



**И. ФРАДКИН, А. ШТЕЙН**

**«Декамерон» Боккаччо  
и проблема новеллы раннего Возрождения<sup>1</sup>**

Раннее итальянское Возрождение представляет для нас особый интерес, ибо ни одна страна в Европе не знала такого пышного расцвета вольных городов, «этой красоты и гордости средневековья» (Маркс)<sup>1</sup>, как Италия.

Творчество Боккаччо, крупнейшего итальянского реалиста Раннего Возрождения, включает в себе, с одной стороны, черты, характерные для Ренессанса высокого, а, с другой, несет еще на себе груз средневековья.

Выявить основные черты, отличающие «Декамерон» от собственно-средневекового творчества — фавльо, и показать своеобразие Боккаччо, как представителя раннего этапа движения, а также наметить основные литературные проблемы Раннего Возрождения, связанные с «Декамероном», — таковы задачи этой статьи, не претендующей, конечно, на раскрытие всего многообразия творчества этого крупного художника.

**I**

Патриархально-готический город создал фавльо, как наиболее типичное выражение своего понимания мира. В нем заключены уже некоторые черты, характерные для всей буржуазной литературы, вплоть до XVIII века, но в нем же особенно чувствуется ограниченность средневекового бюргерства. Подобно тому, как сама буржуазия срывает идеальные покровы и обнажает грубую сторону реальных отношений, так и фавльо трезво и цинично показывает жизнь.

Героями фавльо движут очень простые мотивы — желания кого-нибудь надуть, достать денег, отвоевать место под солнцем.

Из всех героев фабльо наибольшей симпатией автора пользуется клирик, ловкий, хитрый и неотразимый. Его лукавство и изворотливость помогают ему выходить победителем из любой борьбы. Другие герои тоже непрочь сплутовать, но это им удастся не часто. Мы находим в фабльо целый ряд персонажей — «социальных масок», имеющих постоянные характерные черты. Это рыцарь, жестокий и ищущий способа выгодно жениться, это крестьянин — глупый увалень, которого часто одурачивают, но который не лишен известной изворотливости.

Фабльо не задевает представителей высшего дворянства и государства, Бюргерство было еще настолько ограничено, что своей большой преобразовательной программы не имело, хотя и критиковало враждебные ему явления. Юмористическое, в основном, отношение к миру приобретает сатирическое негодование при описании попов и монахов. Фабльо с удовольствием описывает, как их сжигают в печи, бросают в помойную яму и убивают. С огромной и неизменной ненавистью говорят рассказчики об этом враждебном городам сословию.<sup>2</sup> «Ересь городов — а она является официальной ересью средневековья — была направлена, главным образом, против попов, на богатство и политическое положение которых она нападала» (Энгельс)<sup>2</sup>.

Ограниченный средневековый бюргер презирает женщин. Фабльо разворачивает бесконечную серию женских хитростей; целый ряд рассказов специально посвящен женам, обманывающим своих мужей. Но, смеясь над глупым мужем, рассказчик не восхищается женами, а скорее предостерегает против них. Женщина развращена, упряма, способна холодно мстить и испытывает нездоровый интерес к злу. Для фабльо не существует любви, как этической и принципиальной проблемы. Существуют ловкие, забавные и довольно грязные проделки жен и любовников, в которых именно и заключено интересующее рассказчика комическое зерно.

Как характерную черту фабльо, нужно отметить еще трезвое отношение к священным для средневекового человека вещам: рассказчик без стеснения говорит о делах святого Петра, о рае и т. д.

Литературу города с момента ее появления характеризует интерес к быту, прикованность к вещам, тенденция к натурализму. Вместе с тем фабльо не интересуется психологией своих персонажей. Рассказчика занимают похождения и обманы, ловкие выдумки и хитроумные проделки. Круг его интересов очень невелик. Отсюда — значительная упрощенность и примитивность фабльо, этого первоначального жанра буржуазной литературы, вырастающего

из анекдота. Авторы их не претендуют на литературное мастерство, они примитивно и непретенциозно рассказывают. Бедье отмечает чрезвычайную небрежность формы фавль<sup>3</sup>. Очень часто в начале фавль мы находим ссылку на подлинность происшествия («я слышал на прошлой неделе»), которая сводит функцию автора просто к обязанностям рассказчика.

Боккаччо часто обращается к сюжетам фавль и разрабатывает ряд мотивов средневековой повествовательной литературы. Однако принципиальное отличие его мировоззрения от мировоззрения средневекового бюргера выступает при самом поверхностном сопоставлении фавль и «Декамерона».

Ряд новелл «Декамерона» посвящен женщинам, и Боккаччо высказывает свое отношение к ним.

Во вступлении к IV дню молодой отшельник, проведший свое детство в пустыне, впервые видит женщин и сразу решает, что это лучшие в мире создания<sup>3</sup>. Рассказав эту притчу, Боккаччо произносит восторженный панегирик женщинам: их привлекательной красоте, их прелестной миловидности, «сладости их объятий».

Традиционная тема фавль — проделки неверной жены — получает у Боккаччо совершенно неожиданное освещение. Благородная дама выступает в суде и остроумно защищает свое право на измены мужу (VI, 7). Сама природа требует, чтобы красивая и благовоспитанная жена изменяла глупому, уродливому и невежественному мужу — эта мысль проходит через многие новеллы (III, 3; II, 10).

Женщина совсем не то хитрое и опасное существо, какой изображает ее фавль, она прекрасна и достойна поклонения. В соответствии с этим и любовь, представленная в фавль как низкая страстишка, облагорожена и возвышена в «Декамероне». В фавль «*La bourgeoisie d'Orleans*» горожанка находится в связи с неким жирным клириком. Конечно, ничего возвышенного в этой любви нет. В 7 новелле VII дня, которая является вариантом этого фавль, клирик заменен благородным юношей Лодовико, пламенно влюбленным в даму. Своей красотой и преданностью он покоряет ее сердце и добивается того, чего другие не могли достигнуть ни подарками, ни своим положением в свете.

Вместе с тем жены, изменяющие мужу за деньги или из других корыстных побуждений, неизменно осмеиваются в «Декамероне» (VIII, I). Боккаччо очищает благородное чувство любви от всего низменного и корыстного. В отличие от фавль, смотревшего на любовь узко практически, Боккаччо обладает широким гуманистическим взглядом на любовь, как на прекрасное человеческое чувство.

Известным образом трансформируется и отношение к духовенству. С одной стороны, выступления Боккаччо против попов и монахов есть продолжение и завершение «ереси» городов, боровшихся с развратной и роскошной жизнью клириков. В гневных Филиппиках он бичует тучных и изнеженных монахов. Они услаждают свое чрево изысканной пищей и греческими винами, они имеют по четыре суконных рясы каждый, им противопоставляется подвижническая жизнь святого Франциска (VII, 3). Эти соблазнительно лицемерно говорят о воздержании. Боккаччо радуется, когда ханже, проповедующему аскетизм, влетает за, его тайное сластолюбие (IV, 2). Энгельс указывает на типичность нападок Боккаччо на безбрачие духовенства, — здесь продолжается линия борьбы за «дешевую церковь».

С другой стороны, мы находим существенную разницу между фавльо и «Декамероном». Боккаччо обращает усиленное внимание именно на этическую сторону вопроса. Монах бичуется не за страсть к наслаждениям, а за ханжество. Интересную перестановку ударений делает Боккаччо в новелле о брате Альберте (IV, 2). На первый взгляд перед нами типичная ситуация фавльо: монах-любовник пойман на месте преступления, обмазан медом, обсыпан пухом и отдан на растерзание толпе. Боккаччо считает эту кару законной. Однако вина монаха не в том, что он завел любовницу, в этом нет ничего неестественного. Вина его в том, что он притворялся, что ведет суровую жизнь и проповедывал воздержание. За обман и ханжество он получил хороший урок. То, что монахи хотят наслаждаться, это совсем не удивляет Боккаччо. Совсем наоборот. Ведь они такие же люди, как все остальные. «Мадонна, когда я скину с плеч эту рясу, а я снимаю ее очень легко, я покажусь вам таким же мужчиной, как и все другие, а не монахом» — говорит герой одной новеллы (VII, 2). Ряса вовсе не лишает человека естественных человеческих желаний, поэтому отношение Боккаччо к любви монаха такое же, как и к любви других людей.

Традиционная схема фавльо снова оборачивается совершенно неожиданно в 4 новелле III дня. Монах дон-Феличе любит жену горожанина Пучьи. Все симпатии автора на стороне молодого и красивого монаха. Неотесанный и слабоумный муж, все дни проводящий в постах и молитвах, вызывает насмешки Боккаччо. Монах ведет себя не по-монашески и поэтому достоин уважения, убогий муж заслуживает только презрения. Тут отразилась общая мысль Боккаччо о средневековых догматах, враждебных естественному и прекрасному человеку.

*Вера Боккаччо в человека приводила его к идеализации и облагораживанию его страстей и желаний, в отличие от фавльо. Именно по этой линии контраста грубого цинизма и благородной идеализации различал Гегель фавльо и «Декамерон», когда писал, что «fabliaux и contes»<sup>4</sup>, которые преимущественно черпали свой материал из повседневной действительности и рассказывали о рыцарях, духовных лицах и городских бюргерах первым долгом истории о любовных прелюбодеяниях, частью в комическом, частью в трагическом тоне, то в прозе, то в стихах: это жанр, который Боккаччо усовершенствовал (zur Vollendung brachte) более просвещенным умом в гораздо более чистой манере»<sup>4</sup>.*

Как мы видим, самый беглый сравнительный анализ фавльо и «Декамерона» убеждает нас в качественной разнице выражаемых ими мировоззрений. Обратимся же к характеристике идейных основ «Декамерона».

*Человек, находившийся в центре внимания великих гуманистов Возрождения, занимает уже главное место и в «Декамероне». Боккаччо полон искренней веры в силу заложенных в человеке способностей. Оптимистический взгляд на человека, еще не поколебленная вера в его возможности, находит свое яркое выражение в знаменитой новелле о Чимоне (М, I).*

*Чимоне красив лицом и телом, но никто не смог обучить его азбуке и правам. Любовь к Ефигении чудесно преображает его и раскрывает заложенные в нем силы. В четыре года Чимоне обучился грамоте, стал достойнейшим из философов, усвоил изысканные нравы и отличился в верховой езде и военном деле. Он выдержал борьбу за любимую девушку, и любовь помогла ему преодолеть все препятствия и добиться желаемой цели.*

*Фигура Чимоне проникнута большими устремлениями эпохи. Бурно вырастают его силы, и из грубой скотины он становится человеком. В этом образе есть кое-что уже от того титанизма, который поражает нас в героях Раблэ и Шекспира.*

*Вера в человека и его прекрасные качества облачается у Боккаччо в стройную систему представлений о естественной и гармонично развитой личности. Такой гармоничной личностью, одинаково развитой умственно и физически, создает человека природа. Все калечащее и уродующее людей имеет своим происхождением проклятые феодальные отношения. Идеал гармоничного человека, который мы находим у Боккаччо, совпадает, в общих чертах, с представлениями других гуманистов. Ум и остроумие, знания и благовоспитанность такие же обязательные черты этого человека, как и красота, сила,*

ловкость. Чимоне, несмотря на то, что он был физически прекрасен, оставался скотиной до тех пор, пока не проснулся его разум, пока он не обучился наукам и вежеству.

При этом ум и остроумие — обязательные качества не только мужчины, но и женщины: не говоря уже о многочисленных насмешках над глупыми женщинами (например, над Ческой из 8-й новеллы VI дня), мы наталкиваемся на гневную отповедь тем женщинам, которые навьючивают на себя украшений больше чем ослы, а сами настолько глупы, что не могут сказать ни слова, хотя именно женщине приличествует краткая и тонкая острота (1, 10).

Вместе с тем, идеальный человек должен быть красив и силен. С каким презрением говорит Боккаччо о худом, поджаром и вялом Ричьярдо ди Кинзика (II, 10)! Вспомним рассуждения Боккаччо об уродстве Форезе и Джото и то, как он удивляется, что в столь неприглядные тела фортуна вложила ум и таланты (VI, 5).

Герои «Декамерона» характеризуются обыкновенно с физической и умственной стороны. Боккаччо обладает рядом эпитетов, дающих эту краткую характеристику персонажей. «Красивая и образованная», «красивый и приятный», «красивая и приятная в обращении» — вот постоянные эпитеты. Человек создан природой прекрасным и совершенным, создан не из дерева и не из алмаза, а из плоти и крови, и никакие средневековые догмы не могут мешать ему пользоваться жизнью. И Боккаччо протестует против феодальных пут, против уродующей человека средневековой морали и религиозного мировоззрения.

Прекрасный человек должен пользоваться здешней земной жизнью, он должен наслаждаться земной любовью, пить прекрасные вина, спать на роскошных постелях. Нужно отбросить все, что стесняет его и уродует. Эта мысль оформлена Боккаччо в *своеобразную философию наслаждения*.

На страницах «Декамерона» проходят юноши и девушки, старики и почтенные дамы, охваченные стремлением любить и наслаждаться. С неизменным благожелательством говорят Боккаччо и его рассказчики о многочисленных любовниках «Декамерона» и восхваляют радостное завершение их любви, как проявление здорового и свободного человеческого чувства.

Гуманистическая апология естественных чувств заводит Боккаччо достаточно далеко в *вопросе о семье и браке*. Как известно, моногамная семья имела в своей основе <не естественные, а экономические условия> (Энгельс)<sup>5</sup>. Несколько ниже Энгельс добавляет, что заключение брака всегда оставалось сделкой, которую устраивали

родители, не считаясь с чувствами брачующихся. «Такая же практика установилась и у цеховых граждан средневековых городов» (Энгельс) <sup>6</sup>. В эпоху Возрождения апология свободного человека должна была расшатать старые представления о браке.

«И на бумаге, в нравственной теории, и в поэтических описаниях, ничто не признавалось столь незыблемо прочным, как безнравственность всякого брака, не покоящегося на взаимной половой любви и действительном согласии супругов. Одним словом брак по любви был провозглашен правом человека и не только *droit de l'homme* в данном случае, но также *droit de la femme*<sup>5</sup>» <sup>7</sup>.

Впервые в мировой литературе эти идеи выступили в «Декамероне» Боккаччо. Нет ничего странного, что взгляды Боккаччо на семью носили, в основном, негативный характер. Прежде всего надо было разрушить старую семью, и Боккаччо выступает как критик.

В ряде новелл, ссылаясь на которые ввиду их большого количества не имеет смысла, Боккаччо выступает против авторитарных прав мужчины в защиту «*droit de la femme*»: если женщина разлюбила мужа, если ее выдали за нелюбимого, если муж тиранит ее из ревности и т. д., то жена во имя восстановления естественных прав может изменить мужу. Чувства — единственный закон.

В своем отрицании искусственных норм, налагаемых на человеческую природу, Боккаччо доходит до признания какой угодно семейной ситуации, если она естественно возникла и сложилась. Такова юмористическая история о двух друзьях Спинелочьо и Ценно, которые условились иметь общих жен и живут в полном согласии и удовольствии (VIII, 8), и Боккаччо совсем не удивлен, а скорее восхищен этой мыслью.

Но особенно рельефно гуманистическая позиция Боккаччо выступает при рассмотрении его отношения к вырвавшемуся из феодальных пут и свободному человеку, который неоднократно выступает в «Декамероне». Такова великолепная фигура брата Чиполы. У нас обыкновенно замечают в этом персонаже только сатиру на монашество, однако это вместе с тем и типичный человек переходного периода (VI, 10). Ему в высокой степени присущ тот антирелигиозный реализм, который характерен для последышей распадающегося феодального мира. С большим спокойствием выдает он перо попугая за перо архангела Гавриила и в критический момент заменяет это перо углями, на которых был изжарен святой Лаврентий. Цинично рассказывает он о любовных шашнях Гучьо Имбрата и сочиняет бесконечные поговорки. Любитель вкусно поесть и хорошо выпить, этот озорник пользуется явной симпатией

Бокаччио, который восхищен его проделками и изворотливостью. Образ брата Чиполы, как и ряд других образов, может быть рассмотрен в *двухстороннем аспекте* — как продукт распада старого средневекового мира и одновременно фермент нового мира, капиталистического. Боккаччо приемлет его так же, как Раблэ своего брата Жана.

С симпатией относится Боккаччо и к веселым художникам Бруно и Буффальмакко, проделывающим нескончаемые шутки над простаком Каландрино и надутым доктором Симоне. Над Каландрино можно смеяться потому, что он глуп, а глупые достойны осмеяния. Друзья убеждают Каландрино в том, что он неотразимый мужчина, и подают ему полезные советы в том, как стать невидимым. Почтенного мессера Симона они обещают принять в корсарское общество, а пока едят его роскошные обеды и пользуются его благами (VIII, 9). В необузданности их проделок и неистощимости их выдумок сказывается свобода человека, только что вырвавшегося из пут средневековья и празднующего свое освобождение. Боккаччо, как истинный гуманист, проповедует эту свободу, и позиции его законны и исторически оправданы. Он верит в природное благородство человека и восхищается любыми проявлениями силы и страсти.

Отсюда не следует, что у Боккаччо отсутствует нравственный критерий, но он лишь мыслится столь же естественным и внутренне-присущим человеку, как и сама страсть. Он нечто иное, как внутренняя природная мера. Гармония «естественного человека» Боккаччо в том, что его желания ограничены не внешними преградами (государство, церковь), а внутренним нравственным чувством. Если Боккаччо и замечал порой проявления «дурных сторон естественной свободы», то в ней же, а не вне ее, он видел залог их подавления. Именно эта идея нашла свое выражение в 3, 4, 5, 6 новеллах X дня, в которых герои, подчиняясь *своим* нравственным побуждениям, великодушно отказываются от *своих* дурных побуждений.

Проповедуя свободу человеческой личности и свободу удовлетворения потребностей, Боккаччо рисует образы прекрасных людей, реальное воплощение идей гуманистов. Перед нами проходят купцы и дамы, рыцари и монахи, служанки и корсары, проникнутые жаждой жизни и отстаивающие права на эту жизнь. Каждый имеет право на счастье, и каждый должен бороться за счастье. Все люди созданы природой с одинаковым совершенством, и в этом смысле *все люди равны между собой*, и фортуна часто грешит, возвышая недостойных. «У всех у нас плоть из одного и того же плотского ве-

щества, и все души созданы одним творцом и одинаковыми силами, одинаковыми свойствами, одинаковыми качествами» (IV, I).

Мысль о том, что все люди равны и достоин называться знатным только тот, кто благороден по своим поступкам, Боккаччо развивает неоднократно. Конюх, влюбленный в королеву, человек высокий, красивый и умный, вызывает симпатии Боккаччо (III, 2). Он ничем не отличается от короля, и оба они охарактеризованы одними и теми же словами. Сильный и умный человек, борющийся за свое счастье, из какого бы класса общества он ни происходил, всегда вызывает сочувствие Боккаччо. Это особенно заметно в новелле о прекрасной Джиллете Нарбонской (III, 9).

Девушка низкого происхождения влюблена в дворянина и добивается его любви. Она спасает жизнь короля своим искусством врачевать, добивается руки своего возлюбленного и, пройдя через ряд препятствий, побеждает. В целом ряде других новелл любовь торжествует над родовыми связями и опрокидывает все препятствия. Говоря о том, что люди равны, что каждый человек имеет право на наслаждения, и защищая этого человека от тяжелого ярма средневековья, Боккаччо выражает интересы народных низов, жаждущих освободиться от феодального гнета.

Однако необходимо указать, что форма, в которой представляют себе Боккаччо и другие гуманисты появление свободного и гармоничного человека, «аристократична».

Это заметно хотя бы в обрамлении. Следуя традиции средневековой повествовательной литературы, Боккаччо дает своим новеллам обрамление. Это описание чумы во Флоренции и компании рассказчиков, собравшихся вдали от города; чтобы спасти свою жизнь и повеселиться. Чума охватила город, и сразу началось безумие. Повержены все божеские и человеческие законы: родители бросают своих детей, братья сестер, жены мужей. Одни скрываются в домах, чтобы отгородиться от смерти и гниения, другие, наоборот, бродят среди трупов с песнями и шутками. Все бегут от смерти, но смерть неминуемо настигает и губит граждан славного города. Паника, преступления, анархия, распад старых общественных связей — это символическая картина агонии феодального мира.

Этому распаду, этой деградации противостоит группа молодых людей и девушек, — небольшой остров среди целого моря старого. Веселое общество поет и танцует, острит и веселится, — это люди итальянского Ренессанса, тесный кружок гуманистов. Их немного, и в этом сказывается *слабость гуманистического движения*. Но в этом узком кругу отражается большая действительность, в этих

людях, как в капле воды, находят выражение волнения огромного народного моря. Несмотря на узкую «аристократическую» форму, в которой выступает у Боккаччо идеал гармоничного человека, *творчество его (по своему содержанию) косвенно служило защитой интересов широких масс. Именно это придало творчеству Боккаччо большое историческое значение* и определило то место, которое он занял в истории мировой литературы.

Мы разбора ли черты, роднящие Боккаччо со всеми гуманистами. Однако мы находим известное отличие его от представителей Высокого Возрождения, отличие, являющееся результатом своеобразия этапа движения, который он представляет. Боккаччо выступает перед нами, как типичный представитель Раннего Возрождения. Дело в том, что итальянское Возрождение было подготовлено сравнительно длительным развитием городов и растянулось почти на три века, приобретая только к концу стремительный и катастрофический характер, в отличие, скажем, от французского Возрождения, сжатого в небольшой исторический отрезок времени от Вийона до Монтеня<sup>8</sup>.

*Боккаччо отразил черты раннего этапа движения, когда оно еще не вышло за стены вольного города.* Процесс ломки социальных отношений, который начался во Флоренции, не подорвал еще окончательно устойчивых отношений города. Боккаччо чувствует себя не только представителем народных низов, но и бюргером. Как представитель бюргерской оппозиции. Боккаччо явный противник дворянской партии и феодального своеволия. Он неоднократно высказывает свое отрицательное отношение к феодальному интригану герцогу Афинскому<sup>6</sup> и магнатам, которые его поддерживают. Он хвалит флорентийскую республику за то, что она «подчинила народному закону непостоянную кичливость грандов, этих высоко-родных волков»<sup>9</sup>.

Вместе с тем он отрицательно относится и к патрицианской верхушке этой «аристократии от лопатки каменщика и сохи», которая стала у власти и поддерживает свою именитость презрением к прежним сверстникам и прежнему положению<sup>10</sup>.

Характерно, что цех судей и нотариусов, связанный с дворянско-патрицианскими элементами, неоднократно подвергается насмешкам в «Декамероне». Вспомним веселые шутки над судьей, которые проделывают Мазо и его товарищи (VIII, 5). Сер Чапелето был нотариусом и составлял фальшивые акты, лжесвидетельствовал и убивал. Осмеянный Ричьярдо да Кинзика — третий, но не последний представитель судейского сословия. Ненависть Боккаччо

к судьям, имеющая, правда, более глубокие корни в его мировоззрении, ибо она свидетельствует, насколько чужд ему дух легизма сложившегося буржуазного общества, вместе с тем, говорит о его враждебности к дворянско-патрицианским кругам.

Однако мы должны отметить известную ограниченность Боккаччо, вытекающую из его положения представителя бюргерской оппозиции. Раннее Возрождение было культурой вольного города. Этим объясняется городская узость горизонта Боккаччо. Еще не созрела эпоха всеобщих сдвигов, и для старого мира феодальных отношений еще не наступил решительный кризис, знаменующий начало нового. Когда, спустя, век с лишним, он наступил, то все пришло в брожение. Горожане богатели и обедали за одним столом с королями, а простолудин Панург стал советником короля Пантагрюэля. Герцоги разорялись и становились разбойниками. Социальные отношения изменились. Сословные границы потеряли свое реальное значение, и в этом хаосе, заключавшем в себе характеристику эпохи и источники демократизма ее идеологов, рождалось новое общество.

*Боккаччо не лишен бюргерской ограниченности, от которой освободились гении Высокого Ренессанса.* Эта ограниченность его по сравнению с Раблэ и Шекспиром сказывается хотя бы в составе гуманистического кружка. Сопоставим Телемское аббатство и кружок шекспировских героев с рассказчиками «Декамерона». Не говоря уже о том, что у королей и герцогов Раблэ и Шекспира их значительно демократическая сущность выступает много резче, чем у рассказчиков «Декамерона», достаточно взять хотя бы фон того и другого общества, чтобы стала заметна разница.

Ведь Телемское аббатство организовано братом Жаном, а среди дам и кавалеров шекспировских комедий всегда присутствуют шуты, выражающие настроения народных масс, то время как у Боккаччо слуги изолированы и не принимают участия в жизни рассказчиков. Единственное вторжение слуг — буффонада 6 дня, где горничная Личиска спорит со слугой Тиндаром о невинности, буффонада, столь напоминающая разговоры плебейских персонажей Шекспира, — прерывается королевой. Личиске приказано замолчать, если она не желает быть битой. Это деление на господ и слуг, эта устойчивость сословных отношений проходит и через многие новеллы.

Однако не нужно преувеличивать отмеченную ограниченность. Флорентийское бюргерство 14 века ни в какой мере не может быть поставлено в сравнение с кальвинизмом 16 века или пуританизмом 17 века. Оно не было еще буржуазией в современном смысле этого

слова, и нам кажется просто неприемлемым употреблять это слово в применение к 14 веку<sup>11</sup>.

Прежде всего идеология пуританизма и накопительства чужда флорентийскому горожанину 14 века. Наоборот, для *in* то характерна известная щедрость, базирующаяся на патриархальном довольстве и изобилии. Об этом ярко говорят новеллы о скупых и скупости.

Находчивый и красноречивый рассказчик Бергамино разоблачает «минутную скупость» Кане делла Скала (1, 7). О том же повествует история об Эрмино Гримальди (1, 6). В 3 новелле IX дня щедрость возводится прямо в величайшую из добродетелей, она становится предметом состязания. Перед нами патриархальное радушие «веселой старой Флоренции», гордой своей независимостью от сеньоров и хранящей спокойное достоинство вольного города.

На страницах «Декаморона» мелькают имена реально живших людей, рассказываются местные анекдоты, повторяются остроты местных весельчаков. В полнокровных образах художников Каландрино и Бруно, медика маэстро Симоне, хлебника Чисти, именитого горожанина Джери Спина, в новеллах, повествующих о нравах и быте славной Флоренции, перед нами встает яркая картина *патриархального* города. Духу его чужд аскетизм, высоко чтятся в нем грубоватые шутки, разбитное демократическое веселье. Но нет в нем и анархической необузданности, ибо свято соблюдается разумная мера. Чрезмерная скупость презирается так же, как и чрезмерная расточительность. Люди полны спокойствия и достоинства и знают свое место в иерархически-сословной городской системе, но в этой системе еще не произошла резкая поляризация, хотя начатки ее и намечались.

Вместе с тем, в «Декамероне» в известной степени находит свое отражение и динамическая, героическая сторона становления буржуазного общества, значительное расширение взглядов горожанина.

«То было время странствующего рыцарства буржуазии: она переживала также свою романтику и свои любовные мечтания, но по-буржуазному, и в конечном счете, преследуя буржуазные цели» (Энгельс)<sup>12</sup>. Горизонты итальянского горожанина были достаточно широкими. Крестовые походы уже в 11–12 веках открыли необозримые пространства на востоке. Последующие века дают ряд путешествий от Вениамина Туддельского, еще в 12 веке добравшегося до Цейлона и Константинополя, до Рубруквиса и Марко Поло, объездивших дальний восток. Круг деятельности флорентийского купца был очень широк. «В всех крупных городах основывали

флорентийские банки сноп филиалы. Перуцци имели в 14 веке 16 контор от Лондона до Китая»<sup>13</sup>. Вместе с тем, сам облик купца был иным, чем в последующие эпохи.

Маркс указывает, что всюду, где торговый капитал играет преобладающую роль, он представляет из себя «систему грабежа»<sup>14</sup>. Боккаччо изобразил нам такого купца, бороздившего Средиземное море па утлом кораблике и спокойно грабившего там, где нельзя было торговать. Таков Ландольфо Руффоло, герой 4 новеллы 11 дня. Разорившись на неудачной торговой комбинации, он, не думая ни минуты, становится корсаром и начинает отнимать чужое добро. Взятый в плен, он после кораблекрушения спасается на ящике с брильянтами. Путешествия под страхом вечной опасности выработали его характер, его похождения овеяны авантюризмом. Боккаччо описывает, как Руффоло присваивает чужие товары, но он облагораживает своего героя по сравнению с аналогичными персонажами фавль. Руффоло по-рыцарски награждает женщину, которая спасла его, и оплачивает расходы всех принимавших в нем участие.

Но даже в описаниях путешествий и походов, где сильны черты авантюризма, Боккаччо не хватает большого размаха. Он усиленно подчеркивает количество денег, полученных героем, сколько у него украли и сколько он выманил обратно. Это особенно заметно при сопоставлении с великолепным Панургом, имевшим 63 способа достать деньги и 214 — их истратить и не знавшим меры в своей расточительности.

Как мы видим, «Декамерон» уже окрашен в ренессансные тона, но еще несет в себе черты своеобразия раннего этапа движения. *Противоречие между бюргерской ограниченностью и исторической тенденцией развития гуманизма — таково конкретно-историческое противоречие Раннего Возрождения, нашедшее отражение в «Декамероне».*

## II

В реализме Боккаччо мы находим то же столкновение собственно-ренессансных элементов и черт ограниченности, явившихся следствием своеобразия Раннего Возрождения,

Эстетические взгляды Боккаччо редко высказываются в «Декамероне», но отдельные намеки на них мы находим. Очень выразительно в этом смысле описание живописи Джотто, являющееся вместе с тем и характеристикой идеального, с точки зрения Боккаччо, искусства. «Не было ничего, что в вечном вращении небес

производит природа, мать и устроительница всего сущего, чтобы он карандашом, либо пером и кистью не написал так сходно с нею, что *казалось, это не сходство, а скорее сам предмет* (подчеркнуто нами, Ф. и Ш.), почему нередко вводил в заблуждение чувство зрения людей, принимавших за действительность то, что было написано» (IV, 5). На эту фразу обратил еще в свое время внимание Гегель<sup>15</sup>.

Главное достоинство изображения, таким образом, Боккаччо видит в том, что оно неотделимо от действительности. Стремление к мелочной доподлинности и правдоподобию деталей, столь характерное для фавльо, еще присутствует и у Боккаччо, и выражается в желании передать внешнее сходство при описании людей и событий, нарисовать все буквально так, как оно есть на самом деле. Правда, в своей практической работе этот крупный реалист не всегда следует своим собственным установкам, давая тот элемент обобщения, который делает его искусство подлинным и отделяет его от собственно-средневекового творчества. Но натурализм, составляющий одну из особенностей искусства Раннего Ренессанса, также чувствуется и в «Декамероне».

Рассказывая новеллы, Боккаччо часто ссылается на достоверность излагаемых в них событий. «Если бы я захотела, — говорит одна рассказчица, — и прежде и теперь отдалиться от действительного факта, я сумела бы и смогла сочинить и рассказать его под другими менами, но так как в рассказе удаление от истины происшествия сильно умаляет удовольствие слушателей, я расскажу вам ее, опираясь на выраженные выше доводы, в ее настоящем виде» (IX — 5). Иногда автор сообщает, от кого новелла услышана (V — 9), и указывает место действия, причем большей частью это или Флоренция, или другой Тосканский город. В ряде случаев фактическую доподлинность происшествия Боккаччо подчеркивает особым приемом: он вводит в рассказ уточнения и варианты, ссылаясь на противоречивые на этот счет слухи (VII — 1).

Установка Боккаччо на изображение внешней видимости действительности и правдоподобных происшествий указывает на его связь с фавльо и на расстояние, отделяющее его от Высокого Возрождения, создавшего реализм фантастический по форме, но глубоко и правдиво отражающий действительность. Реализм Боккаччо еще ограничен в своем размахе, еще не несет в себе такой широты обобщений, как, скажем, образы Шекспира и Сервантеса. *Отсюда гораздо меньшая ценность бытового и во многом «правдоподобного» реализма «Декамерона» по сравнению с монументальными героическими образами «Гаргантюа и Пантагрюэля», «Дон-Кихота» или «Гамлета».*

Но реализм Боккаччо уже содержит в себе черты того исследовательского, пытливого устремления, тон жажды реального познания, которая так характерна для гуманизма и в такой слабой степени присутствовала в средневековой литературе. Боккаччо дает многочисленные подробности медицинского, социального и исторического характера. Местами «Декамерон» достигает достоверности научного и исторического документа. Таково, например, знаменитое описание чумы, где Боккаччо излагает симптомы болезни, ее исход, способы ее распространения. В 10 новелле VIII дня Боккаччо дает тщательное описание таможенного и складского хозяйства в портовых городах Средиземного моря. Между прочим, и в этих описаниях — сила реализма Боккаччо и его познавательная ценность<sup>16</sup>.

Очень знаменательна для Боккаччо манера описания человека, вытекающая из его гуманистических идеалов. Для Боккаччо характерно *отождествление физической красоты с пропорциональностью и гармонией телесных форм*. В первой новелле пятого дня дано типичное изображение красоты: Чимоне рассматривает девушку, лежащую на земле, и автор рассказывает, что он видел «её волосы, которые почитал золотыми, её лоб, нос, рот, шею и руки, особенно грудь, ещё мало приподнятую». Мы здесь, в сущности, не находим описания, как такового, есть лишь перечисления частей тела с указанием на отступление от общей нормы («грудь ещё мало приподнятая»). Ту же сдержанность в описании человеческой красоты мы встречаем и в шестой новелле десятого дня, где дан лишь, в виде указания на мокрую одежду, прилипшую к телу, намек, долженствующий послужить отправным пунктом для фантазии читателя. Это отсутствие у Боккаччо индивидуализированного и выразительного внешнего облика красивого человека органически вытекает из его представления о красоте, как о пропорциональности, не нуждающейся в описаниях, ибо она в общем константна.

Зато уродство — вещь индивидуальная, поскольку отступления от нормы, пропорциональности и гармонии могут осуществляться в бесчисленном количестве вариантов. Поэтому портретные *описания уродов*, вроде служанок Нуты (VI, 10) или Чутаццы (VIII, 4), даны в «Декамероне» с углубленной детализацией, причем их уродство заключается в резкой диспропорциональности: кривой рот, одна нога короче другой II т. п.

Целую галерею уродов выводит Боккаччо в шуточной новелле о Барончи, которые, очевидно, были созданы тогда, когда природа была ещё плохим живописцем (VI, 6). Уродливость Барончи также ощущается, как отступление от общей нормы, как явная дисгармо-

ния форм; у одних лица слишком длинные и узкие, у других очень длинный нос, у третьих один глаз больше другого и т. д.

Боккаччо в высокой степени обладает чувством прекрасного, и его интерес к человеческой красоте и отвращение к уродству тесно связаны с сто гуманистической мечтой о гармонически развитой личности. Это же внимание к человеку, перенесение центра тяжести на человека позволили Боккаччо дать психологию своих персонажей в отличие от фавльо. Это относится в первую очередь к комическим, бытовым новеллам.

Удачно дан анализ психологии в новелле о любви Каландрино (IX, 3). Каландрино увидел красивую женщину и вообразил, что он неотразим. Бруно подзадоривает его, уверяя, что Никколоза «тает от его взгляда, как лед на солнце». Слушая подобные разговоры, Каландрино еще больше воспаляется и чувствует себя как на иголках. Боккаччо описывает возбужденное состояние, в котором находится глупый художник: он совершенно не может работать, все время выбегает во двор и выглядывает в окно, чтобы только увидеть свою красавицу. Здесь дай анализ психологического состояния, — вещь совершенно невиданная в фавльо.

В новелле о коварной вдове и школяре, сюжет которой очень типичен для фавльо, школяр задумывается, прежде чем мстить жестокой женщине. «Он ощущал в душе и удовольствие, и жалость, удовольствие мести, которой он желал более всего другого, тогда когда его человечность побуждала его соболезновать несчастной». (VIII, 7). Мы видим, что школяр новеллы погружен в размышление, в психологическую «борьбу мотивов», в то время как школяр фавльо не стал бы терзаться никакими сомнениями.

Элемент психологизма отделяет «Декамерон» от фавльо. Этот психологизм дает качественно иную структуру образа.

В фавльо фигурировали персонажи, которые мы лишь с известной оговоркой можем назвать социальными типами. Они были чрезвычайно мало «типичны» в собственном смысле этого слова, в том смысле, в каком типичны герои Бальзака. Широта обобщения была незначительна. Персонажи фавльо — эмпиричны и схематичны, это скорее не типы, а *маски, социальные стандарты*, очень не глубокие по своему содержанию. Таковы рыцарь, клирик и т. д. Никаких индивидуальных психологических черт фавльо в этом персонаже не давало.

Рост индивидуальности сказался в появлении ряда индивидуальных качеств у героев «Декамерона». Это прорастание индивидуальных черт мы можем увидеть в целом ряде образов. Оно говорит о прин-

ципиально повои основе образотворчества, в которой идет не только обогащение персонажа личной индивидуальной характеристикой, но и углубление обобщающих сторон типа. Здесь уже есть и тип и личность («этот») в отличие от схематического «типа» фавльо.

В «Декамероне» фигурируют монахи, неверные жены, рыцари, крестьяне — все персонажи фавльо. Однако каждый тип имеет свою индивидуальную психологическую характеристику. Монах фавльо всегда бывал только глупым и бездарным любовником.

В «Декамероне» развернута целая галерея монахов совершенно различных по своим индивидуальным проявлениям. Это и умный, красивый и щеголеватый брат Ринальдо, это и ханжа и обманщик брат Альберт и веселый Чипола. Так же индивидуализированы образы женщин. Например, вдова, которой справедливо мстит школяр, охарактеризована совершенно индивидуально: она тщеславна, хитра, вероломна, но это ее личные, лишь ей присущие черты.

Это усложнение и углубление характеристики человека, стоящее в тесной связи с гуманистическим характером воззрений Боккаччо. все еще примитивно. То «жизнерадостное свободомыслие» (Энгельс)<sup>17</sup>, то яркое и чувственное восприятие жизни, которое мы уже находим в «Декамероне», еще не очень глубоко. К го реализм приземлен. Герои фавльо, правда, идеализированные и облагороженные, попадают в его новеллы и здесь становятся средством утверждения прав человека и отрицания средневекового мира. Эта решительная оппозиция Боккаччо средневековым отношениям, эта защита красочной и яркой человеческой личности, составляющая пафос его творчества, ощущалась всеми исследователями «Декамерона». Но его мир еще ограничен: любовь и изобилие, шутки и патриархальное гостеприимство, — все, что не выходит за стены города, составляет содержание интересов героев Боккаччо.

Это не значит, что у Боккаччо не было стремления вырваться из городской ограниченности выразить более широкие цели движения. Это стремление находит четкое выражение в литературном плане «Декамерона» и в тяготении к куртуазным сюжетам.

Чем объяснить длительную привязанность Боккаччо к куртуазной культуре, которая сказывалась на его раннем творчестве и перешла в «Декамерон»? Ведь известно, что сюжет «Филострато» заимствован из «Roman de Troie» французского трувера Beno de Sa nte More, а в «Филоколо» Боккаччо подражал старо-французскому роману «Flore et Blanchefleur». Целый ряд новелл «Декамерона» (например, рассказ о Гвильельмо Гвардастаньо, IV, 9) имеет своими источниками куртуазную литературу.

Боккаччо связывало с куртуазной литературой то, что в этой литературе, правда, в очень противоречивой форме, происходило *освобождение индивидуальности*, обращение к человеку, которое характеризовало и собственно Ренессанс. Несмотря на то, что служение женщине принимало форму религиозного поклонения, конкретно-чувственное содержание этого поклонения не может быть отброшено. Церковь не случайно преследовала куртуазную литературу, которая, хотя и была болезненным явлением, но явлением все же подготовляющим Ренессанс.

В «Декамероне» наиболее яркое и совершенное выражение эта линия находит в знаменитой новелле о Федерико дельи Альбериги (V, 9). История благородного любовника, добывавшего себе пропитание при помощи сокола и не поколебавшегося убить этого сокола, чтобы накормить свою даму, — типичный сюжет куртуазной литературы. Но старая история несчастного любовника претерпела известное изменение, показывающее глубокий сдвиг, который произошел в судьбе человеческой личности. Появилась поправка, которую мог внести только представитель молодого класса. Новелла кончается оптимистически. Федерико женится на даме и в радости и веселье проводит с ней остаток дней. Побеждает земная, чувственная любовь.

Куртуазные сюжеты помогли Боккаччо в своем творчестве выдвинуть на первый план тему человека и его возможностей. Между прочим, и сама «*аристократическая*» форма идеалов Боккаччо отчасти вытекала из идеализации человека, из таких возвышенных представлений о нем, которые исключали неизменную «грубость» неаристократа. Это стремление облагородить человека, вызванное гуманистической верой в его прекрасные качества, нуждалось в форме. Отсюда обращение Боккаччо к античным и куртуазным сюжетам.

В целом ряде новелл Боккаччо разрабатывает *героические и трагические сюжеты*, в которых на первый план выступают благородные, высокие стороны человеческой природы. Характерно, что в большинстве таких новелл действие происходит не во Флоренции.

Весь X день посвящен великодушным поступкам и завершается лицемерной новеллой о Гризельде, где мотив великодушия и верности и благородные стороны человеческой природы даны в предельно идеализированном виде.

Интересно, что именно эту новеллу Петрарка перевел на латинский язык и тем самым ввел в большую литературу. Но в латинском переводе он тщательно убрал все бытовые реалистические моменты и подчеркнул черты искусственной идеализации Гризельды.

Наиболее ярко мотив человеческого благородства демонстрируется в «Декамероне» в новелле о великодушии Тита и Джизиппо (X. 8). Действие происходит в Афинах и в Риме в царствование Октавиана Цезаря — выбор темы самый гуманистический. Содержание новеллы — великое братство и великодушие двух друзей. Джизиппо великодушно отдает свою невесту Титу, Тит благородно спасает жизнь Джизиппо, рискуя своей жизнью; разбойник Публий Амбуст, тронутый великодушием Тита, отдает себя в руки правосудия, а благородный Октавиан освобождает всех троих. Таких новелл, построенных на благородстве, сравнительно много в «Декамероне», но как раз героические, монументальные и трагические новеллы и являются наиболее слабыми.

Боккаччо плохо передает трагические и глубоко-психологические переживания человека. Это легко заметить хотя бы в знаменитой новелле о Гисмонде (IV, 1). Боккаччо не изображает переживаний любящей женщины, узнавшей об опасности, постигшей любимого человека, а заставляет ее произносить риторическую речь, в которой дана борьба мотивов гордости и печали. Когда отец укоряет ее, она дает холодный ответ, в котором по пунктам перечисляет причины своей любви к Гвискардо. Известие о смерти любимого она встречает призывом к глазам плакать. Элементарность описаний психологических переживаний, *слабость трагического элемента* — характерная черта «Декамерона».

В эпоху Боккаччо гуманизм переживал еще свое счастливое детство, вера в человека не была сломлена, трагические элементы движения еще не выступали, и Боккаччо именно и оформляет это оптимистическое мироощущение Раннего Ренессанса. Этим объясняется слабость трагических новелл.

То, что главное внимание Боккаччо направлено на человека, выразилось и *в описании природы*. Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что количественно пейзажные описания очень немногочисленны, несмотря на то, что действие разворачивается на фоне сельского ландшафта. На протяжении всего произведения мы встречаемся лишь с двумя развернутыми пейзажами. (Вступление к III дню, конец VI дня — «Долина дам»). Это невнимание к пейзажу характеризует и другие произведения Боккаччо, и его переписку. Мюльгейссер, разбиравшая в соответствующем плане переписку Боккаччо, утверждает, что в его письмах «описания природы почти *абсолютно отсутствуют*»<sup>18</sup>.

Очень интересна сама природа, описываемая в «Декамероне». Это не природа в собственном смысле слова, а искусственная рацио-

нальная симметрия. Она предстает перед нами, как совокупность предметов, которые Боккаччо называет один за другим, но которые никак не связаны друг с другом. Вместе с тем, строгие формы, в которые природа облачена у него, никак не передают ее свободного многообразия.

Таково описание «Долины дам» (конец VI дня). Она такая круглая, как будто обведена циркулем, по краям ее находятся шесть гор. Боккаччо перечисляет деревья, которые насажены в этой долине, полной елей, кипарисов, лавров и сосен, «расположенных так хорошо, как будто их насадил лучший художник». Это описание искусственной мертвой природы показывает, как слабы были представления о ней у Боккаччо.

Отношение Боккаччо к форме и *любование формой* есть уже черта чисто гуманистическая. Фабльо не знало интереса к форме, это относится равно и к форме человеческого тела и вещей, и к форме выражения. Этот здоровый интерес к прекрасному и отвращение к уродливому проходит через весь «Декамерон». Боккаччо радуют красивые вещи, окружающие его героев, роскошные платья, покрывала, расшитые золотом, бархат, парча и крупный жемчуг. И неизменное отвращение вызывают у него неопрятная и грязная одежда, уродливые и безобразные вещи. В 5 новелле VII дня герои выступают не только против отвратительного судейского сословия, но и против отвратительного костюма, сидящего криво на безобразном теле. Боккаччо с отвращением описывает и засаленную рясу Гучьо Имбрата, его дырявые чулки и драные башмаки (VI, 10). Красивое и прекрасное — вот родная стихия Боккаччо, уродливое и грязное, отвратительное и неестественное встречает его веселую насмешку.

Это же относится к стилю Боккаччо в узком смысле этого слова.

Для фабльо с его грубоватыми и нечистыми на руку героями характерна и грубоватая форма: небрежность языка и версификации, отсутствие интереса к тому, как рассказывается, затененное интересом к тому, что рассказывается. Иное дело Боккаччо. Перед нами стилист, любующийся формой, находящий особый вкус в слове.

Стиль «Декамерона» построен по *классическим образцам*. Сознательное подражание фразе и периоду Цицерона и Тита Ливня, риторические обороты, поставленные в соответствии с формулами классиков, антитезы, патетические восклицания, латинский синтаксис, изобилующий инверсиями, причастными формами, сложно подчиненными предложениями, и вообще полный уверенный стиль — вот что характерно для «Декамерона».

Боккаччо строит даже ряд новелл по принципу ораторской речи (например X, 8). Этот стиль и строй речи «Декамерона», — та же стилизация и идеализация действительности, облагораживание и придание ей идеальных форм, что и обращение к античным и куртуазным сюжетам. Эта идеальная форма поднимает персонажей над приземленной жизнью патриархального города<sup>19</sup>.

Любование формой отразилось и в высказываниях Боккаччо: «как в ясную ночь звезды украшают небо, так приятную беседу красят острые слова». Если в фавль острота интересует только, как проявление хитрости, то здесь острота — украшение и должна причинять «такой укус, какой причиняет овца, а не такой, как собака». (VI, 3).

Любование формой у Боккаччо — черта его оптимистического и жизнерадостного мироощущения, оно не имеет ничего общего с уродливым формализмом современной буржуазной литературы.

Великая литература, сложившаяся на закате средневекового мира и осветившая своим блеском рождение нового общества, развивалась *от эмпирического правдоподобия фавль к героическим монументальным образам и обобщениям Шекспира и Сервантеса. Боккаччо находится где-то посередине. Он уже шагнул вперед от средневекового искусства, но еще не поднялся до огромных фигур, созданных Рабле, Шекспиром и Сервантесом.*

### III

Одна из важнейших проблем, встающих перед нами при рассмотрении «Декамерона», *это проблема новеллы, как жанра*. Попытки дать определение этому жанру делались за последние годы почти исключительно формалистами.

Несостоятельность этих попыток была предрешена обычными для формалистов методологическими пороками: полным игнорированием содержания и стремлением, минуя его, найти некие внеисторические и внешне-обязательные для новеллы сюжетные схемы, которые служили бы определяющим жанр признаком.

Это желание втиснуть содержание новеллы в каноны внешне формальных, константных приемов порой вырождалось в магию цифр, алгебраических знаков и статистических подсчетов<sup>20</sup>. Но даже в тех случаях, когда тенденции формализма не достигали таких уродливых крайностей, самодовлеющий прием стоял в центре при определении жанра.

«Новелла, — пишет Эйхенбаум, — должна строиться на основе какого-нибудь противоречия, несовпадения, ошибки, контраста

и т. д. Но этого мало. По самому своему существу новелла, как и анекдот, накапливает весь свой вес к концу»<sup>21</sup>. Другой формалист Петровский видит принципиальный признак новеллы в том, что в ней преобладает центростремительная сила, которая тянет ее к анекдоту, в отличие от романа, тяготеющего к хронике вследствие заложенной в нем центробежной силы<sup>22</sup>.

Итак, вправе заключить мы, формалисты принимали за основу вторичные формальные признаки, не носящие к тому же, как показывают многие историко-литературные факты, универсального, обязательного характера.

Рецидивы этой формалистической схоластики живы и поныне в некоторых писательских кругах. Еще недавно на дискуссии о новелле, организованной редакцией журнала «Знамя», высказывались мнения, что если новелла берет «частный случай», то, следовательно, персонажи новеллы «не могут быть типическими характерами», что «новелла никак не является ни продуктом распада романа, ни процессом, предшествующим появлению романа», что «новелла, — это жанр, который возникает уже на почве очень освоенного материала»<sup>23</sup> и т. д.

Последние два утверждения прямо противоречат тому историческому этапу в развитии новеллы, который и служит предметом нашей статьи. Впрочем все приведенные мнения поражают своей голословностью, полной оторванностью от фактов и подменой их диллетантскими домыслами.

В поисках авторитетного подтверждения своих точек зрения исследователи-формалисты очень часто апеллируют к высказываниям о новелле самих новеллистов. Однако это, само по себе вполне закономерное, обращение к мастерам новеллы носит односторонний и явно тенденциозный характер. «Авторитеты» формалистов — это исключительно одни романтики или немецкие мещанские реалисты: Ф. Шлегель, Тик, ранний Геббель, По, Гейзе. Шпильгаген и другие. Их высказывания (остановиться на изложении их мы не имеем возможности) приносят формалистам легкий, по мало убедительный триумф.

Зато мысли о новелле представителей классического буржуазного реализма и эстетики, которые являются подливными вершинами культурного наследия, формалистами или намеренно игнорируются (Гегель. Белинский), или искажаются и фальсифицируются (Гете).

Гете определил в свое время новеллу, как «новое невиданное происшествие». В дальнейшем он многократно повторял это

определение в прямой или косвенной форме. Развязку новеллы он сравнивал с цветком, увенчивающим стебель растения — «цветок есть нечто неожиданное, он изумляет, но он должен появиться». Говоря с Эккерманом о своей «Новелле», Гете подчеркнул, что она была бы плоха, если бы можно было предвидеть ее развязку<sup>24</sup>. Подобные же мысли о новелле развивал Гете и в «Беседах немецких эмигрантов» (очень характерно и то, что у самих итальянских новеллистов 14 века термин «новелла» употребляется в значении рассказа, трактуемого о необычайном случае с «повой», т. е. неожиданной развязкой)<sup>25</sup>.

Формалисты с радостью поспешили истолковать высказывания Гете в том смысле, что основное в новелле — неожиданность и построении сюжетной схемы, несколько от содержания не зависящая. Выступившие на борьбу с формалистами критики, вследствие странной доверчивости, оказались на поводу у тех же формалистов. В результате полемика приняла характер дилеммы: 1) или формалисты интерпретируют точку зрения Гете вполне правильно и тогда она должна быть выброшена за борт наравне с писаниями формалистов<sup>26</sup>; 2) или для того, чтобы спасти Гете от дискредитирующего его союза с формалистами, нужно каким угодно способом, вопреки очевидности доказать, что ни о какой «необычайности» и «неожиданности» Гете никогда не говорил или, во всяком случае, не думал. На второй путь стал автор единственной интересной и во многом правильной марксистской статьи о новелле, тов. Гоффешнефер<sup>27</sup>.

Между тем, в высказываниях Гете заключена очень глубокая и правильная мысль. Только отмеченные им черты необычайности и неожиданности, в той или иной форме действительно присущие новеллистическому жанру, нужно рассматривать не формалистически, как искусственный прием, а как *момент, оформляющий специфическое для новеллы содержание*. К этому содержанию, лежащему в основе жанра, нам и надлежит обратиться.

Один из буржуазных эстетиков, гегельянец Фишер, писал в 40-х годах прошлого столетия, т. е. еще до своего позитивистского «грехопадения»: «Новелла так относится к роману, как луч к сплошному свету (zu einer Lichtmasse). Она дает не исчерпывающую картину состояния мира, а отрывок из нее, который с интенсивной, мгновенной силой указывает в перспективе на огромное целое, не полное развитие личности, а кусок человеческой жизни, имеющий напряжение и кризис и показывающий, нам подчеркнуто (mit scharfem Akzente) через духовную перемену и поворот в судьбе, что из себя представляет человеческая жизнь вообще»<sup>28</sup>.

Фишер, таким образом, подошел к характеристике жанра, как определенной *меры и способа отражения действительности*. Это содержание и определяет все дальнейшие признаки жанра.

Итак новелла изображает ограниченный участок действительности (отрывок из нее — одно, допустим, событие). Но чтобы иметь право на существование, она должна своим ограниченным материалом передать существенное для всей действительности («огромное целое»). Необходимость же дать общее в ограниченном пространстве осуществима лишь в форме исключительной и, следовательно, внешне-необычайной и неожиданной концентрации явлений действительности («напряжение и кризис»).

Такое определение создает диалектическое единство: *исключительное* служит естественной формой выражения *типического*, типическое включает в себе познавательную ценность новеллы, несмотря на ее *ограниченный охват действительности*.

Мы, разумеется, далеки от утверждения, что новелла — статичный, не подверженный историческим изменениям жанр. Но в равной степени нам чужд и релятивистский отказ от теории новеллы под лозунгом «теорией является для нас история новеллы»<sup>29</sup>. В разные эпохи различны как идейно-классовое содержание новеллы, так и ее формальные приемы, но, пока мы покрываем определенный круг литературных явлений жанровым термином «новелла», мы должны себе отдавать отчет в том, какое понятие мы в этот термин вкладываем, должны знать его общие признаки, ибо жанр не только историчен, но и определен. И Боккаччо, и Мопассан писали произведения, которые, при всем их различии, являются новеллами и, следовательно, содержат в себе общие, определяющие признаки.

Так, например, неожиданность, необычайность, всегда присутствуя в новелле, может принимать разные формы. Она может выступать, как внешне-авантюрная неожиданность (напр. у Эдгара По), и может принять скрыто-психологический характер, при кажущемся ординарным и лишенным необычайности повествовании. (Напр. у Мопассана или Чехова). Во втором случае сама обыденность, переданная в сгущенных красках, перерастает в необычайность, в гротеск<sup>30</sup>.

Но, впрочем, такое деление неожиданности на внешнюю и психологическую имеет лишь условное значение, и для нас гораздо существенней то обстоятельство, что оба эти начала не только друг друга взаимно не исключают, но, наоборот, друг друга обуславливают. Внешняя неожиданность воспринимается, как таковая,

лишь вследствие ложной психологической подготовки (лишенной в большинстве случаев со стороны автора преднамеренности и искусственной нарочитости), а психологическая необычайность находит свое выражение во внешней неожиданности. Следовательно, *психологизм в той* или иной форме, в большей или меньшей степени, присущ любой разновидности («авантюрная», «психологическая») новеллы.

Указанные черты новеллы проливают свет на ее исторический генезис. Процесс, который характеризовал Возрождение в культурной и духовной области и был выражен в известной формуле «открытие мира и человека», вызвал к жизни этот жанр, и Боккаччо был первым новеллистом в мировой литературе.

Это была эпоха, когда люди освобождались от бремени средневековых авторитетов, и человек, порывая с догмами аскетического самоотречения, начинал понимать, что здание нового мировоззрения должно быть построено на новом месте. «Оказалось, что то место, на котором он должен был остановиться, это — он сам, его внутренняя жизнь и внешняя природа»<sup>31</sup>. Этот двусторонний интерес возрожденной индивидуальности впервые создал предпосылки для возникновения новеллы.

С одной стороны, интерес к «внутренней жизни», о существовании которой христианское средневековье и не подозревало, усиление «элемента личной рефлексии», который, по мнению А. Веселовского, «отделяет новеллу “Декамерона” от средневековой фавль, общество Renaissance от средневекового»<sup>32</sup>, и вообще *психологизм*, который отныне стал существенным фактором общественного сознания. Так происходило «открытие человека».

С другой стороны, интерес к «внешней природе» во всех ее деталях и проявлениях и связанный с ним культ тщательных описаний (вещей, людей и т. п.), жажда познания через разрозненные, эмпирические факты и явления *сущности* действительности в ее внутренних закономерностях, стремление овладеть миром во всей его «прекрасной ясности» — так происходило «открытие мира».

Таким образом постепенно вызревали существенные предпосылки новеллы: психологизм и обобщающий типизм. Их, как и самой новеллы, не могло быть и не было в эпоху средневековья.

В средневековой литературе существовали мелкие повествовательные жанры, внешне, быть может, и напоминающие новеллу, но принципиально от нее отличные. В общих чертах они распадались на две группы: на христианские и рыцарские легенды и притчи, и на бюргерские фавль и шванки.

Легенды и притчи обладали обычно малой художественной самостоятельностью и преследовали исключительно дидактические цели. Они объединялись в сборники, идейно-поучительный центр которых заключался в обрамлении. Но такому принципу были составлены «*Disciplina clericalis*»<sup>7</sup>, «*Dolopathos*»<sup>8</sup>, сборники Жана де Витри, Винсента из Бове<sup>9</sup>, многочисленные византийские патерики<sup>10</sup>, вроде «Лимонаря»<sup>11</sup>, и т. д. Обрамление в этих сборниках содержало не сюжетный рассказ, а богословские рассуждения и поучения, причем притчи (их называли также *exempla*) играли лишь иллюстративно-доказательную роль: они приводились как пример, аргумент, имеющий смысл в контексте данной проповеди, но не имеющий никакого самостоятельного значения. Вполне естественно, что эти легенды и притчи характеризовались крайним ирреализмом, оторванностью от внешнего мира, презрением к духовной жизни человека за пределами его узко религиозных интересов. Образы этих притч были лишены жизненного полнокровия и представляли из себя абстрактные схемы аскетических добродетелей или адских пороков и выполняли ту же функцию, что и не обладающие индивидуальностью условные фигурки в шахматной игре. В развитии сюжета этих притч не соблюдалось никакой внутренней органичности, развязка всегда зависела от извне навязанной морали или от вмешательства провидения.

Фабль и шванки — антиподы религиозных легенд и притч, но при всем том имеют с ними много общих черт, будучи также продуктами средневекового общества. Тот же антипсихологизм, деловая фактичность и схематизм изложения, не затрагивающего ни природы, ни портретных описаний, ни интерьерера, ни различного рода деталей и побочных обстоятельств, и, наконец, образ, представляющий из себя социальный стандарт. Но, с другой стороны, фабль противопоставляет бесплотной абстрактности церковных легенд эмпиризм, правда, эмпиризм бескрылый, неспособный подняться до плодотворных обобщений.

Антиновеллистичность обеих групп, охарактеризованных нами повествовательных жанров очевидна, ибо, «чтоб написать новеллу (а именно это нас и интересует) предстояла следующая задача: нужно было из бесконечного изобилия мыслимых событий взять (*ins Auge fassen*) одно и выбрать его с таким существенным расчетом, чтобы оно выражало в качестве представителя бесконечное изобилие»<sup>33</sup>.

При средневековом аскетизме, равнодушном к частностям, к *индивидуальной психологии*, и при одновременной эмпирической раздробленности и ограниченности сознания, неспособного к типич-

ческим обобщениям, это требование показа общего через единичное не могло быть и, как мы убедились на разборе притч и фабль, не было осуществлено.

Итак появление жанра новеллы стало возможным только в эпоху Ренессанса. К этому остается лишь прибавить, что новелла, как это следует из вышеприведенных рассуждений, будучи рождена Ренессансом, является жанром буржуазного общества, общества, в котором на началах конкуренции предоставлена свобода, стихии «частного интереса». В результате в новелле, как и в романе (см. ниже), в центре стоит личность, отъединенная от коллектива. (Отсюда еще одна, существенная черта новеллы, ее *индивидуализм*. И здесь опять приходится вспомнить, что этому индивидуализму, этой отъединенности от общества было положено начало эпохой Возрождения.)

Однако это положение нуждается в некотором уточнении, поскольку расцвет новеллы приходится именно на Раннее Возрождение. «Декамерон» Боккаччо, «Пекороне» Сера Джованни, «Вилла Альберта»<sup>34</sup> и многие другие в Италии, «Сто новых новелл» — во Франции, «Вальтер и Гризельда» — в Германии, «Кентерберийские рассказы» Чоусера — в Англии и т. п. — таковы ведущие в отношении жанра произведения этой эпохи<sup>35</sup>. Позднее в эпоху Высокого Возрождения и, наконец, его кризиса новелла оттесняется на второй план, и преобладающее положение в собственно-ренессансной, гуманистической литературе начинает занимать роман, призванный наиболее полно отобразить слагающиеся противоречия буржуазного общества. «Гаргантюа и Пантагрюэль» Раблэ, «Приключения барона Фенеста» Обинье во Франции, романы Викрама и «Исторический вздор» Фишарта — в Германии, «Злополучный странствователь» Нэша и романы Делоне — в Англии, — «Дон-Кихот» Сервантеса — в Испании и т. п. утверждают господство романа в литературе нового времени.

Приведенные факты заставляют нас остановиться на вопросе об *историко-генетическом соотношении новеллы и романа*, т. е. о том, почему именно новелла, а не роман, оказалась основным жанром в литературе Раннего Возрождения.

Прежде всего необходимо указать на то, что новелла и роман — жанры единого стиля, отражающие частную жизнь и отношения индивида и коллектива в буржуазном обществе. Гегель, называвший роман «буржуазной эпопеей», подчеркивал, что распространение и его, и новеллы вызвано однородными причинами, «современной национальной и социальной жизни»<sup>36</sup>.

Подобные же мысли развивал Белинский в статье: «О русской повести и повестях Гоголя»<sup>37</sup>. «Форма и условия романа, — говорит Белинский, — удобнее для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни... Когда-то и где-то было прекрасно сказано, что “повесть есть эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих”. Это очень верно: да, повесть — распавшийся на части, на тысячи частей роман, глава, вырванная из романа... Есть события, есть случай, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, по которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки»<sup>38</sup>.

В этих словах мы вновь встречаем подтверждение уже цитированных и весьма интересных воззрений Фишера на новеллу, те же указания на более ограниченный по материалу в сравнении с романом показ действительности, на широкий типизм (целое) этого ограниченного (единичное материала «в одном мгновении сосредоточивают столько жизни») и пр. И в то же время как Гегель, так и Белинский указывают на общественно-историческую однородность новеллы и романа. Но факт остается фактом — возникли они не одновременно, что объясняется следующими двумя причинами.

Во-первых, в эпоху Раннего Возрождения не только новые буржуазные общественные отношения, служащие почвой для романа и его внутренних конфликтов («человек в отношении к общественной жизни») еще не созрели, но даже не развернулись еще во всей своей хаотической и великолепной широте противоречия, характерные для Ренессанса, как для переходной эпохи.

Раннее Возрождение — это культура вольных городов. Ее проявления были спорадичны и ограничены городскими стенами. Эти разрозненные, единичные и еще не разгоревшиеся полным пламенем очаги капиталистической формации в недрах феодального мира призвана была отразить именно новелла, а не роман. Но подобно тому, как по осторожному появлению разведчика судят о наступлении армии, так и новелла предвещала продвижение нового литературного стиля и его жанров во главе с романом.

Из этой незрелости, спорадичности и городской замкнутости проявлений нового общества вытекали и половинчатость, и порой примитивная ограниченность мировоззрения ранних гуманистов, вследствие чего они не в силах бывали охватить обширные пласты действительности, без чего невозможен роман. Если горизонт новелл «Декамерона» несравненно шире горизонта фавль, то в такой же

степени горизонт Сервантеса шире горизонта Боккаччо. (Нетрудно заметить, что становление романа шло от фавльо через новеллу.)

Таким образом, мы видим, что незрелость общественных отношений, питающих роман, и являющаяся отсюда следствием незрелость мировоззрения, неспособность охватить широкий круг действительности (эти две стороны взаимообусловлены) привели к тому, что именно новелла, как жанр, оказалась в центре литературы Раннего Ренессанса. Та кош первая причина.

Во-вторых, новелла была приемлемей для ранних гуманистов, нежели роман, который в существовавшей уже форме имел долгие феодальные традиции и был в известной степени одиозным жанром. Не случайно позднее, в эпоху Высокого Ренессанса, когда на принципиально иной основе возникал гуманистический роман, то его истоком была новелла, а не рыцарский роман. Более того — новый роман рождался в борьбе со старым, отрицая и пародируя его. Этот элемент пародийности, значение которого, впрочем, часто преувеличивается, налицо у Раблэ, Фишарта и Сервантеса. Новелла же не несла с собой этих осложняющих моментов: вырастая непосредственно из фавльо, она была жанром вполне демократическим и, следовательно, созвучным запросам Раннего Ренессанса. Такова вторая причина.

Ведущая роль новеллы сказалась не только во всей литературе Раннего Возрождения, но и, в частности, в творчестве такого характерного раннего гуманиста, как Боккаччо. «Декамерон» занимает в его творчестве совершенно исключительное место, как бы являясь притягательным центром всей системы.

Смысл остальных произведений прежде всего в том, что они подготавливали собой «Декамерон», ибо в каждом из них, ломая оковы искусственно выбранного жанра, прорывалась на поверхность новеллистическая стихия.

Первое произведение Боккаччо — «Филоколо» было попыткой создания героического эпоса. Но, в сущности, «Филоколо» — это любовно-приключенческая новелла со счастливым концом, а вся мифологическая аппаратура — лишь ненужный довесок к ней. Особенно характерен в «Филоколо» эпизод, в котором изображено общество мужчин и женщин, галантно беседующих в тенистом саду на любовные темы, причем задаются вопросы, а ответы разрастаются в 13 новелл. Этот эпизод предвосхищает как жанр, так и общую композицию «Декамерона».

«Филострато» также не имел сознательной установки на новеллистичность, а между тем «Эта история о любовных интригах,

обольщении, измене и ревности была истинной новеллой, несмотря на классические имена»<sup>39</sup>.

«Амето» — идиллия в прозе, полная символично-теологических приемов. Но в то же время она подготавливает как общую сюжетную ситуацию, так и идейный мотив новеллы о Чимоне (У, 1). Кроме того она содержит эпизод, сходный с уже отмеченным эпизодом в «Филоколо» и воспроизводящий композицию «Декамерона» — рассказы — новеллы семи нимф в саду. Повествованием руководит Амето, как король или королева в «Декамероне». Начинаются новеллы смущенными извинениями рассказчиц, а завершаются гимнами, подобными канционам, заключающим каждый день «Декамерона».

«Тезеида» — вторая неудачная попытка после «Филоколо» в области героического эпоса. Этому произведению также не удалось выйти за пределы новеллы. «Боккаччо наивно заявляет — пишет А. Веселовский, — что будет петь о делах Марса, тогда как в основе лежит новелла о двух друзьях, влюбленных в одну и ту же женщину, и все дело вертится на, конфликте между чувством дружбы и любовью. К подобному сюжету Боккаччо вернется в одной новелле «Декамерона» (X, 8)<sup>40</sup>.

«Фьезоланские нимфы» совмещают в себе, па крайней мере, в первой своей части, до прихода Атланта, элементы поэмы с типичной ситуацией пасторализированной новеллы, со специфически новеллистическими приемами — переодеванием, эротической символикой и т. п.

Наконец, «Фьяметта» вряд ли может быть признана романом. Изображенная в ней действительность скудна и ограничена (переживания любовной измены — сплошная иеремиада). В ней почти нет событий, она лишена действия, и эта ее сюжетная статичность способствует психологической углубленности. Но психологизм в ней крайне экстенсивен. Скорей всего, это, непомерно разросшаяся по объему и потому довольно скучная, психологическая новелла.

Дайте в *ученых латинских трактатах*, чуждых по самой своей природе не только новелле, по и всякому жанру художественной литературы, даже в них дает себя чувствовать это неотвратимое тяготение, к новелле. «То, что в ней (книге — Ф. и Ш.) излагается» — пишет Фойгт о трактате «О знаменитых женщинах», — как бы в поучение насчет добродетелей и пороков, является некоторым образом маской для шуточных и нескромных рассказов, служащих к увеселению друзей»<sup>41</sup>.

Итак даже поверхностный взгляд на творчество Боккаччо показывает, что, при всем Кажущемся многообразии его жанров, исто-

рические условия неудержимо влекли его к новелле, к гениальному «Декамерону», в котором в особой конкретно- исторической форме сказались общие признаки жанра.

#### IV

В отличие от фантастико-реалистического стиля литературы высокого Возрождения, *Боккаччо чужда фантастика*. Всего лишь в двух наиболее слабых своих новеллах (X, 5 и X, 9) он к ней прибегает, распутывая интригу посредством волшебства, но эти элементы фантастики наименее характерны для Ренессанса, а скорее являются еще атавизмом средневековой повествовательной традиции. Вообще для «Декамерона» нередко характерен бытовизм и внешнее правдоподобие не только деталей, но и всей фабулы. Это правдоподобие имеет постоянное тяготение к обыденной фактичности и доподлинности. В этом проявилась, обусловленная историческим этапом, городская узость горизонта Боккаччо. *О нем нельзя сказать, как о гуманистах Высокого Возрождения, что он не был «буржуазно ограниченным»<sup>42</sup>, хотя его ограниченность не заключала в себе еще пороков того буржуазного сознания, которое заново сложилось позднее в эпоху «первоначального накопления»*. Если родина Сервантеса — мир, то родина Боккаччо — всего лишь город, и даже тогда, когда действие новелл выносится за городские стены, то и вне города горой «Декамерона» по своему мировоззрению, по своим интересам и поступкам остаются типичными пополанами. Итак, *бытовизм* — принципиально очень важный общий признак «Декамерона».

Но было бы слепотой не замечать тех новых факторов, которые не могли не повлиять на стиль и композицию новелл «Декамерона», тем самым подчеркивая их качественное отличие от фавль. Важнейший из этих факторов — тот мировой масштаб, который приобрела торговля средиземноморских городов к середине XIV века. Опасные заморские плаванья, проторение новых морских путей, борьба со стихиями на море и на суше и постоянная угроза встречи с корсарами, пиратами, флибустьерами, каперами и бьюканьерами — все это ставило личность под влияние стихийных сил и нашло свое частное выражение в стиле и композиции «Декамерона».

В новелле (тем более в новелле Раннего Возрождения) всегда заложена потенциальная возможность перерастания ее в роман, основной жанр стиля буржуазной эпохи. Еще приглушенные, но уже дававшие о себе знать авантюрные черты Раннего Ренессанса способствуют наглядному обнаружению этих потенциальных возможностей новеллы.

Так, например, в идущем от фольклора гротесковом балагурстве и комическом словотворчестве Бруно и Буффальмако (VIII, 9), в завиральных рассказах брата Чипола (VI, 10) и Мазо дель Саджио (VIII, 3) о своих путешествиях по всяким небывалым странам, населенным столь же невероятными жителями, уже проступают туманные контуры некоторых приемов *гротесково-фантастического* реализма Рабле: абракадабра, в шутовских речах некоторых персонажей, географический фон странствий Пантагрюэля и т. п.

Аналогичная тенденция *перерастания* в роман заключена и в композиции некоторых новелл «Декамерона». При этом нужно помнить, что по XVIII век включительно композиция романа сохраняла черты чисто внешней конструктивности, при которой композиционно-организующим стержнем, объединяющим отдельные эпизоды, был образ героя. Такой роман мог быть легко расчленен на эпизоды. Если же мы возьмем новеллу о похождениях Алатиэль (II, 7), то увидим, что она путем количественного накопления эпизодов приближается к авантюрному роману (не становясь все же им). Приключения Алатиэль принципиально сходны с приключениями, скажем, вольтеровского Кандида со стороны композиции, а с приключениями Кунигунды — даже с фактической стороны.

Элементы авантюризма в Раннем Возрождении, усугубленные буйным своеволием еще непокоренной человеком природы и слепыми стихиями феодальной анархии, сказались как в содержательном, так и композиционном плане «Декамерона» в *гипертрофии роли случая и даже легком налете фатализма*. Все беседы II-го дня заполнены рассуждениями о капризном непостоянстве Фортуны, о превратностях судьбы, о роковой власти и бессилии человека, и новеллы этого дня, как и пятого и некоторых других дней, трактуют те же самые темы, причем случай становится в них композиционно-образующим принципом.

Новеллы эти — исключительно приключенческие, судьба героев претерпевает в них бесчисленные падения и взлеты, действие представляет из себя сплошную систему неожиданностей, разбивающих все человеческие намерения и тем как бы подчеркивающих власть фатума. Стихия случайного своевольно владеет беспомощным человеком подобно морским волнам, выносящим полубесчувственного Ландольфо Руффоло к берегу: там где Ландольфо (II, 4), Андреуччио (II, 5), граф Леверскин (II, 8), Констанца (V, 2), Джьяпи (V, 5) и др. предполагают найти, они неизменно теряют, а когда они считают свою игру окончательно проигранной, счастье неожиданно приходит к ним. Если бы мы захотели изобразить движение сюжета

этих новелл в виде кривой, то она состояла бы из крутых скачков вниз и вверх. Каждый последующий эпизод представляет из себя антитезу по отношению к предыдущему: от радости встречи с «сестрой» Андреуччио переходит к отчаянию после падения в яму с нечистотами и потери денег, затем снова к радости по поводу того, что остался жив и имеет шансы вернуть потерянное, затем опять к ужасу при мысли о неизбежной смерти на трупе архиепископа, и, наконец, к счастью благополучного исхода приключения и обладания перстнем (II, 5). Так как герой в своих удачах и поражениях творческого участия не принимает, то его сознательная воля заслонена фатумом.

Указанные идеи осуществляются в «Декамероне» не только через общую авантюрную композицию, но и через тщательно продуманное смысловое насыщение каждой сюжетной детали. Так, например, в четвертой новелле второго дня потерпевший кораблекрушение Ландольфо носится на доске по морю. К нему навстречу плывет ящик, и «всякий раз, когда он подплывал близко, он отдалял его, насколько мог рукой, как ни мало было у него сил». Впоследствии оказалось, что в этом ящике, который Ландольфо отталкивал с таким безрассудством, был спрятан ключ к счастливой развязке новеллы — драгоценные камни, сделавшие Ландольфо богатым. Как слеп человек перед лицом судьбы, и как всесильна судьба, делающая человека против его желаний богачом!

Однако если бы Боккаччо стал на точку зрения последовательного фатализма, то это привело бы его к отказу от гуманистической веры в человека, в его познавательные возможности и творческие силы. И, действительно, фатализм Боккаччо носит относительный характер, как отражение не абсолютного, а исторического и переходящего несовершенства эпохи.

Прежде всего Боккаччо устами Помпиней отказывается от средневековых представлений о слепоте фортуны: «Я наверно прокляла бы одинаково и природу, и судьбу, если бы не знала, что природа мудра, а у фортуны тысяча глаз, хотя глупцы и изображают ее слепой» (VI, 2). Отсюда следует, что, во-первых, утверждается мудрость и справедливость природы, а, во-вторых, признается наличие закономерностей во всех ее проявлениях, и если порой они кажутся необъяснимыми и непреодолимыми случайностями, то лишь потому, что человек еще не познал законов действительности, а вовсе не потому, что миром управляет произвол некоего, вне его находящегося провидения, выражаясь христианской терминологией, или фортуны, выражаясь терминологией языческой. Познать законы мира, его

«прекрасную ясность» — таково прогрессивное гуманистическое стремление Боккаччо.

Философы гуманизма в первую очередь устремлялись по линии изучения каузальных связей явлений действительности. Именно во вскрытии отношений причины и следствия видели гуманисты познание основных законов материального мира. В этом смысле Бэкон Веруламский подводил итог всей философской мысли эпохи, когда присоединялся к тем, кто думал, «что истинное знание есть знание посредством причин»<sup>43</sup>.

Только каузальность способствует выработке синтетического мировоззрения, целостной картины мира, Поэтому Боккаччо стремится изобразить мир, как совокупность явлений, сплетенных воедино мельчайшими причинными связями. Выражением этой концепции в композиции новелл «Декамерона» является *тщательная система мотиваций*, порой явно гипертрофированная в тех ее частях, которые не вызваны сюжетной необходимостью и могли бы быть легко опущены у других писателей.

Законовед Форезе поехал в свое поместье, и, хотя это совсем по сюжету не требуется, Боккаччо объясняет причину: летом суды не действуют (VI, 5). Кондотьер Гульфардо для достижения любовных целей одалживает у своего друга, купца Гаспарруоло, деньги; для обоснования этого факта Боккаччо страницей выше, как бы незначай, упоминает, что Гульфардо был весьма аккуратен в долгах и поэтому его очень охотно ссужали деньгами (VIII, 1). Таких примеров можно привести бесчисленное количество, т. к. во всех новеллах изложение носит последовательно-прагматический характер.

Проследим эту прагматическую взаимообусловленность эпизодов на сюжете новеллы о купце Ринальдо д'Асти (II, 2). Ринальдо с неосмотрительной откровенностью говорят о своих деньгах — следствие: его спутники решают его ограбить. Ринальдо со спутниками достигает уединенного места — следствие: разбойники находят момент подходящим для осуществления своих замыслов. Ограбленный Ринальдо не может найти пристанища — причина: местность опустошена войной. Вдова, у которой Ринальдо находит убежище, склоняет своего гостя к любви — причина: «ожидание маркиза на ночлег возбудило в ней похотливое чувство» и т. д.

Стремление к логической закругленности подчеркивается порой несколько нарочитыми приемами. Оканчивая 4 новеллу III дня словами, повторяющими предварительно изложенную мысль новеллы, Боккаччо мотивирует это повторение: «дабы последние слова рассказа не разногласили с первыми». Возьмем другой любо-

пытный пример. Новеллы шестого дня очень коротки, и Боккаччо ни на минуту не упускает этого из виду. Этим обстоятельством мотивирует Дионео свое намерение рассказать длинную новеллу. Кроме того это сказывается на дневном распределении времени, сильно отличающемся от других дней. По окончании всех новелл «солнце было еще очень высоко», и мужчины и дамы успели совершить прогулку в Долину Дам.

Эта причинная мотивированность каждой детали, отражая новое, гуманистическое в «Декамероне», существенно отличает его то фавль, которое, по словам Ауэрбаха, «без усилий стать господином эмпирической действительности хватает какую-нибудь поразительную ситуацию и нимало не заботится о ее причинной слаженности»<sup>44</sup>. Мало имеет общего Боккаччо и с литературой христианского средневековья. Если он *иногда* и не находит рациональной связи явлений, то во всяком случае, ссылаясь на относительную непознанность человеком судьбы, он *никогда* не идет в поисках причинности по религиозно-теологическому пути. Идейный и сюжетный стержень новеллы Боккаччо находится в ней самой, в изображаемой ею материальной действительности, в отличие от религиозной притчи, ибо «работа раннего новеллиста состояла прежде всего в том, чтобы придать свой собственный центр рассказу, чтобы он мог развиваться без провидения и морали (см. главу III), т. е. самостоятельно приводить события в определенную каузальную связь»<sup>45</sup>. Боккаччо это удалось, и поэтому его прагматическая концепция материалистична и заострена против теологии.

Из сказанного, однако, не следует, что Боккаччо шел последовательно по пути познания всемирных связей. Дело не только в том, что многие явления Боккаччо считал для себя невыясненными, но также и в том, что историческая ограниченность Боккаччо делала его понимание закономерностей действительности упрощенным. Познание каузальности означало для Боккаччо, как и для других гуманистов, истинное познание, между тем как в действительности каузальность выражает «всесторонность и всеобъемлющий характер мировой связи лишь односторонне, отрывочно и неполно»<sup>46</sup>. Несколько примитивное и излишне трезвое понимание мотивов человеческого поведения, примитивность психологии, подменяемой иногда логикой и риторикой и т. д., — все это помимо других причин было связано и с тем, что «человеческое понятие причины и следствия, — по словам Ленина, — всегда несколько упрощает объективную связь явлений природы, лишь приблизительно отра-

жая ее, искусственно изолируя те или иные стороны одного единого мирового процесса»<sup>47</sup>.

Однако стремление раздвинуть ограниченно-эмпирические, средневековые рамки представлений о мире, стремление к обобщающему мировоззрению, независимо от объективной односторонности этих стремлений, выступали в «Декамероне», как положительные факторы. О ними связано то обобщение, которое кристаллизовалось в форме *типической исключительности* в сюжете и в форме неожиданности (или иногда, как мы уже убедились, целой системы неожиданностей) в композиции.

О неожиданности, заключенной в содержании новелл, уже заранее говорят *темы некоторых дней*. Так, например, темой второго дня являются рассказы «о тех, кто после разных превратностей и *сверх всякого ожидания* (подчеркнуто нами — *Ф. и Ш.*) достиг благополучной цели». Та же неожиданность, хотя и в менее прямой форме, предусмотрена и темой пятого дня, во время которого «рассуждают о том, как после разных печальных и несчастных происшествий влюбленным приключилось счастье». Вперед заданная тема — бедствие, увенчивающееся счастливой развязкой, — предвещает сюжетные неожиданности, без которых она неосуществима.

Появившись в теме дня, неожиданность переходит в типичный для «Декамерона» развернутый заголовок каждой новеллы. Но при этом нужно подчеркнуть, что эта неожиданность не имеет ничего общего с формалистическим пониманием заголовка Шкловским, как *искусственного приема заинтриговывания* и маскировки неожиданности путем «недосказывания». Совсем напротив: парадоксальность или недоговоренность заголовка является *естественным выражением неожиданности, заключенной в самом содержании новеллы*. Эта неожиданность особенно остро выступает в предельно сжатом, кал; бы спрессованном содержании, т. е. в заголовке, ибо в самой новелле неожиданность смягчается мотивировками, пояснениями, сюжетными связями и пр., чего нет в заголовке.

Заголовок второй новеллы первого дня гласит: «Еврей Авраам, вследствие увещаний Джианотто ди Чивиньи, отправляется к римскому двору и, увидя там развращенность служителей церкви, возвращается в Париж, где и становится христианином». Парадоксальность этого заголовка в несоответствии посылки («развращенность служителей церкви») следствию («становится христианином»). В самой новелле неожиданность, конечно, не исчезает, но, сопровождаясь объяснениями теряет свою резкость. Вся ситуация в целом — принятие религии потому лишь, что ее рекомендует без-

нравственность ее служителей — исключительна но в тоже время полна обобщающего смысла.

В ряде других заголовков неожиданность, хотя и не достигает размеров парадокса, но выступает все же довольно отчетливо: многое не объясняется, недоговаривается, если упоминаются приключения, то не говорится какие и т. д. Что касается содержания самих новелл, трактующих о бедствиях со счастливым исходом, о необыкновенной находчивости и ловких ответах, о проделках жен над мужьями и мужей над женами и т. д., то исключительные, хотя и не фантастические, ситуации и неожиданные развязки неизменно означают в них способ выражения типической сущности жизни.

Однако неожиданность в новеллах «Декамерона» ни в коем случае не переходит в немотивированную произвольность. Присутствуя в новелле лишь как момент, оформляющий специфическое для новеллы содержание, лишь как средство, а не как цель (ср. с формалистами), неожиданность не становится самодовлеющей. Она допущена на известных условиях и, следовательно, носит ограниченный и относительный характер. Прежде всего тема дня и заголовков<sup>48</sup> новеллы, хотя они сами содержат в себе неожиданность, в то же время уменьшают ее в самой новелле, ибо в общих чертах предрешают развязку. «Только внутри этих рамок, — говорит Ауэрбах, — Боккаччо свободен, и только в них эта свобода возможна»<sup>49</sup>. Последнее замечание — очень существенно. Оно означает, что, если бы этих ограничительных условий не было, то неожиданность могла бы стать самодовлеющей, свобода привела бы к произволу, и в результате новелла выродилась бы в анекдот.

В «Декамероне» содержится группа новелл, анекдотичных по своей композиционной структуре. Но характерно, что большая их часть обнаруживает *тенденцию к нарушению канонов анекдотического жанра*.

Для анекдота характерна своего рода «безыдейность», вся соль его — во внешней забавности ситуации, в самодовлеющей занимательности ловкого ответа или остроумного диалога, т. е. в неожиданности, вызывающей комический эффект. Фабльо вырастали непосредственно из анекдотов и зачастую анекдотами оставались. Забавное балагурство, смешное само по себе происшествие — прямая цель фабльо. Вот сюжет одного из них: буржуа было поручено отнести сундук умершего Опта английскому королю. Комизм основан на игре слов — «сундук Онта» означает «позор и болезнь» (*male honte*). Все фабльо сводится к примитивному каламбуру. Отсюда, разумеется, не следует, что фабльо лишено идеологического содер-

жания, оно наличествует в самом материале фабльо, но в косном состоянии. Оно специально не разрабатывалось. Ловкость, хитрость, находчивость, пронырливость — идеи средневекового бюргера — находили свое достаточное выражение в анекдоте.

Новеллы «Декамерона», даже обладающие внешней анекдотичностью композиции, в большинстве случаев уже отличны от анекдота. Комизм неожиданности, каламбур и т. п. перестает быть их целью, их главным содержанием, а становится лишь формой выражения идей гуманизма<sup>50</sup>. Их основа — идейность. Только одни формалисты, упрямо третирующие содержание и фетишизирующие абстрактные <sup>4</sup> «сюжетные схемы», могут безоговорочно называть все новеллы VI дня анекдотами<sup>51</sup> и видеть весь смысл «Декамерона» в «рассказывании ради рассказывания»<sup>52</sup>.

Новеллы о мадонне Филиппе (VI, 7), о легкомысленном горожанине и инквизиторе (I, 6), о брате Чиполле (V, 10), о Гвидо Кавальканти (VI, 9) и ряд других новелл VI-го и I-го дней анекдотичны по своему сюжету, по композиции, но основное в них не комические эффекты, а идеи, и притом идеи нового гуманистического качества: проповедь прав человека на осуществление своих естественных потребностей, критика алчности и лицемерия духовенства, прославление науки, искусства, веротерпимости и т. д. Эта тенденция преодоления канонов анекдота поднимает «Декамерон» над средневековым узким мирком фабльо.

Несоизмеримо более широкий по сравнению с фабльо духовный горизонт «Декамерона» сказался и на ряде других его особенностей и приемов.

Как мы уже указывали (см. главу III), обобщение, т. е. такой показ частного, который давал бы проекцию общего, есть необходимый элемент новеллистического жанра. Боккаччо даже часто не довольствуется той типичностью, которая заложена в самом повествовательном материале новеллы, той обобщенностью, которая заключена в самой исключительности излагаемого происшествия, и прибегает к особым приемам, не являющимся органическими составными элементами новеллы и имеющим своей специальной целью то частное, о котором рассказывает новелла, перенести в план общего. Эти приемы обычно обозначаются немецкими терминами «Vorgeschichte» и «Nachgeschichte»<sup>12</sup>. «Nachgeschichte» может выступать в форме поясняющего и обобщающего вывода, как, например, в новелле о несчастной любви Джироламо и Сильвестры («кого любовь не смогла соединить при жизни, тех в неразрывном союзе соединила смерть» — IV, 8). Иногда в ней заключено поучение (на-

пример, предостережение от школяров — V, 7). Но чаще всего она носит информационный характер, сообщая читателю о дальнейшей судьбе героев и тем самым вводя частное в поток общего. Типичный пример такой *Nachgeschichte* дает новелла о соколе («получив в жены такую женщину, которую он так любил, став, кроме того, богачом и лучшим, чем прежде, хозяином, Он в радости и веселии провел с ней остаток своих дней» — V, 9). Приблизительно ту же функцию выполняет и *Vorgeschichte* с той лишь разницей, что она чаще носит морализирующий, дидактический характер, не будучи непосредственно связана с повествованием.

Сущность этих приемов в историческом плане двойственна. С одной стороны, в них уже даны в эмбриональном состоянии пролог и эпилог романа, а, с другой стороны, в этих приемах есть и пережитки того, не входящего в состав самого рассказа, морализирования, которое было характерно для средневековых притч. Правда, как справедливо заметил Гоффеншефер<sup>53</sup>, дидактизм этих *Vorgeschichte* и *Nachgeschichte* полярно противоположен идеям притч, являя собой яркий пример переосмысления старого приема.

Вообще, анализируя различие приемов новеллы и средневековых повествовательных жанров (фабльо, притча) и устанавливая социально-историческую подоплеку этого различия, мы, однако, не считаем его обязательным, основным и определяющим. В ряде случаев и старый прием, и старая «сюжетная схема», как благоговейно выражались формалисты, заново переосмысляются в новом содержании, как бы подвергаются *идейной перелицовке*.

Такова, например новелла о Настаджио дель Онести (V, 8), оставляющая в неприкосновенности «сюжетную схему» старой аскетической легенды о каре за прелюбодеяние, но явно пародирующая ее содержание и проповедующая как логикой своих образов, так и своей *Nachgeschichte*, как раз обратное — любовь и наслаждение.

Заканчивая наш анализ новеллистической архитектоники «Декамерона», мы должны еще остановиться на том принципиальном значении, какое имела для Боккаччо *проблема композиционного мастерства*, ибо лишь в эпоху Возрождения вопросы формы могли встать, как таковые (см. главу II).

Авторы фабльо не ставили перед собой никаких формальных задач и на мастерство почти не обращали внимания. Как мы уже указывали, фабльо сплошь и рядом начинались с признания собственного несовершенства, причем в виде извиняющего обстоятельства выдвигалось отсутствие у рассказчика других претензий, кроме скромного желания потешить народ. II действительно,

фабльо почти лишены композиции, как продукта сознательного мастерства. Если же при этом иметь в виду, что фабльо дошли до нас исправленными, в списках XVI века, то следует предположить, что в своем первоначальном виде они были еще хаотичней. Поэтому Боккаччо при использовании мотивов фабльо неизменно подвергает их сюжетному усложнению.

Жебар<sup>54</sup> передает, например, содержание одного фабльо. Жена прячет от внезапно вернувшегося мужа своего любовника-клирика в бочку, принадлежащую соседке. Ничего не подозревающий муж располагается на этой бочке пировать со своими друзьями. В это время соседка присылает служанку за бочкой, но жена дает неясный ответ, из которого соседка догадывается, в чем дело, и, повинувшись зову женской солидарности, решает придти на помощь. Она нанимает босяка, чтобы тот бегал по улице и кричал: «Пожар». Начинается паника, мужчины бросаются врассыпную, жена и ее любовник выручены. Здесь комическая complication элементарна и скучна: клирик в действие не втянут, муж обманут, но не смешен, бочка не становится тем центром, в котором скрещиваются интриги конфликтующих персонажей. Все эти неиспользованные внутренние сюжетные ресурсы Боккаччо реализует во второй новелле седьмого дня: любовник сам принимает участие в обмане мужа, муж видит любовника в бочке, но не догадывается ни о чем, наконец, сама бочка обыгрывается более умело и последовательно.

Показателем формальных преимуществ «Декамерона» перед примитивной техникой фабльо может послужить *синтетическая множественность* композиции его новелл. Их множественность — в легкой членимости их на эпизоды, каждый из которых мог бы послужить для средневекового рассказчика темой самостоятельного рассказа. Их синтетичность — в той единой теме и общей идее, которые объединяют все эпизоды и вытекают лишь из их совокупности, не будучи связаны ни с одним из них в отдельности.

В более или менее явной форме этот композиционный принцип присущ всем новеллам «Декамерона», но классическим примером его является новелла об Алатиэль (II, 7). Отправленная к своему жениху, Алатиэль попадает поочередно в руки девяти мужчин. Каждый любовник — это самостоятельный эпизод в авантюрной цепи. После всего пережитого Алатиэль доставлена, наконец, к жениху в качестве девственницы. Обобщающая идея новеллы дана в форме Pointe: «уста» от поцелуев не умяются, а, как месяц, обновляются». Этот вывод представляет из себя как бы фокус,

в котором сходятся лучи, идущие от каждого эпизода, фокус, образуемый не одним лучом, а представляющий из себя концентрацию их множества.

Синтетическая множественность, выражая гуманистические стремления к обобщению, противостоит фавльо с его ограниченным и, так сказать, «штучным» эмпиризмом. Фавльо чаще всего говорит об одном примитивном эпизоде. Если и встречаются иногда множественные фавльо, то, не имея в большинстве случаев обобщающего стержня, они распадаются на друг с другом не связанные эпизоды. И лишь очень редко, например, в известном фавльо о жонглере и английском короле, мы встретим обобщающую идею. Но и в данном случае обобщение неорганично, ибо идея не вытекает из всех эпизодов, а легко может быть выведена из каждого в отдельности, из любого вопроса короля и соответствующего ответа жонглера. Здесь нет синтеза, а есть лишь механическое соединение простейших, «штучных» фавльо на тему ловкости и находчивости.

Интерес Боккаччо к форме и мастерству новеллистического сказа нашел свое любопытное выражение в новелле о Мадонне Оретте и неумелом рассказчике (VI, 1). В этой новелле путем критики отрицательного образца Боккаччо дает свой идеал рассказа: не должно быть повторений, исправлений и возвращений к рассказанному, нельзя путать имена, в изложении, нужно брать «в расчет качества действующих лиц и события, Какие приключались» и т. д. Это — целая система отчетливых представлений об архитектонике новеллы: последовательность, естественность, мотивированность, прекрасная ясность, пропорциональность и гармония форм, — вот что составляет красоту повествования.

Эта гуманистическая направленность борется в архитектонике и стиле «Декамерона» с элементами средневековой узости, морализованьем, фатализмом, стремлении передать внешнюю видимость во всех деталях и подробностях, идущих в разрез с логикой сюжета и разбивающих идейную и композиционную целостность.

Подводя итоги главе, мы считаем нужным сделать одну оговорку: показывая те конкретно-исторические и социально-обусловленные формы, в которых выступают в «Декамероне» общие признаки новеллы, мы в утих формах видим *ведущие тенденции*, отражающие содержание и идейные проблемы Раннего Возрождения, а не до мелочей обязательные черты. Возможны исключения, подтверждающие правило, ибо ведущие тенденции выводятся из частных случаев, как типическое, а не универсальное.

## V

Треченто содержало в себе элементы новых общественных отношений еще лишь в очень незначительной степени. Средневековые преобладало как в социально-экономической, так и в духовной жизни Италии, и это соотношение старого и нового, помимо прочего, сказывалось на литературных жанрах эпохи.

До Боккаччо собственно новеллы, этого жанра, вызванного к жизни Возрождением, в Италии вообще не было, хотя некоторые исследователи и пытаются с теми или иными оговорками причислить к новелле отдельные произведения первой половины XIV в. Больше того, в продолжении нескольких десятилетий после «Декамерона» новелла носила в идейном и стилевом отношении примитивный характер, почти не подымаясь над уровнем фабльо.

В этом убеждает самый беглый обзор повествовательной литературы треченто.

Начнем, как и принято, со сборника «Novellino», иначе называемого «Cento novelle antiche» (сто старинных новелл). Он приблизительно датируется первыми годами 14 века и содержит 66 рассказов: легенд, притч и т. п. (остальные 34 до нас не дошли). Автор «Novellino» неизвестен; его по всей вероятности и не было. Был составитель, включивший в сборник самые различные образцы малых эпических жанров, которыми изобиловало средневековье. В предисловии к «Novellino» он писал: «Мы связали в один букет несколько цветов изящной речи, отменной куртуазии, остроумных ответов, великих подвигов, большой щедрости и чудных повестей любви»<sup>54</sup>.

Вполне естественно, что «Novellino» в высшей степени эклектичен по своему составу: здесь и религиозно-мистическая фантастика, и христианизированная античность, и восточно-экзотические сюжеты, и рассказы о ловких бюргерских проделках в духе фабльо, и церковно-дидактические притчи, и куртуазно-рыцарские легенды и т. п. Все это — обычный ассортимент средневековых эпических жанров, и «Novellino» ни на шаг не выходит из круга готических идей и сюжетов. Принадлежат ли они к церковно-дворянскому лагерю, или к бюргерскому, но над ними в равной степени довлел затхлая атмосфера средневековья, им в равной степени далеко до ренессансного, гуманистического мировоззрения.

Злобное отношение к женщине, проклятия ее чарам в одних рассказах исходят из уст аскета, боящегося бесовского навождения (22), а в других из уст цинично-трезвого бюргера. Наука и учение

подвергаются осмеянию (35, 38), и им противопоставляется бюргерская хитрость или средневековая казуистическая «мудрость» судей (7) и магов (17). Примитивная религиозная дидактика, сумбурная фантастика и ирреализм — все это весьма характерно для «Novellino». Нивеллированность феодального коллектива привела к полному отсутствию индивидуальностей.

В стиле «Novellino» преобладает или готическая бесплотность, или натуралистическая «буквальность» и историческая доподлинность фактов (67 и др.). Композиция лишена идейности и стоит на уровне анекдота, ибо «весь сюжет, — по словам Жебера, — построен на остром словце или пикантном ответе»<sup>55</sup>.

Таким образом рассказы «Novellino» имели мало общего с новеллой, как жанром, и в идейном, и в стилевом отношении. Это понимал и сам Боккаччо. Во вступлении к 4 дню он почти дословно пересказал 14-ю притчу из «Novellino», предварив ее словами, что это не новелла, а лишь «отрывок новеллы», и приводится он для того, чтобы его «недостаток» доказал его отличия от подлинной новеллы самого «Декамерона».

Еще меньше общего с новеллой имеют написанные в 30-х гг. 14 столетия «Фиоретти ди Сан Франческо» («Цветочки св. Франциска Ассизского»), хотя отдельные главы из этого произведения Муратов включил в свой свод новелл Итальянского Возрождения<sup>56</sup>. Это обыкновенное «Житье», украшенное поучительными примерами благочестивых подвигов и чудодейственной святости и изобилующее обязательными в агиографической литературе фантастическими эпизодами, вроде умиротворения хищного зверя<sup>13</sup>, обращения блудницы и т. п.

Наконец, последнее из изъятий повествовательной литературы до Боккаччо, заслуживающее быть отмеченным, это рассказы флорентийского нотариуса *Франческо да Берберино*, бывшего старшим современником гениального родоначальника новеллы и умершего в чуму 1348 г., описанную в «Декамероне». В 30–40 годы он написал две книги: «Советы любви» и «О воспитании и нравах женщин», в которых приводил с иллюстративно-доказательной целью ряд легенд и притч, так же как и в первых двух случаях далеких от новеллистического жанра.

Франческо да Берберино — педантичный и неискusный рассказчик церковно-моралистического толка. Он выступает в роли хмурого проповедника в духе католического «домостроя». Он учит женщин, как им подобает себя вести во всех случаях жизни, чтобы соблюсти добродетель и избежать греха. Он дает бытовые,

хозяйственные и прочие житейские советы. Эти скучные рассказы не только не изобличают в нем талантов новеллиста, по даже и талантов религиозного проповедника, Достаточно сравнить его наивно-тенденциозную легенду об отшельнице, которая с помощью добродетели победила искушавшего ее беса и отогнала дьявольское навождение, с известной новеллой Боккаччо о юной отшельнице Алибек (III, 10), чья борьба с дьяволом приняла несколько иной оборот, чтобы стала очевидной пропасть, отделяющая аскета и автора художественно-беспомощных притч Франческо да Берберино от гуманиста и мастера новеллы Боккаччо.

На рубеже 40-х и 50-х годов XIV века был написан «Декамерон» и родилась новелла, как жанр. Однако «Декамерон» не закрывал путей назад.

Некоторые новеллисты конца треченто своим творчеством, показали еще недостаточную социально-историческую закреплённость завоеванных позиций, и сами не только не продвинулись вперед, но даже снова отступили к фавльо. Это относится прежде всего к Саккети и Серкамби.

*Саккети* написал 223 новеллы, но в ряде случаев они не поднимаются над уровнем фавльо. «Саккети не был ни ученым, ни гуманистом, ни поэтом»<sup>57</sup>. Это буржуа, и буржуа достаточно ограниченный. Его взгляд на людей поражает своим цинизмом и грубостью. Свое отношение к любви и женщинам он выразил в афоризме: «женятся так же, как покупают лошадь». Полный презрения к науке и ученым, Саккети проникнут почтением к ловким плутам и шутам (Дольчибене, Горпелла и др.). Наряду с людьми в его рассказах, согласно древней традиции бюргерской литературы, действуют животные (кони, ослы, свиньи). Преобладающая тематика его новелл: комическая буффонада базарного характера, городские скандалы, драки, переполохи и пр. (CLXXVI, ССП и др.).

Саккетти в стилевом отношении почти не продвинулся вперед от техники фавльо. Его герои слабо индивидуализированы. Композиция его новелл очень скудна, они лишены обрамления, их сюжеты или примитивно анекдотичны, или наивно дидактичны. Бесспорно правильную характеристику этих новелл дает немецкий исследователь Ландау: «Они написаны в простом, неприкрашенном, часто довольно небрежном стиле, с частым употреблением провинциализмов и в большинстве — очень коротко, так что мы можем их, пожалуй, назвать анекдотами. Иногда так выглядит, как будто Саккети только для того и написал новеллу, чтоб вывести свою доморощенную мораль и свои трюизмы»<sup>57</sup>.

Многие новеллы Саккети отличаются крайним натурализмом и фактичностью. И в этом смысле очень характерно единодушное мнение всех исследователей, находящих в творчестве Саккети лишь историко-культурные ценности, правдивые рассказы об истинных исторических происшествиях, деятелях, политических событиях и пр. (V, СХХVI).

На еще более низком уровне стоят новеллы *Серкамби*, несмотря на рабское подражание «Декамерону» и в оформлении (чумной фон), и в сюжетах (до 20 заимствований). Они отличаются циническим взглядом в рифмованных морализированиях, проникнутых аскетизмом.

Если новеллы Саккети и Серкамби свидетельствовали о еще непреодоленной косной силе средневековья, то «Пекороне» Сера Джованни и «Вилла Альберти» — в конце треченто и новеллы флорентийских анонимов, Сермини, Иличини и Маззуччо, относящиеся уже к кватроченто, являли собой расцвет новеллистики Раннего Возрождения.

Не останавливаясь на характеристике всех указанных новелл, мы считаем лишь необходимым мотивировать включение в их число «Виллы Альберти». Это произведение, относящееся к 1389 г., проникнуто основными ренессансными настроениями. Споры о естественных правах человека, апология женщины, классическая эрудиция, риторические ссылки на древних, радостный эпикуреизм — таковы идеи и чувства «Виллы Альберти». В числе действующих лиц мы встречаем крупнейших гуманистов эпохи: Луиджи Марсили, Коллуччо Салутати и др. Но не только идеологически, а также в отношении стиля и жанра это произведение продолжает линию «Декамерона». Оно отличается лишь меньшим количеством новелл и значительно большей объемностью и развернутостью оформления. Но оформление принципиально остается тем же: фон — обстановка роскошной виллы, нет в оформлении центрирующего действия, нет самостоятельного сюжета. Зерно повествования заключено в новеллах, поочередно рассказываемых членами блестящего общества, «Вилла Альберти» — это типичный для Раннего Ренессанса сборник новелл, правда с несколько нарушенной композиционной пропорциональностью и внутренним соотношением частей<sup>58</sup>.

В течение двух веков после «Декамерона» в художественной литературе итальянского Ренессанса новелла становится — во всяком случае в смысле количественного преобладания — господствующим жанром. Если сравнение с фабль и другими малыми эпическими

жанрами средневековья помогло нам установить уже *ренессансную* специфику «Декамерона», то сравнение с дальнейшим развитием итальянской новеллы чинквеченто должно показывать нам и его *еще раннеренессансную* специфику.

«Декамерон» остался непревзойденной вершиной итальянской новеллистики. Эта вершина отбрасывает свою тень на весь дальнейший путь новеллы: влияние «Декамерона» или борьба за его преодоление составляет содержание последующего развития.

Это вершинное положение «Декамерона» вполне понятно, ибо до Раннего Возрождения новелла была наиболее органичным жанром. И, наоборот, в литературе чинквеченто, т. е. в эпоху Высокого Возрождения, новелла переживает агонию. Процесс распада содержания и формы направлялся по двум руслам: 1) по руслу измельчания, деградации и качественного *вырождения* (огромное большинство новелл XVI века) и 2) по руслу, так сказать, «выхода новеллы из самой себя», т. е. ее внутренне-идеологического и структурного *перерождения* в роман<sup>59</sup>. Нас больше интересует вторая сторона процесса, *не вырождение*, а перерождение, и поэтому остановимся на ней хотя бы коротко, тезисо-образно.

Прежде всего приходится отметить, что, насколько медленно шел в Италии процесс развития Раннего Ренессанса, настолько ускорились в XVI веке темпы перехода от Высокого Возрождения к Барокко. Поэтому в новелле чинквеченто, наряду с собственно-ренессансными чертами, мы видим уже бледные отблески кризиса гуманизма и начавшейся феодально-католической реакции.

Это сказалось у ряда новеллистов в испуге перед «естественным человеком», долгожданная свобода которого породила цепь кровавых потрясений в политической жизни итальянских тираний. Такие новеллисты, как Мольца, Банделло, Дони, Малеспини и др., поминутно обнаруживали «дурные стороны» свободы, хотя бы на примере своих собственных биографий, полных вольных и невольных преступлений, интриг и головокружительных поворотов судьбы.

Это частичное *осознание «дурных сторон»* свободы вело новеллистов по пути реалистического показа и сурового осуждения всяческих жестокосердных мужчин (Дони — «Мечь») и inferнальных женщин (Банделло 1,4), их «разнузданных желаний» и «неслыханных жестокостей». Свобода оказалась связанной с извращениями, и даже свобода такого естественного чувства, как любовь.

Однако в соответствии с особенностями социальной жизни и политической раздробленности Италии этот кризис гуманизма приводил

иногда не к вынужденному признанию смиряющего абсолютизма, как это случилось в Англии (Шекспир), а к иной разновидности того же вынужденного смирения — к *религии*. Если крупнейшему поэту Барокко Торквато Тассо приходилось впоследствии выступать певцом католицизма и святейшей инквизиции, то и некоторым новеллистам чинквеченто, обогащенным горьким опытом краха гуманистических иллюзий, пришлось возродить идею «религиозного смирения». Дони, например, в новелле «Светильник жизни», апеллируя к религиозным образам, призывает к смиренной, благочестивой жизни, Страпаролла в новелле «Поиски смерти» осуждает безмерные дерзания человеческого разума, прославляет христианскую умеренность и т. д.

Таковы, изредка дававшие о себе знать, специальные примеси к тем *основным* идеологическим чертам, которые были внесены в новеллу Высоким Возрождением и которые заранее ясны. Из них желательнее остановиться лишь на одной.

В то время, как у ранних гуманистов и у Боккаччо, в частности, индивид еще не вполне выделился из феодального коллектива, не вполне обособился от старых общественных связей, высокий Ренессанс уже окончательно освободил личность, провозгласил *индивидуализм* основой общественной жизни.

Параллельно с изменениями в социальной обстановке в новелле XVI века происходили внутренние стилевые и композиционные сдвиги, намечался *внутренний переход к стилю фантастического реализма*.

Не обязательно этот фантастический реализм, широко свойственный Высокому Ренессансу, должен был принимать форму сказочного неправдоподобия или выходящих за пределы жизни вымыслов, как у Раблэ (великаны и пр.). (По этой линии пошли в большинстве своих новелл Дони и Страпаролла). Он мог найти свое выражение и в шекспировском (по складу, а не по масштабу) гиперболизме и титанизме. Недаром в новеллах Джиральди Шекспир нашел готовые сюжеты трех своих трагедий («Отелло», «Цимбелин», «Мера за меру»). Избыток экспрессии, колоссальные страсти, высокий трагический накал, — вот черты этого реализма. Правда, страсти героев новеллы чинквеченто несоизмеримо мельче страстей шекспировских героев, тема Ромео и Джульетта (Банделло, II, 4) трактуется не в плане титаническом, а скорей сентиментально, точно так же, как и тема Отелло и Дездемоны (Джиральди III, 10), по в зачаточном состоянии уже и здесь дан стиль нового, по сравнению с Боккаччо, качества.

Усложнение обстановки и назревание кризиса гуманизма сказывается в несоизмеримом возрастании интереса к внутренней жизни индивида и, соответственно, в мастерстве *психологического анализа*. Не удовлетворяясь изображением внешних психологических проявлений, новеллисты (Джиральди и особенно Бергальи) тщательно анализируют духовные процессы, еще недавно считавшиеся скрытыми и таинственными. О подлинным мастерством, например, дана внутренняя борьба в душе Лавинеллы, и, недаром, психологический конфликт этой новеллы был использован Бальзаком в одном из его романов (Бергальи — «Любовь под маской»).

Эти стилевые новообразования (фантастический реализм, углубленный психологизм) были тесно связаны с большим охватом действительности и, следовательно, толкали новеллу к внутреннему ее перерастанию в роман не только в отношении содержания, но и в композиционно-структурном отношении. В ряде новелл чинквеченто (Банделло, II, 41, Бергальи — 5 и др.) мы встречаемся с количественным возрастанием эпизодов, с расширением количества персонажей, данных в психологической динамике, с усложнением их связей и взаимодействий и т. д., т. е. с теми признаками, которые ставят уже эти новеллы на грань с романом. Более того: новеллист Грацини в предисловии к своим «Вечерам» уже различал «три вида рассказа» — «маленький, средний и большой» и весь третий вечер посвятил «большим» рассказам, представляющим из себя уже в сущности конспекты романов.

Таков итог, увенчивающий эволюцию новеллы Итальянского Возрождения и уточняющий историческое соотношение двух основных жанров прозы буржуазного времени — новеллы и романа, их связь их преемственность и место, занимаемое среди них «Декамероном».

Творчество Боккаччо, как и вся деятельность великих гуманистов Ренессанса, была первым штурмом твердынь средневековья. Однако требования гуманистов не были и не могли быть вполне удовлетворены в ходе развития буржуазного общества. Более того, капиталистическое общество не только не уничтожило деградации человека, но возродило ее в еще более губительной форме; гуманистическая мечта Боккаччо о прекрасном человеке в реальной исторической действительности воплотилась или в сытом обличии буржуа, или в образе изможденного труженика.

Боккаччо исторически был поставлен в положение непримиримого врага буржуазного сознания уже с конца эпохи так наз. «первоначального накопления», когда на человека, подобно сми-

рительной рубашке, была надета аскетическая пуританская вла-  
сяница добродетелей нового буржуазного мира — «умеренности,  
трудолюбия и бережливости». Гуманизм автора «Декамерона» стоял  
перед вершителями судеб буржуазного общества, как вечный укор,  
и это определило их отношение к нему на различных исторических  
этапах этого общества. То «Декамерон» подвергался открытому пре-  
следованию (инквизиция), то он лицемерно и ханжески предавался  
анафеме за «извращенность», «лживость», «грубую чувственность»,  
«скабрзность», «моральную испорченность»<sup>60</sup> и т. п., то он фаль-  
сифицировался и грубо приспособлялся к вкусам эротоманов,  
антиобщественных гедонистов и эстетов, то, наконец, отвергался  
за гуманизм или, наоборот, «унифицировался» современными  
фашистами. Во всех этих случаях буржуазия продемонстрировала  
свое неумение и *нежелание признать «Декамерон»* таким, какой  
он есть на самом деле. Признать «Декамерон» смог только про-  
летариат, которому чужда ханжеская стыдливость и недооценка  
красоты человеческой природы. Проблема равенства, проблема  
морали, проблема человеческих возможностей и многие другие,  
впервые поднятые Боккаччо в несколько наивной форме, а затем  
развитые и углубленные Раблэ, Сервантесом и Шекспиром, — все  
эти проблемы вполне разрешимы только в нашей стране, где соз-  
дается такое общество, *«где личность, свободная от забот о куске  
хлеба и необходимости подлаживаться к “сильным мира”, станет  
действительно свободной»*<sup>61</sup>.

