению к заграничным ученым), что такое сочинение, говорю я, не только не привлекло всеобщего внимания, но о нем почти замолчала критика — к стыду, конечно, своему» (Боккаччо в исследовании русского ученого // Северный вестник. 1897. № 2. С. 28—44).

Исследование Веселовского охватывает всю историю жизни Боккаччо и рассказывает ее на широком историческом фоне, ставя писателя в прямое отношение со средой, его воспитавшей, и рисуя попутно его современников, сверстников, друзей; лишь в отдельных главах (преимущественно во второй части) Веселовский сознательно подчиняет «литературный» анализ «психолого-биографическому» (Предисловие // *Собр. соч.* Т. V. С. VI), но нигде не заслоняет широкой культурно-исторической перспективы (*Алексеев, 1939*).

О противоположной точке зрения, согласно которой в своих биографических книгах — о Боккаччо и Жуковском — Веселовский не использует

достижения исторической поэтики, а следует путем традиционного биографического описания, см. подробнее в *Послесловии*.

Для публикации в настоящем томе выбраны три фрагмента: введение, в котором автор говорит о замысле исследования; два раздела из второй части книги, посвященные тому, как на основе собственной биографии Боккаччо трансформирует традиционные сюжеты и жанры; и шестая часть, обращенная к «Декамерону» и жанру новеллы. Именно эти фрагменты позволяют оценить, каким образом Веселовский предполагал проложить путь от предания к личному творчеству. Боккаччо в этом отношении служит идеальным примером, поскольку одним из первых делает шаг из еще безличной повествовательной памяти, закреплённой в мифе и эпическом сюжете, к повествованию Нового времени, служащему средством выражения авторского слова, в котором реальность биографии прорастает биографическим мифом о себе самом.

¹ По приглашению Боккаччо и его друзей, почитателей таланта Петрарки, поэт посетил Флоренцию в 1350 г. При этом он отклонил блистательно-риторическое послание Флоренции (переданное через Боккаччо), предлагавшей со всеми почестями возратить ему гражданство. Петрарка естественно и спокойно ощущал себя гражданином мира. Он менял итальянские города по собственному выбору, а когда ему пеняли, что он не гнушается гостеприимством и милостями самых жестоких тиранов, он отвечал (как в знаменитом письме Боккаччо): «...это лишь казалось, что я жил при князьях, на деле же князья жили при мне». Это было знаком того, что центр мирового устройства сместился — в направлении человека, баланс сил нарушился — в пользу личности.

² *Nè si nè no nel cuor mi suona intero (umal.)* — «Сердце не говорит мне решительно ни да, ни нет...» (Петрарка. Сонет 168).

³ «Героиды» — стихотворные послания, написанные Овидием в форме писем покинутых женщин к оставившим их возлюбленным.

⁴ «Корбаччо» (*umal.*) — «Ворон, или Лабиринт любви», название поздней сатиры, достойной, как полагает Веселовский, бичующего пера древнеримского сатирика Ювенала. В своем последнем по времени написания художественном произведении (ок. 1355) Боккаччо исполнен раскаяния и презрения ко всем тем земным радостям, которые он не раз воспел в своем творчестве. См.: *Боккаччо Дж. Ворон / Пер. Н. Фарфель // Боккаччо Дж. Малые произведения. Л., 1975.*

⁵ *Понтан* — Джованни Понтано (1429—1503), один из самых видных поэтов-гуманистов, писавших на латыни. Среди его наиболее известных произведений — «Эклоги», в которых античная традиция сочетается с опытом современной ему сельской жизни.

⁶ «*Ninfale Fiesolano*» (*umal.*) — поэма Боккаччо «Фьезоланские нифмы».

⁷ В годы правления короля Роберта (1309—1343) в Неаполе, столице Неаполитанского королевства, сложился один из самых заметных культурных центров в Италии. Именно сюда в 1341 г., следуя в Рим, чтобы венчаться лавровым венком поэта, заедет Петрарка. Здесь пройдут годы юности (ок. 1330—1340) и будут созданы первые произведения Боккаччо. Однако сведения о его собственном происхождении и о королевском

происхождении его возлюбленной — легенда: «Автор “Декамерона” был сыном богатого флорентийского купца Боккаччо ди Келино, тесно связанного со знаменитыми банками Барди и Перуцци. История о рождении Джованни Боккаччо в Париже — такая же легенда, как и королевское происхождение его Фьямметты. Подобно Петрарке Боккаччо сознательно романизировал собственную биографию. По-видимому, в этом была какая-то закономерность. На заре индивидуалистической культуры Возрождения, когда даже такие гиганты, как Данте, с трудом решались вписать свое имя в свои же гениальные строфы, первые гуманисты в прямой полемике с угасающей традицией всячески выпячивали свое “Я”, мифологизируя собственную личность и делая ее идеологической моделью нового человека. Но Боккаччо чаще, чем Петрарка, прибегал к сложным, зачастую противоречившим друг другу автобиографическим аллегориям» (*Хлодовский Р.И.* Джованни Боккаччо // История литературы Италии. М., 2000. Т. 1. С. 453).

^{8*} Встреча Фьямметты с Панфило приурочена к службе в том же храме Сан-Лоренцо в Неаполе, где произошла первая встреча Боккаччо с Марией д’Аквино.

^{9*} В первоначальной мифе *Галатее* — морское божество; в нее влюблен циклоп Полифем, который из ревности раздавил скалой ее возлюбленного. Уже в эллинистическую пору этот миф был преобразован в историю любви пастуха Полифема к Галатее.

^{10*} *Капеллан Андрей* — автор трактата «О любви», написанного «Андреем, капелланом короля французского» (1184—1186). См. русский перевод (М.Л. Гаспарова) в кн.: Жизнеописания трубадуров. М., 1993. С. 383—401.

^{11*} *De Vetula* (лат. старая женщина) — псевдоовидианская поэма XII в. Овидий в ней выступает в качестве автобиографического героя, а старуха Ветула — в роли его помощницы и сводни.

^{12*} *Байский берег* — с античных времен Байя, расположенная недалеко от Неаполя, была местом, куда приезжали отдыхать и купаться. Боккаччо не раз бывал там, и туда же отправил покинутую Фьямметту встревоженный ее печалью муж. Красота природы и всеобщее веселье лишь усугубляют меланхолию Фьямметты.

^{13*} *Партенопейский* — от имени сирены Парthenопы, одной из тех, что в отчаянии бросились в море, когда им не удалось завлечь своим пеньем Одиссея. Там, где тело сирены оказалось выброшено на берег, был основан город Парthenопей, современный Неаполь.

^{14*} *Чимоне* (буквально — скотина) — герой новеллы в «Декамероне» (V, 1), которого человеком делает любовь.

^{15*} *Donna dell’ischermo* — дама-защита или дама-щит, вниманием к которой герой «Новой жизни» пытался скрыть от чужих глаз любовь к Беатриче.

^{16*} Страницы о Троице и Крессиде у Веселовского и по сей день представляют наиболее подробное изложение на русском языке одного из великих сюжетов о любви в средневековой и ренессансной литературе — наряду с историями Тристана и Изольды, Ромео и Джульетты. Склонный с особой подробностью излагать повествования, неизвестные русскому читателю, и на этот раз Веселовский восстанавливает сюжет, до Боккаччо

имевший уже многовековую историю. См. также о данном сюжете в кн.: Энциклопедия литературных героев. Зарубежная литература. Античность. Средние века / Под общей ред. И.В. Ершовой. М., 1998. Кн. II. С. 348—352; Горбунов А.Н. «Горести царевича Троила» // Чосер Дж. Троила и Крессиды; Хенрисон Р. Завещание Крессиды; Шекспир У. Троила и Крессиды / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, М.В. Оверченко, Н.Т. Пахсарьян. М., 2001. С. 537—661).

Этот сюжет возник на полях «Илиады», поддержанный ее безусловной авторитетностью, но в то же время оставляющий достаточно пространства для вымысла, поскольку у Гомера этого сюжета нет. У него фактически нет и самих героев: Троила лишь упомянут в списке погибших троянских царевичей, а создание имени Крессиды из гомеровской Бризеиды начато Боккаччо — Гризеида. Оно варьирует имена гомеровских героинь (Бризеиды, Хризеиды), которые также становятся поводом для раздора, пересекают границу между ахейцами и троянцами и тем самым повторяют основной сюжет — Париса и Елены.

Троила появляется у *Диктиса Критянина* и *Дарета Фригийского*. Эти якобы подлинные свидетельства о Троянской войне, возникшие с той и другой стороны, в действительности относятся к гораздо более позднему времени (I в. до н. э.). Создателем сюжета в его первоначальном виде явился один из родоначальников рыцарского романа, автор «Романа о Трое» (ок. 1155) — *Бенуа де Сент-Мор*. Он оценил возможность, которую предоставлял этот сюжет: не покидая пределов гомеровского предания, обрести свободу, необходимую для нового авторства и изображения куртуазной любви.

Между Сент-Мором и Боккаччо стоит еще один источник — законченная в 1287 г. латинская «История разрушения Трои» сицилийца *Гвидо делье Колонне*.

^{16*} *Скрытый грех наполовину прощен* — «Декамерон», I. 4.

^{17*} *Антонио Пуччи* (1310—1388) — один из немногих кантасториев, слагателей популярных поэм на героические (каролингские и бретонские) сюжеты, чье имя дошло до нас. Ему Веселовский посвятил одну из первых своих статей (по-итальянски) — о народных переложениях поэм Пуччи (Ateneo Italiano. 1866. 15 Aprile. P. 1—17). И впоследствии Веселовский не раз писал о Пуччи, в том числе в «Вилла Альберти».

^{18*} Подробнее о судьбе этого сюжета см.: *Михайлов А.Д.* Средневековый французский роман о Флуаре и Бланшефлор, его источники и его судьба // Флуар и Бланшефлор. М., 1985. Восточный колорит романа «Флуар и Бланшефлор» напоминает об эпохе крестовых походов и даже, точнее, — о втором походе 1147—1149 гг., когда европейское сознание, утонченное куртуазией, было подготовлено к тому, чтобы воспринять прелесть чужой культуры и вдохновиться ею. По приказу Фьямметты Боккаччо пересказывает эту историю прозой в «Филоколо».

^{19*} *Чертальдо* — городок в Тоскане, где всего вероятнее родился Боккаччо и провел детство (дом сохранился).

^{20*} Имеется в виду «Сетование» по поводу чумы 1348 г., напечатанное в сборнике: «La pestilenza del 1348. Rime antiche», Firenze, 1884. Флорентийский поэт Антонио Пуччи, корреспондент Боккаччо и друг Саккетти,

исполнявший обязанности городского глашатая, охотно пользовался для своих произведений формой так называемых «серминтез» («sermintese», или «serventese»), в которых нередко касался различных событий флорентийской жизни: наводнения, дороговизны 1346 г., чумы и т. д. (Алексеев, 1939).

^{21*} В книге «Journal of the Plague Year» («Дневник чумного года») (1722), как нередко в своих романах, Д. Дефо придает повествованию форму документального свидетельства, рассказывая в данном случае о событии, случившемся до его рождения, — в 1665 году: «Писано жителем города, все это время не покидавшим Лондон» (Дефо Д. Дневник чумного года / Изд. подготовила К.Н. Атарова. М., 1997).

^{22*} В «Хронике» *Маттео Виллани* (ум. 1363) (дополняющей хронику его старшего брата — *Джованни*, 1280—1348) пролог к первой книге посвящен «неслыханному моровому бедствию». Среди его разделов: «О том, что люди стали хуже», «Об ожидании изобилия и росте дороговизны» (*Виллани Дж.* Новая хроника, или История Флоренции / Пер., стат., примеч. М.М. Юсима. М., 1997. С. 451—456).

^{23*} *Личиска и Пандар* — слуг, заспоривших о женской нравственности в прологе к шестому дню, в действительности зовут Личиска и Тиндаро (так и в переводе Веселовского). Так же они будут названы ниже. Что же в этом месте — описка? Или невольное воспоминание о герое предшествующего произведения — «Филострато», рассуждающем о свойствах страсти?

^{24*} Эта живописная параллель и сама идея, что Боккаччо в «Декамероне» дал свой вариант «пира во время чумы», впоследствии стали поводом к полемике: «Та параллель с изобразительным искусством, которую провел А. Н. Веселовский, в данном случае демонстративно показательна. Созданный в 60-е годы XIV в. каким-то неизвестным мастером пизанский «Триумф Смерти» — действительно одно из ярчайших произведений живописи Треченто, но это аллегорическое произведение средневекового, готического стиля, сменившего в середине века проторенессанс Джотто. Знаменитые фрески на пизанском кладбище никакого отношения к гуманистическим концепциям человека не имели, хотя, видимо, действительно были связаны с изображенным в «Декамероне» чумным повестрием. Их вызвала к жизни широкая волна религиозно-аскетических настроений, затронувшая глубинные слои итальянского народа и прокатившаяся во второй половине XIV столетия по всему Апеннинскому полуострову.. Во вступлении к Первому дню пиры во время чумы описаны и даже изображены разные варианты. Однако настроения отчаяния для книги Боккаччо совсем не характерны. Приподнято-риторический слог, которым автор описывает ужасы эпидемии, меньше всего свидетельствует о паническом страхе перед смертью. Паника не коснулась и общества «Декамерона»...» (*Хлодовский Р.И.* «Декамерон». Поэтика и стиль. М., 1982. С. 171—172).

^{25*} *Санта-Мария-Новелла* — монастырь и церковь при нем в центре Флоренции (Алексеев, 1939).

^{26*} *Меланхолического Джека* — имеется в виду герой шекспировской комедии «Как вам это понравится» Жак (Jaques) Меланхолик.

^{27*} «*Chatelaine de Vergi*» — «Хозяйка замка Вержи», французская куртуаз-

ная поэма (ок. 1250), пользовавшаяся большой популярностью. В конце третьего дня «Декамерона», когда каждый развлекается в соответствии с его желаниями, «Дионео и Фьямметта стали петь о мессере Гвильельмо и о даме дель Верджью» (пер. А.Н. Веселовского).

^{28*} Имеется в виду стихотворение А. де Мюссе «Sylvia» («Сильвия») (1839), в основе которого лежит новелла «Декамерона» (IV, 8) (Алексеев, 1939).

^{29*} «*De rebus memorabilibus*» (лат.) — записная книжка Петрарки «О делах, достойных памяти».

^{30*} *Sacre Rappresentazioni* (итал.) — так назывались в Италии в XV в. религиозные драмы, аналогичные мистериям (Алексеев, 1939, 551).

^{31*} «Магус-сага» — скандинавская сага, сохранившаяся в исландской редакции второй половины XIII в., источники которой ищут во французской или немецкой литературе. (Алексеев, 1939).

^{32*} *Арно Видаль из Castelnaudary* (Кастельну д'Ари) — трубадур, автор куртуазного повествования «Гильем де ла Барра» (1316).

^{33*} *Раймон Видаль из Besaulun* (Besalu) (ок. 1196 — ок. 1252) — Рамон Видаль де Безалю, каталонский трубадур, автор куртуазной новеллы в стихах «Наказание ревнивцам» — о муже, ревновавшем свою жену без всяких к тому оснований.

^{34*} *Châtelain de Couci* — Шателен (Кастелян) из Куси, знаменитый трувер конца XII века.

^{35*} Веселовский перечисляет средневековые сборники рассказов, традиционно называемые «Цвет (цветы) философии, добродели...» Нередко они соединяли представление о куртуазных дородетелях с античной историей: «Рассказы об античных рыцарях». Наиболее известным был «Новеллино» — сборник из ста новелл на итальянском языке, собранный в конце XIII века. См.: Новеллино / Изд. подгот. М.Л. Андреев, И.А. Соколова. М., 1984.

^{36*} «*Avventuroso Ciciliano*» — итальянский дидактический роман-хроника XIV в., принадлежащий неизвестному автору (долгое время безосновательно его приписывали Бозоне да Губбио). Большой интерес представляют анекдоты и новеллы, которые автор сообщает в примечаниях к своему произведению; среди них имеются и рассказы, близкие по сюжетам к новеллам «Декамерона»; таков, например, рассказ о Саладине (№ СХI), который сопоставляют с новеллой «Декамерона» (1, 3). (Алексеев, 1939, 551).

^{37*} Этого эпизода о милостыне, спрошенной неоднократно, Веселовский касался несколько раз. См. его Разыскания в области русского духовного стиха (Сборник Отд. русск. яз. и слов. Академии наук. 1881. Т. XXVIII. Вып. IV. С. 132; с новеллой «Декамерона» он подробнее сопоставлен в особой статье Веселовского («К “Декамерону”», I, 3 // Живая старина. 1890. Ч. I. Вып. 1. С. 128—129; то же в *Собр. соч.* Т. IV. Вып. 1. С. 395—397). В рукописных дополнениях к указанному месту печатаемой статьи Веселовский указывает еще на эпизод о Кандаке в абиссинской Александрии и на курдское сказание в записи Халатьянца (*Собр. соч.* Т. V. С. 620). (Алексеев, 1939).

^{38*} *Гелинанд* — Гелинанд (Элинанд, Элинан) из Фруамона (Hélinand of Froidmont, ок. 1160 — после 1229), французский поэт, хронист, церковный писатель. Наиболее известна его латинская всемирная хроника.

«Это сопоставление легенды Гелинанда, приведенной в трактате доминиканского монаха Джакомо Пассаванти *Lo specchio della vera penitenza*

(Зерцало истинного покаяния, 1334), с новеллой “Декамерона” сделано было Веселовским еще в 1866 г. (*Собр. соч.* Т. III. С. 75, 84); там же Веселовский указывал, что в Средние века “понятие загробного очищения” любили соединять “с эпическим мотивом охоты и преследования”» (*Алексеев, 1939*).

^{39*} «*Lé o рысце*» пересказано Андреем, «капелланом французского короля», в его латинском трактате о любви начала XIII века. «*Salut d'amour*» — «любовное послание», одна из поэтических форм, излюбленных провансальскими трубадурами; в данном случае речь идет о каталонском подражании ей (*Алексеев, 1939*).

^{40*} *Симмах Квинт Аврелий* (ок. 345—403) — префект Рима, консул, оратор, глава партии, борющейся за восстановление в христианском Риме прежней веры в языческих богов.

^{41*} «*Cymbalum Mundi*» — «Кимвал мира, содержащий четыре диалога, очень старинных, веселых и забавных», сборник новелл французского гуманиста Жана Бонавантюра Десперье (*Desperiers, 1510—1544*). Власти усмотрели в этом сатирическом сборнике, полном зашифрованных намеков, настолько острые выпады против христианства, что издатель был выслан, книгопродавец казнен, автор скрылся бегством, а книга была осуждена на сожжение в 1538 г.

^{42*} *Vicerus* — от имени Мартина Бучера, который в событиях начавшейся Реформации пытался сгладить противоречия между Лютером (*Lutherus*) и Цвингли. *Жерар Руссель* (*Dragig*) — французский мистик, последователь Эразма Роттердамского, вступившего в открытую полемику с Лютером с позиции христианского гуманизма.

^{43*} *Гауэр Джон* (*Gower, 1330—1408*) — английский поэт, писавший в традиции куртуазности и морального аллегоризма; в свое время репутация Гауэра не уступала славе его современника и друга Дж. Чосера, а влияние было чрезвычайно значительным. Веселовский ссылается на самое известное и популярное произведение Гауэра — «*Confessio amantis*» («Исповедь влюбленного»), в котором Гений, священнослужитель Венеры, на примерах любовных историй наставляет поэта Аманса в искусстве куртуазной и христианской любви. В своем большинстве рассказы имеют античные и средневековые источники.

^{44*} «*Руодлиб*» — латинское произведение, написанное гекзаметрами, созданное в середине XI в. в Германии. Оно имеет репутацию «первого романа» в средневековой литературе. Первая часть — авантюрного содержания: герой, чье имя носит роман, отправляется путешествовать в дальние страны (условно названные Африкой). Вторая часть составлена из новелл. Веселовский не раз упоминал «Руодлиб» и посвятил ему отдельную статью (*ЖМНП. 1883. Ч. 228. Июль. С. 112—123*).

^{45*} «*Katha-Sarip-Cagara*» — «Катха-Саритсагара» (океан из потоков историй), сборник индийских легенд и сказок, созданный в XI в.

^{46*} «*De casibus*» — «О несчастиях знаменитых людей» (*De casibus virorum illustrium*), сборник из 54 биографий, написанных Боккаччо на латыни.

^{47*} *Tellus* (лат. — земля) — древнеримское божество, Мать-земля, тесно связанное с богиней плодородия Церерой.

^{48*} *Канака* — мифологический персонаж, героиня одиннадцатой «Героиды» Овидия «Канака — Макарею». Дочь бога ветров Эола, Канака совершила прелюбодеяние со своим братом Макарем, после чего закололась.

⁴⁹ *Квинтиллиан Марк Фабий* (ок. 35 — ок. 96), римский ритор и теоретик ораторского искусства, чей авторитет был чрезвычайно высок в эпоху Возрождения.

⁵⁰ «Цвет перла» (жемчуга), т. е. бледность, которую Данте в первой канцоне «Новой жизни» считал «пристойным иметь женщине». Сл. эти стихи в переводе М.И. Ливеровской: «Как жемчугом, нежнейшей белизною / Ей бледность легкая лицо покрывала». О типе красавицы у поэтов старой итальянской школы в связи с книгой Тоггасса Веселовский писал в *ЖМНП*. ч. ССХIV, отд. 2, стр. 189—191; сл. еще *Собр. соч.*, т. V, стр. 115 (*Алексеев, 1939*).

⁵¹ «*De Montibus*» — топографическое сочинение Боккаччо «*De Montibus, Sylvis, Fontibus*» («О горах, лесах, источниках»), дополняющее его работы по классической мифологии в качестве справочника.

⁵² *Ридда и баланкио* — крестьянские хороводные танцы, сопровождаемые песней.

⁵³ Имеется в виду *Dit* («сказ») французского поэта Рютбефа (середина XIII в.) о «даме, которая трижды обошла кругом монастырь» (*Алексеев, 1939, 553*).

⁵⁴ «*De Claris mulieribus*» — «О знаменитых женщинах» (Веселовский по-русски называет его «Об именитых женщинах»): латинское сочинение Боккаччо, включающее более ста биографий (начато в 1361).

⁵⁵ *Катерина* (Екатерина) *Сиенская* (1347—1380) — в Италии более известная по месту своего рождения как Катерина ди Бенинкаса. Одна из самых почитаемых католической церковью женщин: причислена к лику святых, принадлежит к числу трех женщин — Учителей Церкви; первая женщина, которая получила разрешение проповедовать в церкви.

⁵⁶ *Карло Дольче*, или *Дольчи* (*Dolci, 1616—1686*) — итальянский художник, чье «условное и легкое благочестие» сделало его популярным у современников, а Веселовскому дало повод сравнить его с Петrarкой.

⁵⁷ *Филиппо Чэффи* (*Ceffi*) — флорентиец; более всего известен своим переводом с латыни на итальянский книги Гвидо Колонне «История Трои» (1324), излагающей сюжет Троила и Крессиды, и «Героид» Овидия.

⁵⁸ *Sercambi* — Джьованни Серкамби из Лукки, итальянский новеллист (1347—1424) (*Алексеев, 1939*).

⁵⁹ «*Eppur si muove*» (*итал.*) — знаменитая фраза, якобы произнесенная Галилеем в 1633 г., когда он был вынужден подписать отречение от геоцентрического учения о Вселенной: «И все-таки она вертится».

⁶⁰ «*The knight's Tale*» — «Рассказ рыцаря», открывающий «Кентерберийские рассказы»; сюжет об Арчите и Палемоне заимствован Чосером из «Тезеиды» Боккаччо.