

VII. „ОСОВРЕМЕНИВАНИЕ“ ПОВЕСТВОВАНИЯ И ЯЗЫКОВАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В „ДЕКАМЕРОНЕ“

В „Декамероне“ впервые в истории литературы героем широкого и целостного повествования становится современное автору общество. В памятниках предыдущих эпох — от санскритских вед и Библии до Гомера, а позже от Вергилия до *chansons de geste** и романов артуровского цикла* — действовали либо герои эпоса в гегелевском его понимании, либо отдельные социальные группы, касты, семейства и роды, пришедшие из мифов и легенд. Эти герои и эти роды всегда принадлежали очень древним, очень далеким мирам, далеким во временном и социальном отношении, „мирам абсолютного прошлого“, говоря словами Гёте и Шиллера^{1*}. В средневековых притчах-поучениях — „ехетрла“ — образы героев часто непосредственно заимствовались из патристики, из агиографии, из жизнеописаний великих людей или трактовались как абстрактные „характеры“, тяготевшие к идеальной обобщенности, к типичности. И те и другие сводились, по сути, к схемам для подражания, и дистанция между такими образами и читателями была очень велика. В „Новеллино“*, произведении не столько повествовательном, сколько дидактическом, представляющем собой сборник гномических рассказов, уже ощутимее соприкосновение с анекдотом и с фактом реальной хроники². Но и здесь герои, остающиеся в памяти читателя, от Пресвитера Иоанна до Саладина, принадлежат миру библейскому, античному, рыцарскому, миру восточной сказки.

И только Боккаччо, еще до „Декамерона“ предложивший как вариант романа психологическую историю своей современницы („Элегию мадонны Фьямметты“), в своем главном произведении, начиная с самого Вступления, решительно „снижает“ повествование и тесно связывает его с современностью, с злободневной тематикой. Это уже не эпопея, а комедия: речь идет о людях, живших в ту же эпоху, что и автор, и о самых жгучих вопросах эпохи. Объект канони-

ческого „экфрасиса“^{3*} найден на сей раз не в войнах и не в далеких катаклизмах; за отправную точку повествования автор берет событие 1348 года — чуму, самое страшное, потрясающее событие именно того периода, в который он жил, всколыхнувшее повседневный быт, привычки и ритм жизни каждого человека и общества в целом, нарушившее активное и производительное функционирование элементов „спорной структуры общества“. С этого произведения, определившего судьбу дальнейшей литературы (романа и новой прозы), подчиняющегося риторическим канонам эпохи и в то же время безусловно новаторского, начинается „современная буржуазная эпопея“, как назвал ее позже Гегель*. Намереваясь показать, как при столкновении человека с силами судьбы четко выявляется мера его способностей к добру и злу, и одновременно придерживаясь принципов построения „купеческой эпопеи“, Боккаччо разворачивает повествование вокруг события исключительного и вместе с тем „пророческого“, которое как раз в тот момент, когда сам Боккаччо „земную жизнь прошел до половины“, обнажило и довело до предела людские добродетели и пороки, испытало на прочность ту систему буржуазных ценностей, на которой держалось общественное устройство его родной Флоренции.

По мере развития действия „человеческой комедии“ выясняется, что почти девять десятых описываемых в „Декамероне“ происшествий и героев относятся к эпохе, непосредственно предшествовавшей написанию книги (исключения из этого правила чаще встречаются в новеллах X дня, содержащих некоторые панегирические и эпические элементы). Более того, с беспрецедентной и неожиданной смелостью — явление уникальное для художественной прозы вплоть до недавнего прошлого — Боккаччо вводит в повествование образы современников, живых или совсем недавно скончавшихся, открыто называя их имена и рассказывая подробности биографии. Упоминание друзей автора, например Никколо да Чиньяно и Пьетро Каниджани — последнего Боккаччо назначил еще в 1374 году опекуном своих наследников (VIII, 10), — людей, известных во Флоренции тех лет, таких, как Концо ди Боргезе Доменики (V, 9), Алессандро Аголанти, или Алессандро Ламберти (II, 3), Ческа да Челатико (VI, 8), Форезе да Рабатта (VI, 5), сер Бонаккорри да Джинестрето (VIII, 2), возможно, и Пьетро ди Фьорентино (VI, 6), Буффальмакко (VIII, 3,

6, 9, и IX, 3, 5), брат Чиполла (VI, 10) или незадолго до того скончавшиеся Джанни ди Нелло (VIII, 1) и Ноинна дей Пульчи, умершая в чумную эпидемию (VI, 3), а также лиц, живших вплоть до того времени в других городах Италии, но известных и во Флоренции, как, например, Альберто да Болонья (I, 10), Ричкардо Минутоло (III, 6), Банна Орсини (V, 3) и, возможно, Паоло да Негро (VI, 6), Маттео делла Монтанья (IV, 10), — все это примеры непосредственного отражения в книге современной автору действительности, тенденции, проявившейся уже во „Вступлении“, в намерениях автора „описывать случаи и похождения, приключившиеся как в новейшие, так и в древние времена, и делать это с самой насущной целью: с тем, чтобы дамы могли получить полезный урок“. Наиболее настойчиво эта ориентация на современность ощущается в первых строках новелл, в их зачинах. Автор использует несколько разных зачинов, но все они имеют схожий смысл: иногда варьируются формулы хронологической приближенности действия („не много лет прошло, как...“, „не много времени тому назад...“, „еще недавно...“), иногда в них прямо утверждается его современный характер („как мы видим ежедневно...“, „вы должны знать, что... существует знаменитый монастырь...“, „случилось в прошлом году, что...“). Сходную направленность и аналогичный смысл имеет отношение Боккаччо к выбору места действия. В противовес вымышленной, пусть даже содержащей иногда скрытые намеки топонимике, в противовес обобщенности и абстрактности географических отсылок, типичных для художественных произведений на предыдущем этапе развития литературы (некий город, некая река, некий лес, двор, дорога и т. п.)⁴, действие в „Декамероне“ разворачивается в совершение конкретных местах, в самых известных местах бургерско-купеческого мира, и при указании этих мест наименования и антономазии берутся из повседневной разговорной речи. Не просто Неаполь, Сиена, Венеция, но в Неаполе Торг, улица Мальпертуджио („Скверная дыра“), Каталанская улица, Порт, Дуомо (Собор), Новые ворота и прилегающие к ним улицы Аворио и Сан Галебоне (II, 5, и VII, 2), в Сиене — Кампо Реджи и Камоллия, ворота Салая, Собор (VII, 10, и VIII, 8), а в Венеции — площадь Сан Марко, Большой канал, Риальто, Столбы, Дом Квирини, Бойня (VI, 2). И само собой разумеется, что географические определения обрастают плотью повседневной реаль-

ности в новеллах, посвященных Флоренции: улицы и кварталы Бальдакка, Камальдoli, Кокомеро, Пролив Святого Георгия, улица Фаенцы, Гарбо, Сады Сан Микеле, Парионе, Порчеллана, Сан Бранкацио, улицы Сардинцев, Венецианцев, Корсо дельи Адимари и Борго дей Гречи („Греческий квартал“), переулки и тупики Какавинчили и Чивиллари, лоджия дома Кавиччули, Канто алла Мачина („Мукомольный перекресток“), Старый рынок, дворцы Синьории и Барджелло (Дворец Магистрата), ворота Сан Галло и Сан Пьero, луг Всех Святых; монастыри Сан Бранкацио и Сан Галло с монастырской больницей, обители фраентинских и трипольских монахинь; церкви Санта Кроче, Санта Лючия, Санта Мария Маджоре, Санта Мария Новелла, Санта Мария делла Скала, Санта Мария дельи Уги, Санта Мария а Вердзайя, Санта Репарата, Сан Бранкацио, Сан Галло, Сан Джованни, Сан Паоло (Вступление, I, 6; III, 4; IV, 7; VI, 2, 3, 6, 9, 10; VII, 1; VIII, 3, 5, 7, 9; IX, 3, 5, 8; X, Заключение). Новеллы „Декамерона“ пестрят всеми этими названиями, зачастую хорошо знакомыми и многозначающими для читателя; они помогают Боккаччо зримо передать кипение деятельной жизни в купеческой и ремесленной Флоренции той поры.

Но еще сильнее, чем в именах героев или в названиях мест действия, приметы современности проявляются в самом характере повествования, в его социально-политической проблематике. Сражения, подвиги воинов в тяжелых доспехах, проблемы рыцарской и феодальной жизни, конфликты между папской и имперской властью, от борьбы за инвеституру до открытой оппозиции Гогенштауфенов, восстания вольных коммун против „синьоров“ — почти никогда не становятся в „Декамероне“ ни материалом, ни даже ярким фоном для рассказа. А если и становятся (как, например, крестовые походы или деяния императоров, королей и султанов), то используются автором в лучшем случае как пышная декорация, как туманное воспоминание, позволяющее углубить неясную и чарующую перспективу, приподнять рассказ пылью столетий. Особенно это касается героических новелл последнего дня. Но „высокие“ мотивы отнюдь не играют решающей роли в действии и в развитии сюжета. Напротив, на первый план выдвигаются самые животрепещущие вопросы и проблемы итальянского общества конца XIII — начала XIV века. Это уже не прежнее общество, з纳вшее лишь героев меча и сутаны, расколотое на фео-

далнюю аристократию и трудовой люд, живущее под бдительной и неусыпной опекой духовного сословия. На авансцене романа — деятельная и расторопная буржуазия наших свободных городов, переживших закат имперского господства. „Декамерон“ — зеркало ее убеждений и вкусов, ее повседневных занятий, ее опасных странствий по Европе и Средиземному морю.

Как я уже указывал в прежних своих работах, именно выбор на главную роль в „Декамероне“ нового господствующего класса — купечества ознаменовал переход от эпического показа жизни к „осовременненному“, к показу жизни в ее разнообразных проявлениях, который впоследствии станет характерной чертой новой литературы.

Но важно не только то, что главная роль отошла к новой господствующей группе. Проблематика этой „человеческой комедии“ включает самые разнообразные вопросы жизни современного ему общества. В ткань огромного боккаччиевского полотна вплетено множество пестрых нитей, изображение расцвечено яркими красками молодого бургерского мира. Какие события составляют фон новелл? Бесконечные англо-французские войны (II, 3 и 8), войны между анжуйским королевством и швабско-арagonской Сицилией (II, 5 и 6; V, 5 и 6; VI, 3; X, 6 и 7), вынужденный отъезд папы из Рима и авиньонское пленение (V, 3) — то есть международные события, которые в той или иной степени создавали угрозу финансовой и политической власти купечества. Во многих новеллах, наоборот, затрагиваются условия будущего могущества — выход к Северной Европе и к странам Востока (напр., II, 3 и 4; IV, 2 и 3; V, 2; IX, 9; X, 3), рисуются заманчивые перспективы завоеваний, крестовых походов, освоения новых земель — все то, с чем связывал новый класс свои заветные чаяния (I, 5 и 9; II, 7 и 9; III, 7 и 8; V, 7; VI, 10; X, 3 и 9 и т. д.). А наряду с этим мы постоянно чувствуем и наблюдаем, как зреют внутри замкнутого городского мира конфликты и социальные противоречия, как нагнетаются взрывоопасные внутренние пары, которые неудержимо вырвутся наружу в середине XIV века, подрывая позиции цехового управления, гвельфской партии и торговых домов и порождая ужасные распри шестьдесят первого года (в них, кстати говоря, был вовлечен и сам Боккаччо), это гремел первый гром мощного, но недолгого революцион-

ного урагана — восстания Чомпи* (I, 6; II, 3; III, 3; IV, 7 и 8; VI, 2; VII, 8).

Даже незначительные эпизоды и мелкие детали быта окрашены — ~~у Боккаччо в цвета тогдашней эпохи~~. Во всем отпечаток буржуазного ~~мироощущения~~ тех лет. Страшнее всего в мире — разбойники и пираты (II, 2 и 10; VIII, 10; IX, 1). Дороже всего — собственность, предмет священного поклонения, покушение на нее карается беспощадно, вплоть до смертной казни. Кровавые войны ведутся не за великие идеалы, не за грандиозные трофеи, а ради кошелька с монетами или даже чего-нибудь помельче (I, 6; II, 5 и 9; VI, 3; VIII, 1 и 2; IX, 4). Вражда между городами объясняется не политикой, не длительными распрями между гвельфами и гибеллинами, а торговой конкуренцией, иначе говоря, причинами экономическими (соперничество Венеции, Пизы и Сиены; IV, 2; VI, 4; II, 10; VII, 3; VIII, 8, IX, 4).

Особенно ярко черты эпохи выявились в любовной литературе; она отошла от эпических, лирических, романических и гномических образцов и обратилась к пикантной интрижке, к обыкновенному мещанскому треугольнику, к анекдоту, к игристым темам городских сплетен и пересудов (III, 3, 4, 5, 6, 7, 8; IV, 2 и 10; V, 10; VII, 1, 2, 3, 5, 8). Традиционные литературные мотивы и приемы также обновлены и „модернизированы“. Так, „узнавание“, этот избитый и трогательный атрибут повествовательных и драматических жанров, идущий от древневосточной и древнегреческой литературы, теряет здесь абстрактно-сказочную окраску и получает реалистическую мотивировку в условиях современной купеческой жизни, объясняется конкретными взаимоотношениями между Неаполем и Сицилией (II, 5 и 6; V, 5 и 7). Прекрасная и вечная сказка о том, как принцесса полюбила красивого и достойного, но бедного юношу и возвела его на престол, обрачивается благополучной историей флорентийского банкира, названного по имени и фамилии и, возможно, жившего в то время (II, 3). Такие топосы, как „угнетенная невинность“ и „обманутый обманщик“, стершиеся от многократного использования в самых различных контекстах (в драме и в Священном писании, в эпосе и в притчах-поучениях — „exempla“), обретают новую жизнь и конкретную достоверность, вплетаясь в обыденную череду торговых обменов, займов, необременительных любовных приключений странствующих молодых купцов —

своебразных коммивояжеров того времени (II, 9; VIII, 1 и 10).

Самые фантастические сказочные мотивы приобретают у Боккаччо юмористически-фамильярный оттенок, оживают в хитроумной игре кривых зеркал, превращающих их в заурядные эпизоды скандальной хроники большого торгового города. Первобытный архетип беременного мужчины теряет свою магическую окраску и искрится веселым злорадством городской шутки в рассказе о Каламандрино (IX, 3). Устрашающие и назидательные видения ада, распространенные в мифологии северных народов и в христианской литературе „exempla“, иронически обыгрываются при описании причудливых любовных приключений Ферондо и Наstadжо близ Тосканы и в Равенне (III, 8; V, 8). Миф о влюбленном боге из египетских и греческих верований перекочевал на венецианские улочки и освоился среди кумушек-сплетниц в повести о действиях Лжеархангела Гавриила, исходившего на землю с небес утешать купчих, когда мужья в отлучке (IV, 2).

Тяготение к социальному „осовремениванию“, возведение этого принципа в основу несущей структуры повествования получают иногда (и не только во Вступлении) открытое выражение. Например, в новеллах, где благородству крови противопоставляется благородство души (II, 6; IV, 1; VI, 2 и 6). Традиционным воззрениям противостоит здесь новая система ценностей, только-только утвердившаяся в эти годы. Рыцари предпримчивости и смекалки вытесняют в купеческих городах потомственное дворянство. „Подлое ремесло“ не может осквернить „благородную душу“, и, напротив, Природа и Судьба часто „укрывают тех, кем они особенно дорожат, под сенью ремесел, считающихся самыми незавидными, укрывают с той целью, чтобы эти ремесленники, когда Природа и Судьба в случае надобности к ним обратятся, показали себя во всем своем блеске...“ (VI, 2, 6). И не случайно Боккаччо иллюстрирует самые существенные для него тезисы примером мелкого флорентийского торговца, хлебника Чисти.

* * *

Именно Флоренция, а внутри Флоренции — наиболее типичная для нее торгово-ремесленная среда, среда ткачей, становится фоном для своеобразной „поэтической деклара-

ции“ Боккаччо, стремившегося обновить и осовременить одну из самых возвышенных тем рыцарского романа — тему „любви и смерти“. Он разрабатывает эту тему и на традиционном материале, например в новеллах о Гисмонде, о Джербино, о Россильоне (IV, 1, 4, 9), где действие происходит при дворах королей или феодалов. Но есть в „Декамероне“ четко обозначенная группа из пяти новелл, семь героинь которых принадлежат к мещанскому, а то и ремесленному сословию (новеллы 3 и 5—8 IV дня). Именно в них происходят решительная смена регистра и эмоциональное углубление темы. Можно расценить в какой-то степени как вызов и то, что именно в среде ремесленников, наиболее „низкой“, плебейской, но самой здоровой и молодой в социальном отношении, тема „любви и смерти“ находит полнейшее развитие и достигает высочайшего драматизма и торжественности. И, начиная с посылки, традиционный любовный мотив „осовременивается“ на всех уровнях.

Любовь не расцветает среди золота, среди придворных рыцарских увеселений; ей не на пользу ~~восторженные~~ поэтические мечтания. Она рождается в привычной атмосфере будничного труда (IV, 7) или в суматохе детских игр, а ведь детство не знает классовых различий (IV, 8). Любовные встречи происходят не в пыльных залах или празднично украшенных храмах, не в сказочном саду или роскошной спальне, как то предписывают каноны жанра,— свидания назначаются в час полдника мастеровых (IV, 7), среди штук сукна и прочего ремесленного товара (IV, 8). Смерть настигает героя не в славе ратных подвигов, не под занавес роковой трагедии; она подкрадывается тихо, неожиданно, так что герой даже не успевает понять, что с ним происходит. Симоне и Сальвестре как нельзя более чужд драматизм Гисмонды и Соримонды (IV, 1 и 9), этих новоявленных Ди-доны и Изольды. Симона и Сальвестра просто безжизненно поникают над телами мертвых возлюбленных, подобно Вергилиеву цветку, лишенному питательных соков (IV, 7, 8). И чету, которой суждено соединиться в мире ином, провожает на кладбище не торжественная процессия кавалеров и дам, а толпа нищих обрванцев, отбросов общества, о чьем плебейском происхождении вполне говорят их грубые клички — Шалый, Здоровяк, Гуччо „Пачкун“ и Наде-да⁵.

Мифологический сюжет о Тристане и Изольде, которые, „премного любя друг друга, вместе пришли к концу“, как

писал Боккаччо во „Фьямметте“ („Фьямметта“, VIII, 7), по-новому интерпретируется в современном трудовом обществе; из аристократической повести он перемещается в привычную читателю повседневность. Этот социальный сдвиг ведет к целому ряду качественных изменений: рассказ приобретает эмоциональность и убедительность. Герои его точно такие же люди, как и самый скромный читатель; они говорят ясным, выразительным языком, понятым и близким простому человеку.

Характерно, что вторжение реальной жизни в условное повествование естественно сочетается со стилизованной риторикой обращения, построенного по принципу троекратного нарастания: „О блаженные души! Вам выпало на долю в один и тот же день положить предел пылкой вашей любви и сей бренной жизни. О тем паче блаженные, если только вам предназначено не разлучаться в мире потустороннем! О преблаженные, если только любят и за гробом и если вы и там любите друг друга, как любили здесь!“ (IV, 7). По тонкому замечанию Пасторе Стокки*, „приемы высокого стиля имеют здесь целью... возвысить персонажей низкого происхождения“. Знаменательно, что „героям выпало на долю в один и тот же день положить предел... любви и сей бренной жизни“ не благодаря вмешательству внешних сил, как в случае Паоло и Франчески, но „почти что по осознанному решению возлюбленных не покидать друг друга“. Эпизод их смерти „сводит воедино многие волнующие реминисценции, которые Боккаччо уже стремился вызвать у читателя прежде, когда описал смерть своего героя Арчты*, взяв за образец смерть Тристана...“ ⁶.

Скромный апофеоз этого Тристана от ткацкого станка и этой Изольды от прядки — их гибель в окружении толпы оборванцев — согласуется с исходной посылкой новеллы: „Амур охотно поселяется в богатых хоромах, однако ж не брезгует и убогими хижинами, более того: именно там он иной раз забирает такую власть над людьми, что и богачи, прознав о том, трепещут его как всемогущего властелина“ (IV, 7). Это высказывание откровенно полемично по отношению к традиции рыцарской литературы, освященной Андреем Капелланом, который считал, что любовь в ее высоких и трагических проявлениях недоступна простым людям, занятым физическим трудом ⁷. Возвышенная любовь, таким образом, не могла существовать за пределами аристократического или, в лучшем случае, буржуазного

круга. Боккаччо, провозглашая иной взгляд на вещи, иную мораль, провозглашал и иную поэтику — отсюда в „Декамероне“ тяга к „осовремениванию“ (и в буквально-хронологическом, и в социально-философском смысле) великой темы любви, любви многообразной и противоречивой, не-предсказуемой и фатальной, как сама смерть ⁸.

* * *

Итак, в „Декамероне“ происходит „осовременивание“ повествования на уровне сюжета, тематики и характеров. Не менее решительно „осовременивается“ и язык. Я имею в виду не только такие хорошо изученные особенности, как использование диалогических структур, постоянное вкрашение в текст разговорной лексики и дерзкое вторжение синтаксиса устной речи, который чаще подчиняется капризам интуиции и фантазии, чем рациональным соображениям и правилам грамматики. Речь ниже пойдет о том, что поражает более всего,— о многоязычии, которое автор подхватывает в сфере устной речи, перенимает из „низких“ жанров и, добиваясь в литературном контексте его исключительно выразительного звучания, возводит в ранг основного стилистического принципа „Декамерона“.

Удельный вес диалектальных и местных наречий в арсенале выразительных средств итальянской литературы на протяжении многих веков то увеличивался, то уменьшался, но в общем никогда их роль не была определяющей. В новаторском и ставшем уже классическим очерке о творчестве Карло Эмилио Гадды* Джанфранко Контини исследует истоки диалектальной линии в итальянской литературе. Он ищет эти истоки в поэзии дуэнто и треченто и, разумеется, в наследии XV века — среди бурлеских поэм, шуточных жаргонных стихотворений и комических пьес. Контини рассматривает с этой же точки зрения и творчество позднейших „растрапанных“ (Карло Досси и Джованни Фальделлы)*, постепенно подбираясь к лучшим образцам диалектальной прозы XX века, то есть к произведениям Гадды, Пазолини*, Фенольо*, Тестори*. Но нельзя забывать, что первым из итальянских писателей обратился к ресурсам диалектов и наречий, к городскому арго и к технической фразеологии, к воровскому жаргону и к макаронической латыни, к редкой местной лексике, к иностранным словам именно Боккаччо ⁹.

Первые осторожные шаги в этом направлении были сделаны уже в „Комедии о флорентийских нимфах“ и во „Фьезоланских нимфах“. После того как этот прием даст великолепные результаты в „Неаполитанском письме“, Боккаччо превратит его в программный принцип „Декамерона“. Но многие поколения комментаторов, начиная с XVI века и до наших дней, не обращали на это должного внимания. Очевидно, им мешало устоявшееся представление о языке „Декамерона“ как о высшем образце, эталоне нашей литературной тосканализированной прозы, согласно которому язык „Декамерона“ — это своего рода „непреложенный канон Поликлетов“*, как назвал его Филиппо Сальвиати. Верному восприятию текста мешала также „лакировка“, которой он подвергался на протяжении многих столетий, все те наслаждения поправок и искажений, из-под которых только сейчас стал виден оригинал.

Известно, что Боккаччо крайне скрупульно описывает места действия, особенно городской пейзаж, улицы, здания. Он отступает от этого правила только ради любимого им юных лет загородного сельского ландшафта, описание которого мы встречаем уже в „раме“ сборника, а затем в ряде новелл вплоть до 7 новеллы VIII дня, где дан великолепный, словно выполненный фламандскими живописцами, пейзаж залившей солнцем долины в Верхнем Вальдарно. И если не считать нескольких беглых зарисовок неаполитанских трущоб в новелле об Андреуччо (II, 5), мы с трудом можем себе представить по „Декамерону“ города, где происходит действие, не исключая и главного из них — Флоренции. Максимум того, чем мы можем располагать, — это точная топонимика, соотнесенная с эпохой написания романа. Об этом, впрочем, уже шла речь выше.

В общем, для указания места действия автор „Декамерона“ не использует ни подробных описаний, ни географических деталей, не дает конкретных примет. Интересуясь почти исключительно человеком, миром его страстей, Боккаччо не выстраивает точных декораций жилых домов и общественных зданий, площадей и улиц, а стремится воссоздать характер города, атмосферу, в какой живут и действуют люди. Нам не дается описания монастыря, в котором разворачивается действие новеллы о Мазетто, но мы чувствуем, как накален похотью воздух этого женского училища и как томительный жар летнего полудня обволакивает и распаляет героев (III, 1). Не подробное описание париж-

ского трактира, а непристойная и циничная болтовня купцов о достоинствах женщин служит самым подходящим фоном злосчастного pari Бернабо и Амброджоло (II, 9).

Для такого воссоздания „духа, а не обстановки“ тщательно продуман выбор чисто языковых приемов. Возьмем, к примеру, венецианские слова и обороты. Образ Венеции для Боккаччо — это образ легкомысленной и болтливой, порочной и губительной, вероломной и раболепной столицы, самого достойного места для вульгарных похождений лицемерного мистификатора — архангела Гавриила. Венеция — блудница, Венеция — „клоака всяческих мерзостей“ становится центром целого цикла новелл „Декамерона“. И достигается это вовсе не морализаторскими рассуждениями, а чисто языковыми средствами. О брате Альберте в самой завязке новеллы (IV, 2) говорится, что он „*de' maggior cassesi era tenuto a Vinegia*“ („одним из самых уважаемых священников почитался в Венеции“). — *Пер. Е. Костюкович*). Здесь редкое слово арабского происхождения „*cassesi*“ (от „*casis*“ — христианский священник, облеченный высоким саном, епископ), бывшее в употреблении в ту эпоху именно в Венеции¹⁰, сочетается с локальной формой произношения названия города — „*Vinegia*“, ~~что~~ являлось трансформацией общепринятых форм „*Vegnesie*“, „*Vegnesia*“. В этом городе дома называются не „*casa*“, а „*са*“, жители города именуются „*bergoli*“ — „остолопы“ (Боккаччо очень любил эту распространенную насмешку над венецианцами)¹¹, любовники не „*amanti*“, а „*amadori*“. Лизетта зажигает перед образом архангела Гавриила дешевую свечку ценой в „*mattaran*“¹² — в четыре сольди. А в апофеозе жаркой полемики с кумою, которая сомневается в ее любовной связи с ангелом, венецианка прибегает к самому отчаянному и неопровергнутому аргументу — божбе: „*per le plaghe di Dio, egli il fa meglio che mio marido... tu vedi vu?*“ („вот как бог свят, так, значит, ангел делает это самое получше моего мужа... Понятно теперь?“ — *Пер. Е. Костюкович*). Это неподражаемо венецианское высказывание — образчик „лагунной идиоматики“, на которую обрушился Данте¹³, — здесь служит вполне определенной цели: обогащает рассказ дополнительными обертонами.

По той же схеме и с тою же целью во второй части новеллы все нарастает перечисление топонимий и антономазий (Большой канал, Дом Квирино, Риальто, Бойни, Площадь

Сан Марко, Столбы), а также местных обрядов и обычаяев, характерных реалий: например, ряжение „дикарями“, рас светный рынок на Риальто, шутовская охота на Площади Сан Марко, в которой участвуют псы, „приведенные с Боен“, и кабан; приковывание осужденного на цепь между двумя столбами, забрасывание нечистотами в знак осмежения и т. д.¹⁴. А вот прямой выпад против этого города, вот звонкая и позорящая насмешка, привлекающая внимание еще и потому, что в ней указательное местоимение стоит в конце периода: „e fu lealtà viniziana questa!“ („честность венецианцев, вот она!“). Посмеивается автор и над чуждой флорентийскому уху венецианской каденцией в речи: в самый разгар действия рассказ как бы прерывается и повторяется несколько раз подряд фраза, известная в эпоху Боккаччо как самая распространенная дразнилка для венецианцев: „tutti dicean che sè quel? che sè quel?... — in su la Piazza“. („Что такое? Что такое? — пронеслось по площади“). Эта „стрекочущая“ диалектальная интонация в изображении Боккаччо не только способствует воссозданию местного колорита, не только смягчает сатиру и сообщает всему повествованию оттенок добродушной иронии, но и служит завершающим штрихом всей картине.

Таким же образом, исподволь, воссоздается неповторимая атмосфера Сиены. И в этом случае тоже используется распространенный насмешливый оборот „bessaggine de' sancisi“ („всем известна... приурковатость сиенцев“); все жители Сиены — „besci“ („балбесы“), а кое-кто из них еще и „sanctio“ („юродивенький, блаженненький“) (VII, 10; VII, 3)¹⁵. Местный колорит достигается, как и всегда, упоминанием множества топонимов, но здесь он получает дополнительную, очень личную огласовку за счет несмолкающей переклички имен и фамилий реальных людей — Тингоччо Мини, Меуччо ди Тура, Амброджо и Мита Ансельмини, Спинелличчо Тавена, Цеппа ди Мино (VII, 10, и VIII, 8), — среди которых и имена, богатые литературными ассоциациями, как Чекко Анджольери и Чекко Фортарриго (IX, 4)¹⁶. Гуще всего поток сиенских словечек и оборотов — и это вполне естественно — в прямой речи героев, в диалогах. Часто идиоматические выражения прямо отсылают читателя к пословицам-охулкам, к насмешливым анекдотам о сиенцах; так, в частности, построен диалог в 10 новелле VII дня, где дружеское подтрунивание переходит в прямую насмешку: „Meuccio destatosi disse: Qual se' tu? ... Tu sie

il ben venuto, fratel mio!" — e poi il domandò se egli era perduto. Al quale Tingoccio rispose. „...E come sare' io in mei chi se io fossi perduto? ... Cosletto no...“ („Кто это?“ — проснувшись, спросил Меуччо... „Добро пожаловать, друг мой!“ — сказал он и тут же задал Тингоччо вопрос, пропавшая ли он душа. Тингоччо же ему на это ответил так: „Что пропало, того уже не найдешь. Если б я пропал, то как бы я здесь очутился?“ „Да я не про то...“) (VII, 10).

То же самое в другой новелле: „Deh, Angiulieri, in buonora lasciamo stare ora costette parole che non montan cavelle; ...perché non ci miglioriam noi questi tre soldi?... perché non mi vuoi tu migliorar qui tre soldi?“ („Ах, Анджольери, стоит ли из-за такой чепухи волноваться? ...отчего же все-таки нам с тобой не выгадать три сольдо?“) (IX, 4).

Основная стилистическая нагрузка тут ложится на общеизвестные сиенские неправильности речи, как, например, „qui“ (результат предударной редукции в слове „quei“, так же как „di“ происходит от „dei“), которое, очевидно, умышленно повторяется еще раз в конце новеллы: „a qui tempi“. Или на такие характерные для Сиены фонетические сдвиги, как редукция безударного дифтонга „uo“ в „iu“ (например, в различных производных корня „giuscage“ и в „giuso“), распространившаяся по аналогии и на ударные случаи, или в имперфекте индикатива глаголов второго спряжения под ударением „a“, вытесняющее „e“, например „solavamo“, „avavamo“ или „dua“ вместо „due“.

Итак, Боккаччо использует для воссоздания атмосферы ~~действия — воссоздания не буквального, а сущностного~~ — все известные лингвистические средства: фонетические, лексические, ~~грамматические, не исключая и мелодических, музыкальных~~ приемов. К двум вышеприведенным примерам можно было бы добавить множество других: есть в „Декамероне“ новеллы, звучащие „на болонский лад“ (I, 10, и IX, 3), есть каталанские (II, 9, и X, 1), генуэзские (опять же II, 9), ломбардские (IV, 6, и VIII, 1), неаполитанские (II, 5; VII, 2), пизанские (II, 10), сицилийские (IV, 5; VIII, 10; X, 7). В их образной ткани, точно так же как в случае венецианских и сиенских новелл, немалая роль отведена насмешке, карикатуре. Боккаччо как бы заполняет живыми красками контуры, намеченные еще Данте в трактате „О народном красноречии“, и превращает страницы „Декамерона“ в достаточно полную и точную лингвистическую карту Италии XIV века.

В тексте „Декамерона“ содержатся и вкрапления иного рода — „культурно-исторические“, насыщенные более сложными и утонченными ассоциациями. Часто встречаются латинизмы; они, как неоднократно отмечалось исследователями, украшают собой наиболее торжественные сцены (II, 8; IV, 1; V, 1, 6; VIII, 7, и, конечно, почти весь день X: 2, 3, 4, 5, 6, 8). Грецизмами изобилуют эллинистические новеллы (V, 1; VII, 9; X, 9). Французские слова обогащают язык новелл подчеркнуто куртуазного характера (I, 5 и 7; II, 6, 8; III, 2; V, 6; X, 2, 6, 10). В самых лирических местах повествования сверкают провансализмы (II, 8; IV, 4, 9; V, 3; X, 6, 7). Однако больше всего провансализмов, конечно, в канzonеттах. Изысканные арабские выражения в новеллах „из восточной жизни“ приближают экзотические описания к стилистике сказки (II, 9; III, 8; IV, 3; V, 2; VI, 10; X, 7, 9). Подобные „ученые“ вкрапления выполняли и вспомогательные фонетически-музыкальные функции, достигая того же эффекта, что и смелое использование курсуса, и ритмизация прозы, и — время от времени — рифмы:

Che tutto ardeva in amoroso fuoco... (III, 2, 7) —
(Как человек, огнем любви объятый...)
Quanto se stata fosse in Paradiso... (X, 7, 34)
(Как если бы она была в раю...)
Quella solersi usare per lo Veglio/della Montagna (III, 8, 31)
(Его употребляет Старец Горный)
Tu se' vicina a Susa in Barberia... (V, 2, 18)
(Ты подле града Сузы, в Берберии...)

(Пер. Е. Костюкович)

* * *

Однако в своем последовательном „многоязычии“ Боккаччо не ограничивается диалектальной, региональной разноголосицей или отсылками к различным древним и современным культурным пластам. Он впервые обращает серьезное внимание на социальное расслоение языка — феномен не менее характерный и важный, чем географическая, хронологическая и культурная дифференциация речи. Каждая прослойка общества, каждый класс, каждое сословие имеет собственный, специфический язык, и это наблюдение автора „Декамерона“ многое добавило к сложной структуре введенного им многоязычия и открыло перед будущей литературой новые выразительные возможности.

Выше было доказано, что „Декамерон“ построен как гро-

мадная купеческая эпопея; этому же замыслу подчинен и особый жаргонизированный язык, отличающий замкнутое и могущественное торговое сословие. Профессиональный коммерческий жаргон в новеллах о купцах ассоциируется у читателя с конкретной обстановкой — это вполне обычный эффект; но специальная терминология в тексте „Декамерона“ служит как бы самостоятельной двигательной пружиной рассказа. Например, впечатление от сказочно удачливой экспедиции братьев Ламберти в Англию (II, 3) усиливается оттого, что общеупотребительные слова приводятся здесь в значении терминов и звучат гораздо выразительнее, чем обычно: „*credere*“ — „верить“ в значении *fare, dare credito* — „давать в долг, верить в долг“; „*accattare*“ — „выпрашивать“ в значении *prendere danari ai prestito* — „одолживать у кого-то деньги, занимать“; „*meglio, vantaggio*“ — „процент, интерес“ в значении *interesse* — „доход, прибыль“; „*cessare*“ — „закрыть дело“ в смысле *fallire* — „разориться“; „*accostarsi*“ или „*accontentarsi*“ — „сходиться, сговариваться“ в значении *far lega, stringere accordi commerciali* — „заключать торговую сделку“.

Язвительная насмешка над самонадеянными купцами-выскочками, которые, „будучи изрядно богаты“, спешат „облагородиться на женин счет“ — „*ingentilire per moglie*“ (III, 3; VII, 8), ощущается в бесконечном мелькании ремесленных и торговых терминов, в музыкальном комическом аккомпанементе, будто взятом из оперы-буфф, который сопровождает каждое движение этих карикатурно надутых персонажей: „*artefice lanaiuolo*“ — „мастеровой-шерстяник“, „*mescolato*“ — „смешанная ткань“, „*ordire una tela*“ — „сновать холст“, „*disputar del filato*“ — „спорить о доброте ткани“, „*i lucignoli*“ — „пасмы, тальки“, „*i pettini*“ — „ткацкие гребни“, „*gli scardassi*“ — „карды, кардные ленты“, „*romagnuolo*“ — „романьольская ткань“, то есть грубый домотканый холст, „*civanzarsi*“ — „обделать дельце“ в значении *ricavare un interesse* — „заключить выгодную сделку“, „*credere*“ — „верить в долг“, „*mercantantuzzo di feccia d' asino*“ — „купчишка из ослиного деръма“, „*mercantantuolo di quattro denari*“ — „четырехалтынный купчина“ и т. д. Характер простоватого и несколько наивного купчика Ринальдо д'Эсти (II, 2) обрисован с помощью его излюбленных присказок-сентенций вроде „*lascio cogte due soldi per ventiquattro denari*“ — „я живу по старинке и считаю два сольдо за двадцать четыре динара“ или „*dicendo*

questo non esser della fede“ сетуя на св. Юлиана, Ринальдо говорит, что „по своей вере... он заслуживает лучшей участи“.

Поэзией любви и смерти проникнуты нежные образы Симоны и Сальвестры, и чистота их еще трогательней оттого, что она расцветает в „непоэтическом“ мире простой работы и простых чувств, в мире, описание которого подчинено тому же строгому будничному ритму, что руководит всеми действиями и поступками персонажей: „maestri“ — „мастеров“, „fattori“ — „управляющих“, „discepoli“ — „учеников“; они же — квартирецы, которые, как в юности и сам Боккаччо, ездили за границу, чтоб подготовить почву для успешной торговли; „garzoni“ — „мальчиков-подмастерьев“, „artieri“ — „ремесленного люда“, „filatrici“ — „прях“, поименованных со всею точностью ремесленной и торговой терминологии.

Рассказ о взаимном надувательстве прекрасной Янкофьоре и купца Салабаэтто (VIII, 10) приобретает назидательность купеческой притчи именно благодаря блестящему воспроизведенному лингвистическому колориту, благодаря неукоснительному соблюдению значения терминов и всей профессиональной идиоматики: например, „fondaco“ — „текстильная лавка, товарный склад“, „dogana“ — „таможня“, „doganieri“ — „таможенные служащие“, „legaggio“ — „пошлина“, „dare per iscritto la mercantantia“ — „сдать товар по расписке“, „il prego“ — „цена“, „scrivere in sul libro della dogana a ragione del mercantante“ — „вписать товар в таможенную книгу за счет купца“, „trarre la mercantantia“ — „выбрать товар из таможни“, „i sensali“ — „маклеры“, „ragionar di cambi, di baratti, di vendite e d'altri spacci“ — „толковать о мене и размене, продаже и другом сбыте“, „radere“ и „scorticare“ — „обрить так, что кожа сдирается“, то есть обирать мужчин, хитро и бес совестно вымогать деньги, „i maestri“ — „хозяева“, то есть „главы торгового дома“, „i pannilani“ — „шерстяной товар“, „dare, pagare il legaggio“ — „заплатить пошлину“, „aver gran fretta dello spaccio“ — „торопиться сбыть товар“, „bucherame ciprano“ — „бельевая кипрская ткань, разновидность виссона“, „accivire“ — „добывать“ в смысле *prendere in prestito* — „брать“ в долг, „servire“ — „услужить деньгами“ в значении *prestare* — „одолжить кому-то денег“, „balle ben legate e ben magliate“ — „tüки, хорошо связанные и упакованные“, „tirare a pochi“ — „мало стянуть“ в значении *выпросить*.

*слишком мало денег, охотиться за большим, „fare fondo-
ко“ — „завести дело, торговлю, лавку“, „il legno è stato
preso da corsari di Monaco e riscattasi diecimila fiorin d’oro“—
„судно с товаром было взято корсарами из Монако и отку-
пилось за десять тысяч флоринов золотом“, „aver delle due
derrate un denaio“ — „продал бы весь товар за ломаный
грош, вдвое в убыток“, „non ne vuol meno che a ragion di
trenta per centinaio“ — „желает не менее тридцати процен-
тов со ста“, „sicurare“ и „far sicuro“ — „обеспечить, ссудить
под...“, то есть „предложить твердые гарантии ссуды“, „rge-
gio ingordo“ — „ростовщический процент, бешеный про-
цент“, „far scrivere la mercatantia in uno“ — „записать товар
на чье-то имя“, „fatte loro scritte e contrascritte“ — „дав
друг другу записки и расписки“, „rimandare buona e integra
ragione“ — „послать полный и верный отчет“. В соответст-
вии со строгой „техничностью“ этих специальных терминов
и раскручивается сложная интрига повести об обмане-буме-
ранге. Специальный жаргон предлагает читателю двойные
прочтения, часто отсылает к этимологии слова, будит самые
неожиданные ассоциации. Так, не исключено, что профес-
сиональная спецификация „шерсть из Гарбо“, большая
мода на эту шерсть и молва о ее высоком качестве, а в связи
с этим — общеупотребительность словосочетаний „шерстя-
ник из Гарбо“, „сукна из Гарбо“ (так назывался сорт ткани,
выделывавшейся на территории всего Иберийского полу-
острова и в некоторых областях Франции) и подсказали
автору избрать местом действия новеллы об Алатиэли (II, 7)
из всех мавританских королевств именно „королевство
Гарбо“; оно же упоминается в буффонной проповеди-паро-
дии брата Луки (VI, 10). Фактически вся речь Луки
балансирует на двусмысленных прочтениях расхожих
купеческих оборотов и речений: „i privilegi del Porcellana“
(„привилегии Поросяти“), „in Truffia e in Buffia“ („в стра-
нах Обманной и Продувной“), „vendere a ritaglio“ („продава-
вать в розницу“ [скорлупки от орехов]), „moneta senza
conio“ („нечеканная монета“, то есть „несуществующая мо-
нета“) и т. д. Вся игра слов, которой священник из Варлуи-
го пытается заморочить мадонну Бельколоре, построена на
частичной омонимии слова „duagio“ („дуэйский“, то есть
коммерческий артикул сукна, производимого в городе Дуэ
(Douai), которое высоко ценилось во Флоренции и продава-
лось торговым домом Барди) и слова „due“ („два“): „Io voglio
che tu sappi che egli il mio mantello è di duagio infino in*

treagio, e hacci di quegli nel popolo nostro che ci tengon di quattraggio...“ („К твоему сведению, она из дуэйского сукна, плотного-расплотного, нет, пожалуй,—двуплотного или триплотного, а местные жители даже уверяют, что четырехплотного“; ср. „Чистилище“, XX, 46).

Те же выразительные средства (только с иной эмоциональной окраской) используются в „Декамероне“ для характеристики другой профессиональной прослойки, одной из самых привилегированных и обладавших наибольшим весом в итальянском обществе XIV века,— могущественной корпорации юристов. Для Джованни Боккаччо, обучавшегося юриспруденции, по всей вероятности обладателя диплома доктора канонического права, юридический жаргон должен был звучать естественно и привычно¹⁷. Надо полагать, что столь же естественными и привычными были для него (поскольку сложности частной жизни и торговых отношений в то время нередко заставляли итальянцев сталкиваться с правовым делопроизводством) обычай и поступки судейских, скудоумие и злонравие большинства из них, убожество их жизни, побуждающее горе-адвокатов отыгрываться на клиентах, обирать тяжущихся, прибегая к взяткам, угрозам и шантажу.

Критическое отношение автора к правителям общества самых разных мастей: политикам, церковникам, банкирам, законникам — находит программное выражение уже в новеллах I дня „Декамерона“, где обличаются „пороки сильных мира“. Но там, где речь заходит о судейских, о бытующем способе вершить суд и расправу, критический дух выражается наиболее последовательно и резко. Поэтому профессиональные юридические обороты выполняют, как правило, в отличие от купеческой терминологии иную — контрастную — функцию. Призывая помнить о святости свода законов и всей юридической науки, ассоциируясь с догмой о неподкупности и о профессиональной состоятельности юристов, эти термины еще более подчеркивают жалкое ничтожество тех, кто должен был бы практически применять, защищать и гарантировать правовые нормы. Боккаччо издевается над „достоинствами“ законников — и профессиональными, и мужскими. Так он высмеивает уголовного судью из Салерно и подесту из Брешии, которые приступают к дознанию и к традиционному сличению показаний не иначе как в жаркой постели, в объятиях смазливенькой обвиняемой (IV, 6 и 10).

Мессер же Риччардо да Киндзика (II, 10), житель Пизы, хоть и рисковал „попасть в патовую ситуацию“ („falla fava la“) в первую брачную ночь¹⁸, тем не менее полагал, что „жена его... удовольствуется той же деятельностью, какой ему хватало для его занятий и судебных советов...“, и вот он, чтобы оградить себя от супружеской повинности, обу чает свою свеженькую, аппетитную жену „календарю празд ников и будней... постов и многих других исключений...“; „вот так же он, бывало, тягался и с гражданскими лицами...“. А в finale его любезная Бартоломеа, которую успел похи тить и ублажить красавец корсар, отвечает ему в том же сутяжном духе: „Если занятия законами были вам приятнее занятий с женою, вам не надо было брать ее; хотя мне никогда не казалось, что вы судья, а представлялись вы мне скорее глашатаем священодействий и праздников, так отлично вы их знали, так же как посты и навечерия...“

Риччардо, негодующий на то, что Бартоломеа отда ет предпочтение крепышу Паганино, вступает с женой в долгое юридическое препирательство, настаивая на пре досудительности внебрачного сожительства и необходимости „уважения брачных прав“, предсказывая и вероятные по следствия нарушения закона: „Этот [Паганино], когда ты ему ~~надоешь~~, прогонит тебя к великому твоему позору, так же ты всегда будешь для меня мила и всегда останешься, хотя бы я и умер, хозяйкой моего дома...“. Отвергнутый, несмотря на свое незаурядное адвокатское красноречие, Риччардо впадает в бредовое состояние и отныне изъясняется одной только фразой общего характера, как бы взятой из законного уложения,— фразой-сентенцией, обобщающей его семейные неурядицы в гротескно-юридическом стиле: о чем бы его ни спрашивали {в смысле профессионально юридическом},—он ничего иного не отвечал, как только „Дрянная дыра не хочет знать о праздниках...“ (Пер. А. Веселовского).

Осмеяние адвокатского сословия проводится здесь и путем пародирования широко распространенного топоса эллинистического и рыцарского романа (вплоть до „Фило коло“) — мотива похищения возлюбленной корсарами, ее продажи и последующего поиска (погони), в который бро сается возлюбленный (муж). Однако в новелле Боккаччо, хотя преследователь и настигает похищенную, все заверша ется пародийно, „навыворот“: обретенная с трудом красавица никак не хочет возвращаться к своему спасителю.

Другой жалкий разиня — „бессоне“ — „из судейских“ выведен в потешном виде в 5 новелле VIII дня. Над ним разыгрывают шутку именно при исполнении служебных обязанностей, „пока он, сидя на скамье, суд творил“. Этот бедолага, Никкола ди Сан Лепидио, один из людей „низкого духа и такого сквердного и нищего образа жизни, что все, что они ни делают, кажется убожеством...“, из тех, что „...кажутся скорее людьми, взятыми из-за плуга и от сапожного дела, чем из школы прав...“, призван „в числе многих судей ведать уголовные дела...“. И вот „мессер судья“ восседает „a Palagio“ (во Дворце подесты, где происходили судебные присутствия), весь „sgroppato“ — „заезженный“ (этот термин применялся к старым, негодным лошадям), в типичном для его профессии, но до крайности затасканном облачении: „он увидел на нем меховую шапку, совсем закоптелую, чернильницу у пояса, жилет длиннее кафана... Пара штанов... зад которых представился ему спускавшимся до икр...“ И впрямь „невиданная птица“! (Пер. А. Веселовского)

Чтоб прикрыть Маттеуццо, пока тот, сидя под скамьей, стягивает с судьи штаны, Риби и Мазо затевають „тяжбу“, с полным знанием дела употребляя весь набор процессуальной терминологии. Риби: „Son venuto a richiamarmi di lui d'una valigia la quale egli m'ha imbolata. ...io vi posso dare per testimonio la treccia mia da lato e la Grassa ventraiula e uno che va ricogliendo la spazzatura“ („Я пришел требовать с него украденный им чемодан ... Я могу привести вам в свидетели Трекку, мою соседку, и Грассу, торговку рубцами, и человека, что собирает сор...“). Риби и Мазо вместе „Messer, voi fate villania a non farmi ragione e non volermi udire/cloè aprire un'udienza orale/... di così piccola cosa, come questa è, non si dà libello in questa terra“/cloè non si presentano atti scritti“ („Господин, ведь это не хорошо, что вы не хотите рассудить меня, не желаете выслушать.../то есть учинить устное дознание/... из-за такой мелочи, как эта, у нас здесь не затевают переписки.../то есть не составляют протоколов/). Риби: „Io fo boto a Dio d'aiutargliene al sindacato...“ („Клянусь богом, я обжалую это в синдикат...“), то есть он собирается к моменту вынесения приговора заручиться поддержкой магистрата. Мазо же настаивает на необходимости устного разбирательства: „Io ci pur verrò...“ („Нет, я так стану ходить сюда...“). Шутка удалась, и оба насмешника проворно удирают, а Никкола

напрасно пытается понять, „куда девались те, что спорили о сапогах и чемодане“ (то есть требовали судебного разбирательства), и тщетно грозится найти управу на тех, кто „снимает штаны с судей, пока они сидят на судейской скамье“.

Саркастическое изображение юристов-недотеп („quasi-piudei“) доходит до карикатурности, до гротеска офортов Домье. И рече, чем обычно, ощутим здесь контраст между бесстрастно-протокольным описанием обстановки и лексикой зала заседаний, с одной стороны, и фабулой, основанной на грубой выходке двух насмешников,— с другой.

Подобный метод анализа можно было бы распространить на язык других социальных категорий, действующих в „Декамероне“: на язык королей или политических деятелей (I, 3, 5; II, 8, 9; III, 2, 9; IV, 1, 4; X, 1, 6, 7, 9), медиков (I, 10; III, 9; IV, 10; VIII, 9; IX, 3; X, 2), церковников и монахов различных орденов (I, 4, 6; III, 1, 3, 4, 8, 10; IV, 2; VII, 3, 5; VIII, 2, 4; X, 2). Особенno интересные результаты мог бы дать анализ „благочестивого“ языка — языка святош, ханжей, как назвали бы их в наши дни, действующих у Боккаччо во многих новеллах (например, I, 1, 4; II, 2; III, 3, 4, 8; VII, 1, 3, 10; IX, 2).

Тончайшая языковая игра достигает вершин выразительности уже в самых первых строках „Декамерона“, в 1 новелле I дня. Сер Шапелето завоевывает доверие святого исповедника постепенно, умело создавая атмосферу глубокой душевной откровенности, извращая реальное соприкосновение вещей до такой степени, что благочестивый старец чувствует себя человеком жалким, чуть ли не грешником пред лицом столь праведного и великодушного кающегося. В конце концов исповедь оборачивается апофеозом исповедующегося — и не столько благодаря лжи, сколько за счет умелого манипулирования набожными фразами. Речи Шапелето пахнут ладаном, звучат как молитвенный шепот, как набор формул катехизиса: „Отец мой! Раз в неделю я уж непременно исповедуюсь...“, „сколько и как часто я бы ни исповедовался, я не оставлял намерения принести покаяние во всех грехах, совершенных мною со дня моего рождения...“, „нежели...содействовать погибели моей души, которую Искупитель спас, пролив пречистую кровь свою“. Эти формулы перемежаются двусмысленными заверениями типа „я такой же... девственник, каким вышел из чрева моей матери...“. Затем Шапелето с помощью нескольких наивных, детских словечек ловко разыгрывает

святую чистоту, этакого блаженненького: „aveva desiderato d'avere cotali insalatuzze d'erbusce“ — „часто у него являлся аппетит к салатцу из травок“, „моя милая мама носила меня в течение девяти месяцев денно и нощно, и на руках носила более ста раз; дурно я сделал, что ее выбранил, тяжелый это грех!“. Мошенник предается самобичеванию, как суровый аскет, и в его речах точные церковные термины прекрасно сочетаются с елейной интонацией: „покаяние во всех своих грехах“, „соблюдать все посты“, „без всякой мысленной скверны“, „нищая братия во Христе“, „и была мне ниспослана милость господня...“, „подал милостыню во имя Божие“, „в вашей обители...“. И наконец, вся эта „благочестивая“ лексика сосредоточивается в финальной напыщенной тираде Шапелсто, которая должна обеспечить ему посмертный почет: „Потому прошу вас, как вернитесь к себе, распорядиться, чтобы мне принесли истинное тело Христово, которое вы каждое утро освящаете на алтаре, ибо, хотя и недостойный, я желаю с вашего разрешения причаститься его, а затем удостоиться святого, последнего помазания, дабы, прожив в грехах, по крайней мере умереть христианином...“. Лицемерие этих фраз оттеняется и авторской ремаркой: „И кто бы не поверил, услышав такие речи от человека в час смертный!“ (Пер. А. Веселовского.)

Лучшие комические пассажи, самые веселые, потешные, живые, самые музыкальные и в то же время самые многозначительные и глубокие по смыслу, рождаются в тех новеллах „Декамерона“, где обыгрывается речь деревенских простачков-дурачков (как мы видели выше) или где атмосфера безудержной шутки создается каскадом воровских словечек, лукавым жаргоном городских низов. Уже неоднократно отмечалось, что великолепная ораторская „находка“ брата Луки, этот фейерверк упоительно звучащих для неискушенного слуха, чудных речей, которыми морочит ловкий фокусник доверчивых крестьян Чертальдо, целиком составлена из ловко сработанных, скабрезно-глумливых двусмысленностей и эвфемизмов. Но до сих пор не обращали внимания на то, что все эти эвфемизмы происходят из „блестного“ жаргона, из наречия воров и уголовников, в котором, как правило, самые обычные слова и выражения имеют еще и второй, скрытый смысл¹⁹.

„Porcellana“ (от „рогсо“ — „свинья“) — это реальная улица во Флоренции; так же называлась и расположенная на ней больница. Но в то же время это слово может звучать

как ругательство. „Truffia“ и „Buffia“ („Страны Обманная и Продувная“) — тоже явно словечки воровского жаргона; „vanno in zoccoli in su' pe' monti“ („ходят по горам в деревянных башмаках“), „portano il pan nelle mazze e il vin nelle sacche“ („носят хлеб на палках, а вино в мешках“) — эти фразы смахивают на описание экзотических обычаев, **а на самом деле представляют собой грубо-плебейские описания различных сексуальных извращений.** „Pastinaca“ (от „pastinaco“ — „овошь пастериак“) может напоминать слушателю об индийской пряной травке, а может и служить условным знаком того, что вся речь брата Луки — сплошное дурачество; „i pennati“ — это кривые садовые ножи, но также и „i pennuti“ („пернатые“), поэтому не удивительно, что они „летают“. Фраза „gli feci copia delle piagge di Monte Morello in volgare e d'alquanti capitoli del Caprelio“ („Я не постоял за тем, чтобы подарить ему склоны Монте Морелло на народном языке и несколько глав Капреция, которые он давно разыскивал“) кроме заумно-книжного смысла содержит и другой: второе ее прочтение сводится к вульгарной метафоре содомского греха (VI, 10 и далее).

В этом водовороте непристойных намеков, „блестящих“ словечек и метафор, в этом завораживающем ритме даже самые обычные словосочетания воспринимаются как таинственно-многозначительные, в особенности когда они завершают собой звучные и непонятные периоды: „Где восходит солнце...“ („Dove apparisce il sole...“), „где все воды текут вниз...“ („dove tutte l'acque corrano alla'ngiù“), „в тех святых землях, где летним годом черствый хлеб ходит по четыре денежки, а свежий даром...“ („in quelle sante terre dove l'anno di state vi vale il pan freddo quattro denari e il caldo v'e per niente...“) („мой начальник никогда не дозволил мне показывать их (реликвии), пока не удостоверено, они ли это или нет...“). И далее в том же духе вплоть до восхитительной последней фразы монолога, когда брат Лука сулит пастве невиданное „чудо“, которое сводится, по сути, к самым заурядным явлениям: „Но наперед знайте, что кого коснутся эти уголья в знамение креста, тот может весь этот год прожить в уверенности, что огонь не коснется его тела, так, чтобы он того не почувствовал...“ (Пер.А. Веселовского).

Очень похожи на эти речи двусмысленные остроты свеженькой и похотливой женушки брата Пуччо (III, 4), болонского аббата, потешавшегося над Ферондо (III, 8);

Мазо дель Саджо, который насмехается над доверчивостью Каландрино (VIII, 3), и т. д.

Но даже и на этом фоне подлинным шедевром, рядом с которым можно поставить разве только виртуознейшую мистификацию брата Луки, представляется цикл „чародейских“ рассказней Бруно и Буффальмакко, дурачащих доктора Симоне (VIII, 9). Вся их речь пересыпана непристойными двусмысленностями, и в первую очередь жargonными словечками, которыми насмешники величают доктора Симоне, а он принимает эти непонятные слова за пышные титулы в основном из-за длинных „псевдонаучных“ суффиксов: „*La vostra qualitativa mellonaggine da Legnaia*“ („Ваше качественнейшее иднотство Болванское“), „*maestro mio dolciato*“ („сахарный мой маэстро“), „*zucca mia da sale*“ („тыквочка моя соляная“), „*pinca mia da seme*“ („семенной вы наш огурец“), „*con voi perderieno le cettore de'sagginali, si artogticamente stracantate...*“ („рядом с вами умолкнут и сорговые свистульки, так искусственно вы дерете глотку...“), „*la vostra grande e calterita fede*“ („ваша глубокая и хитренняя вера“), „*cavalier bagnato...*“ („ vas произведут в сан обмоченного рыцаря...“). Это глумливое словоблудие усиливается в каскаде титулов- кличек, под которыми выступают фантастические, обворожительные и диковинные красавицы из дальних стран: „*la donna de 'barbanicchi*“ („предводительница бородатиков“), „*la reina dei baschi*“ („королева басков“), „*la moglie del soldano*“ („жена султана“), „*la 'imperadrice d'Osbech*“ („супруга хана Узбека“), „*la ciancianfera di Norgueca*“ („шутиха Норвежская“), „*la semistante di Berlinzone*“ („Ванька-встанька Ерудистская“), „*la scalpedra di Narsia*“ („кобылия Дурманская“), „*la schinchimurra del Presto Giovanni*“ („побрякуха пресвитера Иоанна“), „*la gumedra del gran can d'Altarisi*“ („блеванда великого хана Раздута“). Завершает эту тираду обычная игра слов, в которой заманчивое утверждение незаметно оборачивается отрицанием — характерный для воровского жаргона подвох: „*Quando noi vogliamo un mille e un duemila fiorini da loro, noi non gli abbiamo...*“ („А когда нам от них нужны одна-две тысячи флоринов, мы их не имеем...“). Дальше в филигранном сплетении двусмысленностей: „*cagarignavamato*“ („заливать“ в смысле „лгать“ от корня „*cagarigna*“ — „масло“), „*frastagliatamente*“ („плетя словеса“) от „*frastagliare*“ („вырезать замысловатый узор“), „*maestro Sapa*“ („маэстро ни рыба ни мясо“), буквально: „маэстро Горчица“, —

опять возникает тема колдуний-прелестниц, но тут уж Буффальмакко дает волю самым разнозданным и грубым своим фантазиям, используя возможности двоякого понимания жаргонных словечек: „La contessa di Civilari, la quale era la più bella cosa che si trovasse in tutto il culattario dell' umana generazione... I frati minori a 'suon di nacchere le rendon tributo. La sua più continua dimora è in Laterino. Dei suoi baroni si veggono per tutto assai, sì come il Tamagnin dalla Porta, Don Meta, Manico di Scopa, lo Squacchera e altri, le quali vostri dimestichi credo che siano ma ora non ve lo ricordate. A così gran donna adunque, lasciata star quella da Cacavincigli se l' pensier non c' inganna, vi metterem nelle dolci braccia“ („Графиня Нечистотская, самая прелестная штучка, какую только можно найти во всех задницах рода человеческого... Даже и братья миориты трещат погремушками, когда отдают ей долг... Ее постоянное местожительство — в Отхожей области; вельмож ее везде можно видеть, каковы: Подзаборный Кустик, Дон Кучка, Колбаска, Жижа... Думаю, что они проживают и у вас дома, хоть вы этого не помните. Оставим красавицу из Какавинчили и препроводим вас, если надежда нас не обманет, в нежные объятия этой знатной графини“). — *Пер. Е. Костюкович*.

Последняя фраза, комически-напыщенная, с высокопарным множественным числом первого лица (*maiestatis*), выдержанная в мерном, торжественном ритме (она звучит как ритмизованная проза), особенно оттеняет весь предшествовавший каскад скатологических образов, почерпнутых из арго городских низов.

Кроме уже разобранных лексических приемов, Боккаччо щедро использует фонетические, морфологические, синтаксические средства и с их помощью создает ярчайшие образы городского дна, воровского притона, воспроизводит грубую деревенскую перебранку. В новелле о Перонелле (VII, 2) повторяется эпизод из Апулея*; но этот очень распространенный тогда анекдот преображается и модернизируется в результате использования необычной для художественной прозы прямой речи персонажей: „il marito mio, che tristo il faccia Iddio“ („муж мой, чтоб ему пусто было“), „gonneluccia“ („платьишко“), „le mani spenzolate“ („болтая руками“, эквивалентно русскому „спустя рукава“), „mogliere“ („супружница“), „micolino“ („ошметки“), вплоть до случаев просторечного уродования слов: „impastricciato“ вместо

„impasticciato“ („обмазанный“), „Galeone“ вместо „Galione“ (св. Галеон), и многих прочих разговорных слов и выражений: „Qual sè tu?“ („А ты кто такой?“), „Non fui figliola di donna da ciò“ („Я дочь не таковской женщины“). Новеллы о Каландрино, Бруно и Буффальмакко замешены на исковерканных невеждами и туцицами словечках: „ploposto“ вместо „proposto“ („священник“) (VIII, 4), „rìschico“ вместо „publico“ („уличный, гулящий“) (IX, 5), и на характерных редких оборотах: „codolo“ („булыжник“), „gibebe“ („гитара“), „giovani di tromba marina“ („юноши, протрубившие свое состояние“), „sosta“ („апатия, лень“) (IX, 5). Играют свою роль и локально-диалектальные, деревенские формы: „andassomo“, „stessomo“ вместо „andassimo“, „stessimo“ („пошли бы, были бы“) (VIII, 3; VIII, 9); „dratti“ вместо „daràtti“ („он даст тебе“) (IX, 5), и народные восклицания, междометия (как, скажем, постоянное „о“ в начале фразы), и просторечные излишества в речи — анаколуфы, и наивные, интуитивные новообразования (VIII, 6), и цветистые вульгаризмы „Io la fregherei a Cristo“ („Я надул бы и самого Христа...“), „Quel bon ben da impregnare“ („То добро, от какого рождаются дети“).

В некоторых новеллах (VIII, 6, и IX, 5) комически-выразительный ряд диалектизмов, арготизмов и вульгарной идиоматики обогащается различными случаями индивидуального искажения слов, обусловленного обстоятельствами или целью действия; эта техника своеобразного лингвистического „ташизма“* способствует созданию точной и смешной картины самых различных ситуаций: скажем, расчетов с „castaldi“ („управляющими“) или „lavori dell'orto“ („работы в саду“) или „del bosco“ (в „лесу“) в новелле о Мазетто (III, 1). Ребячески-нежные прозвища, которыми осыпает свою жену крестьянин Ферондо, „materiale e grosso“ („человек грубый и безмерно простой“): „la moglie mia casciata, melata, dolciata“ („сырная, медовая, сытая моя женушка“), забавно сочетаются с коверканием общеупотребительных слов: „Il Ragnolo Braghiello“ вместо „Archangelo Gabriello“ („архангел Гавриил“); при этом „Ragno“ означает „паук“, а „Brache“ — „штаны“; он говорит „Ohioh“ вместо „oh“ (междометие „ох!“). Так же колоритны и другие эпизоды новеллы: сцены, где Аньолелла, эта предшественница Эрминии, идиллически общается с четою крестьян (V, 3), и те, в которых дурашливая болтовня брата Луки производит ошеломляющее впечатление на простаков из Чертальдо

(VI, 10), и те, в которых звучит любовное заклинание в саду возле дома Тессы (VII, 2), и картины заботливого гостеприимства жителей флорентийских пригородов (VII, 5; IX, 2), которое иногда оборачивается не лучшим для хозяев образом.

Самым ярким и показательным примером использования языка в комическом регистре является новелла о Бельколоре (VIII, 2), своеобразный шедевр. Действие развивается, словно цветок, из завязи деревенского жаргона, скрытой под оболочкой городской разговорной речи Флоренции и ее окрестностей. Тональность оперы-буфф задается с самого начала новеллы: „*ipo amogazzo contadino da ridere*“ — „одна смехотворная... деревенская страстишка...“, а затем направляется в русло деревенского комизма описанием: „*valente prete e gagliardo della persona ne' servigi delle donne, il quale... con molte buone e sante parolozze la domenica a piè' dell'olmo ricreava i suoi popolani*“ („жил священник, неутомимый по части ублаготворения женщин крепыш... имевший обыкновение по воскресеньям, сидя под ольхю, поучать пасомых и обильно уснащать свою речь благочестивыми и душеполезными изреченьцами...“). И с самого вступления в новелле постоянно звучит грубоватый сельский выговор, как в опере — комический бас; усиленно обыгрываются сдвоенные „zz“, которыми пестрят двусмысленные и многозначительные просторечные флексии — не то гиперболизирующие, не то пейоративные: „*amogazzo*“ — „страстишка“, „*ragolozze*“ — „словечки“, „*Mazzo*“ — „Маццо“, „*foresozza*“ — „крестьяночка“, „*brunazza*“ — „смугленькая“, „*mazzuol*“ — „пучок“, „*mazzuolo*“ — „связка“, „*amorevolezza*“ — „любовная склонность“, „*sazzeato*“ — „одуревший от любви“, „*Biliuzza*“ — „Бильуцца“, „*basciozzi*“ — „поцелуй“, „*pezza*“ — „порядочное время“, „*solazzo*“ — „забавлялся с нею“, „*pozze*“ — „свадьба“, „*sergozzone*“ — „зуботычина“, и так до самого конца, до „*gozzoviglia*“ — „кутеж, пирушка“ и „*sonagliuzzo*“ — „бубенчик“. Фигуре „здоровенного“ священника (когда он пел в церкви, „*rageva un asino che raghiasse*“ — „казалось, это верещит осел“) противопоставлен, как в буколическом дуэте, образ прекрасной Бельколоре, написанный яркими размашистыми мазками (уже само имя ее означает „яркий цвет“!). Бельколоре появляется под аккомпанемент резких, по-деревенски грубых звуков, под журчание ритмизованной прозы, вся лексика которой точно подобрана для создания образа милой простушки, и строки

ее портрета складываются в речитатив, напоминающий начало народной песни:

„Una piacevole e fresca foresozza
brunazza e ben tarchiata e atta a meglio
saper macinar che alcuna altra...
Cantare: „L'acqua corre la borrana...“
e menare la ridda e il ballonchio“

(„Прекрасная, смуглая крестьяночка, свежая, в теле, как нельзя лучше приспособленная для накачивания... она... пела „Вода стекается в овраг“ и танцевала ридду и баллончио“)

Перечисляемые подношения, которыми сельский Фальстадф осыпает свою прелестницу, так колоритны, что кажется, будто они источают здоровый деревенский аромат: „un mazzuol d'agli freschi“ („пучок свежего чесноку“), „un canestruccio di baccelli“ („корзинка гороха в стручках“), „un mazzuolo di cipolle malige o scalogni“ („связка майского луку или же шалота“). И священник бродит по деревне, „aiato“, „zazzeato“, „zaconato“ — „одурев от любви“, шляется безо всякого дела „и, поглядывая на нее с вожделением, по-любовному к ней придидался“ — „e guardatala un poco in cagnesco per amorevolezza la rimorchiava“, а она, „этакая недорога“ — „cotal salvaticella“, „andava pure oltre il contegno“ — „проходила мимо со сдержаным видом“. Сельская лексика придает характерам главных героев отпечаток крестьянской недоверчивости, хитрости и упрямства.

Рядом с этой парой — муж, Бентивенья дель Маццо, „работяга крестьянин“, добродушный и доверчивый, „che non se ne avvedeva“ — „ничего не замечавший“, полный почтения к святому отцу. Автор посмеивается над его глупостью и простотою, и, как и в случае с Ферондо (спустя много столетий этот прием повторится в речевой характеристике хозяина Фортунато* и некоторых героев Соффи-чи* и Гадды), эта насмешка ощущается в речи самого персонажа, неграмотной, сбивчивой, бестолковой. „Gnaffè, ser!“ — „С богом, ваша милость!“ (от „a mia fe / de /“) — такова уже первая его реплика, обращенная к священнику, с которым Бентивенья встречается по дороге во Флоренцию, „sop uno asino pien di cose“ („с ослом, нагруженным всяkim добром“). „In buona verità io vo infino a città per alcuna mia vicenda (faccenda) e porto queste cose a ser Bonaccorri da Ginesirete; che m'aiuti di non so che m'ha fatto

richiedere per una comparigione del parentorio (comparsa perentorio) per lo pericolator (procuratore) suo il giudice del dificio (giudice del maleficio)...“ „Откровенно говоря, ваше преподобие, я направляюсь по своей надобности в город и вот это все везу мессеру Бонакорри да Джинестрето, чтобы он мне помогнул в одном деле,— из-за этого дела меня в срочном беспорядке вызывает через своего письмоподателя судья по уловным делам“.

Темы бесед этих персонажей — исключительно деревенские, их речь пестрит сельскими словечками, их действиями движет крестьянская расчетливость. Священник просит Бентивеню напомнить Лапучко или Нальдину, чтоб они принесли ему „quelle combine per li carregiati“ („ремней для цепов“). Бельколоре во время „любовной торговли“ со священником принимается „nettare semente di cavolini che il marito avea poco innanzi trebiati“ — „очищать капустное семя, которое незадолго перед тем смолотил ее муж“; эта фраза, бесспорно, имеет эrotический подтекст. А жгучая перепалка священника и Бельколоре буквально пропитана сельскими звуками, ароматами, запахом свежевспаханной земли; здесь все насыщено деревенским духом, не только движения персонажей, их занятия, действия, но и обороты речи и синтаксические конструкции: („l'uomo tuo“ — „твой мужик“ в смысле *твой муж*, „o che ve fo io?“ — „я-то вам что сделала?“, „Frate bene sta“ — „Ну ладно вам, брат мой...“, „andare a santo“ — „ходить в церковь“, „andante andate“ — „уходя — уходите“, „siete più scarsi che l'fistolo“ — „вы неподатливее черта“) и излишства речи („о“ в начале фразы или периода, постоянно повторяемое „tu“), и самые распространенные фонетические изменения („ve, te“ вместо „vi, ti“, „ragghiare“ вместо „raghiare“, „el“ вместо „il“), и просторечные эпитеты („siè“), и крестьянские словечки („balco“ — „чердак“, „andar zaconato“ — „болтаться без дела“, „cavolini“ — „капустные кочаны“, „macinare a raccolta“ — „молоть при водяном скопе“, „andare con ceteratoio“ — „уйти с пустыми руками“). Переbrанка священника и Бельколоре — это стремительный и яростный поединок, где каждый удар мгновенно парируется, обе стороны в своем крестьянском лукавстве говорят на одном языке и прекрасно понимают друг друга. Победа остается за „более образованным“ священником, которому удается одурачить противнику с помощью каламбура, достойного брата Чиполлы: нахваливая сукно своего плаща, он ошарашил Бельколоре

потоком непонятных ей слов: „il duagio infine in treagio ... il tengon di quatragio“ („она из дуэйского сукна, плотного-расплотного, нет, пожалуй,—двуплотного или триплотного, а местные жители даже уверяют, что четырехплотного“). Но после этого намеренного выхода за пределы крестьянского кругозора повеллу снова заполняет деревенская стихия. Упоминание предметов кухонного обихода: „mortaio“ — „ступки“, „pestello“ — „пестика“ и „salsa“ — „подливки“ — несет еще и второй эротический смысл. Туповатое добродушие Бентивенни внезапно переходит в лютый гнев, и он изъясняется неподражаемо грубым, почти карикатурным деревенским языком: „Adunque toi tu ricordanza al sere? Fo boto al Cristo che mi vien voglia di darti un gran sergozzone!.. Che canciola ti nasca! E guarda che di cosa che voglia mai io dico se volesse l'asino nostro, non che altro, non gli sia detto di no!“ („Ты берешь у отца в залог вещи?— вскричал он.— Так бы и дал тебе по зубам, ей-ей! Сейчас же верни накидку, паралик тебя расшиби! Да вперед смотри: чего бы отец ни! попросил, хоть бы ссла,— отказа ему ни в чем быть не должно“). „L'iscrezio“ („ссора“) и „il tenersi favella“ („препирательство“) между здоровенным сластолюбивым священником и хорошенькой, „смугленькой и полненькой“ поселянкой, „более всякой другой годной на мельничное дело“, длится недолго: в конце концов они „garpatumapo“ — „мирятся“ в вакхическом угare виноградного сбора, „con mosto e con le castagne calde“ — „на молодом вине и горячих каштанах“, и кончилось дело тем, что они нередко „han fatto gozzoviglia insieme“ — „утешались друг с другом“. Такая развязка далека не только от „симфонических“, сложных концовок всего цикла новелл о любви и смерти, но и даже от радостных финалов, от счастливых стечений обстоятельств, завершающих самые смелые похождения и самые вольные любовные истории.

Как серенада влюбленного превращается в „di uno asino che ragghiisse“ — „арию ревущего осла“, возлюбленная из „forosetta“ — „крестьяночки“ становится „foresozza“ — „здоровенной бабой“, любовь — „amore“ превращается в „amorazzo“ (страстишку), а поцелуй из „baci“ в „basciozzi“, так и вся новелла силой особых лингвистических средств и иронии переносит вечную и всегда новую историю любви в грубую, деревенскую обстановку; в определенном смысле здесь пародируется буколический мир „Комедии о флорен-

тийских нимфах¹: тонкие, удлищенные силуэты белокурых нимф сменяются фигурой „смугленькой и плотной“ деревенской проказушки, пастушеские песни и музыка — „ослиным ревом“ распаленного священника, мелодичность сонорных согласных и ласкательных суффиксов — пронзительными диссонансами, аффрикатами и увеличительно-пейоративными флексиями. Да и в развязке новеллы вместо небесно-аллегорического преображения читатель находит лишь „solazzo“ („плотские утехи“) и „gozzoviglia“ („пирушки, попойки“). В последней реплике Бельколоре, оскорбленая обманом священника и раздраженная доверчивостью мужа, заявляет, что священник „никогда больше не будет тереть у нее в ступке“, раз он „...non l'avete voi si bello o no fatto di questo!“ (“такую честь отдал этой“). „Такую честь отдал этой“ — куртуазная фраза, звучащая в устах разъяренной деревенской бабенки, да еще и в таком контексте, воплощает в себе контраст двух миров, двух повествовательных регистров — вот, если угодно, ключ ко всему языку „Декамерона“, вот пример его особой выразительности.

В этой новелле Боккаччо, как и в других, подобных ей, нет никакого противоречия — ни идейного, ни стилистического. Напротив, разработка высоких литературных мотивов и способов выражения в более низком стиле является результатом важнейшего культурного и стилистического переворота, который осуществил Джованни Боккаччо в целях обновления прозаической традиции и который я в своих предыдущих исследованиях назвал „литературной иронизацией“.

¹ История изучения проблемы эпического героя, главным образом на материале русской культуры, дана в предисловии В. Страды к сборнику: G. Lukacs, M. Bachtin e altri „Problemi di teoria del romanzo“, Torino, 1976.

² Социально-культурная обстановка эпохи написания „Новеллино“ исследуется в статье G. Padoan „Mondo aristocratico e mondo comunale“ in „Studi sul Boccaccio“, II, 1964.

³ О тематике Введения к „Декамерону“ см.: G. Getto „Immagini e problemi di letteratura italiana“, Milano, 1966, p. 49 ss.

⁴ Примеры можно найти не только в романах артуровского цикла и в „Новеллино“, но и в „Новой жизни“; см.: A. Shiaffini „Tradizione e Poesia“, Roma, 1969, p. 99.

⁵ Об этимологии и значении этих прозвищ см.: F. Ageno „Riboboli trecentes hi“ in „Studi di filologia italiana“, X, 1952; G. Herczeg „I cosiddetti „Nomì parlanti“ nel „Decameron“ in „Atti del VII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche“, Firenze, 1963.

⁶ См.: M. Pastore Stocchi „Altre Annotazioni“ in „Studi sul Boccaccio“, VII, 1973, . 196 ss.

О связи концепции Боккаччо с Третонским циклом см.: V. Branca „La morte di Tristano e la morte di Arcita“ in „Studi sul Boccaccio“, IV, 1967; и „I romanzi italiani di Tristano“, Firenze, 1968, p. 21 ss., 213 ss.

⁷ Более подробно воззрения Андрея Капеллана излагаются в статье Бонадео: A. Bonadeo, „Some Aspects of Love & Nobility in the Society of the Decameron“ in „Philological Quarterly“, XLVII, 1968.

⁸ Подробнее об этом процессе, о роли в нем „литературной иронизации“ см.: V. Branca „Giovanni Boccaccio rinnovatore dei generi letterari“ in „Atti del Convegno di Nimega sul Boccaccio“, Bologna, 1976, p. 13.

⁹ См.: C. Segre „Lingua, Stile e Società“, Milano, 1963. Эта серьезная работа по исследованию диалектальной выразительности в итальянской литературе не включает материала „Декамерона“, а ограничивается „Наполитанским письмом“.

¹⁰ О венецианской лексике в новеллах см. G. B. Pellegrini „Cassese“ in „Studi sul Boccaccio“, IX, 1975.

¹¹ Излюбленная флорентийцами „дразнилка“ встречается и в новелле VI, 4. О ней см.: B. Chiurlo „Per Chichibio, „bergolo viniziano“, e per „i viniziani tutti bergoli“ in „Atti R. Istituto Veneto“, XC VIII, 1939; V. Branca „Boccaccio e i veneziani bergoli“ in „Lingua nostra“, III, 1941.

¹² „Маттапан“ — серебряная венецианская монета, имевшая хождение в XIII—XV веках. Слово это арабского происхождения. См.: G. B. Pellegrini „Gli arabismi nelle lingue neolatine“, Brescia, 1972, p. 594.

¹³ Данте „О народном Красноречии“, I, XIV, 6. См. об этом: G. B. Pellegrini „Storia della cultura veneta“, Vicenza, 1976, p. 428 ss.

¹⁴ Точность фонетических и лексических выражений у Боккаччо позволяет думать, что он имел случай побывать в Венеции. См. об этом смелую и отлично документированную статью: G. Padoan «Sulla novella veneziana del „Decameron“» in „Studi sul Boccaccio“, X, 1975.

¹⁵ См. сборник „Nuovi testi fiorentini del Dugento...“, a cura di A. Castellani, Firenze, 1952, I, p. 45.

¹⁶ О „сиенской“ специфике этих имен см. мой комментарий к этим новеллам в издании „Мондадори“, а также статьи: E. Santini „Il Boccaccio novellatore d’amore“ in „Italia“, III, 1913 и его же „La fortuna del Boccaccio a Siena“ in „Studi... in onore di F. Flaminii“, Pisa, 1915.

¹⁷ См.: V. Branca — P. G. Ricci „Notizie e documenti per la biografia del Boccaccio“; „L'incontro napoletano con Cino da Pistoia“; „Dominus Johannes Boccaccius“ in „Studi sul Boccaccio“, V et VI, 1968 и 1971; V. Branca „Giovanni Boccaccio. Profilo biografico“, Firenze, 1977, p. 30 ss.

¹⁸ См.: A. Marongiu „Il momento conclusivo del matrimonio nella nostra novellistica“ in „Studi in onore di Vincenzo Del Giudice“, Milano, 1952.

¹⁹ Городское арго, в частности воровской жаргон, основательно изучен на материале итальянской литературы XV—XVI вв. (особенно на материале произведений Аretино); XIV в. в этом отношении исследован слабо, см.: R. Baccetti Poli „Saggio di una bibliografia dei gerghi italiani“, Padova, 1953. Исключение составляют работы об арготизмах у Данте. См.: D. Guerri „La corrente popolare del Rinascimento“, Firenze, 1931, p. 104 ss.; M. Barbi „Problemi di critica dantesca“, Firenze, 1975², II, p. 87 ss. См. также: R. Renier „Svaghicritici“, Bari, 1910; C. A. Levi „Sconcezze quattrocentesche nel Trecento“ in „La nuova Italia“, IV, 1939; G. Contini „La questione del „Fiore“ in „Cultura e scuola“ 13—14, 1965. Первый в своем роде уникальный документ „Nuovo modo de intendere la lingua zenga“. Ferrara, 1545, был изучен и опубликован Капелло: T. Cappello „Saggio di un'edizione critica...“ in „Studi di filologia italiana“, XV, 1957.