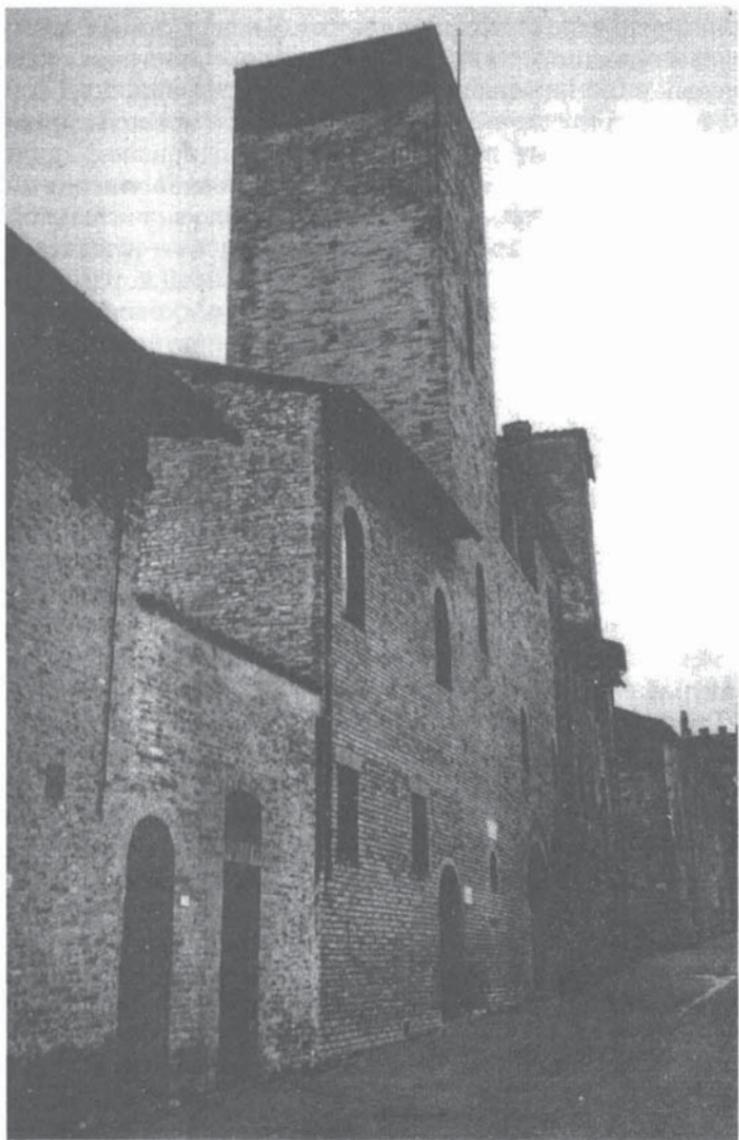


## Глава двенадцатая

### ДЖОВАННИ БОККАЧЧО

#### 1

Джованни Боккаччо был младшим современником Петрарки и вторым основоположником гуманистической литературы европейского Возрождения. Они были друзьями, но равенства в их дружбе не было. Боккаччо всю жизнь преклонялся перед Петраркой и искренне считал себя всего лишь его учеником. По складу характера, образу жизни, темпераменту и жанровыми особенностями творчества он резко отличался от своего повсеместно прославляемого друга. Спокойный, уверенный в себе, всецело сосредоточившийся на своих мыслях и чувствах воклюзский отшельник, ставший тем не менее духовным вождем всей новой зарождающейся в ту пору европейской интеллигенции был, казалось бы, полной противоположностью веселому, общительному, порывистому, неуравновешенному и нередко суеверному Боккаччо, живо интересовавшемуся не столько движениями своей души, сколько богатством и многообразием окружающего его материального мира и запечатлевшему на лучших страницах своих произведений бурную, красочную и нередко жестокую жизнь феодально-купеческой Италии XIV столетия. Если автора «Канцоньере» и «Сокровенного» сформировала среда средневековых нотариусов, легистов и утонченных куртуазных поэтов, то автор «Декамерона» был порожден средневековым флорентийским купечеством, энергичным, жизнелюбивым, покоровившим почти всю Европу с помощью добротных сукон, флорина и виртуозной способности выколачивать проценты даже из коронованных должников. Но оба они — и Франческо Петрарка и Джованни Боккаччо — выросли на почве предвозрожденческой культуры Флоренции, оба перешагнули ее историческую границу, оставив позади себя трансцендентность средневековой идеологии и бюргерские идеалы городской литературы Треченто. Оба они по-новому смотрели на мир, их роднил гуманистический индивидуализм, т.е. исторически новая, подлинно революционная концепция действительности, рассматривавшая реального, земного и внутренне свободного че-



Дом Боккаччо в Чертаьдо.

ловека как центр посюстороннего Космоса и поэтому реабилитировавшая весь земной, материальный мир, видя в нем царство и одновременно создание этого нового смертного «бога».

Если Франческо Петрарка заложил философско-филологические основы гуманистической «науки о человечности» и создал ренессансный канон итальянской лирической поэзии, то Джованни Боккаччо сделал то же самое для итальянской новеллы эпохи Возрождения и, в значительной мере, для ренессансной эпической поэмы, романа и пасторали. Распространенное мнение о том, будто его гуманистическое самосознание было значительно менее глубоким, чем у Петрарки, верно лишь отчасти и нуждается в серьезных уточнениях. Именно Боккаччо (а не Джорджо Вазари, как до сих пор утверждали почти все историки) был первым, кто не только раскрыл идейную сущность гуманистической революции Возрождения, но и теоретически связал ее с новым пониманием литературы и изобразительного искусства.

К гуманизму Возрождения Боккаччо пришел иным путем, чем Петрарка. Его творчество гораздо непосредственнее связано с народно-городской культурой позднего Средневековья. Именно это дает теперь основания некоторый западным ученым (В.Бранка и его многочисленные последователи) говорить о средневековости не только ранних произведений Боккаччо, но даже «Декамерона». Такая точка зрения имеет под собой конкретные наблюдения и опирается на некоторые, казалось бы, достаточно убедительные литературные факты, однако, она лишена исторической диалектики. Творчество Боккаччо было не шагом назад от всеми признанного гуманизма Петрарки, а подведением под этот гуманизм широкой, народно-национальной почвы. Если в мировоззрении и поэзии Петрарки был отчетливо выявлен «разрыв постепенности» при переходе от литературы Средних веков к поэзии Возрождения, то эволюция творчества Боккаччо показывает, что «разрыв» этот был подготовлен всем ходом исторического развития европейской культуры XIII–XIV столетий и прежде всего теми ее явлениями, которые получили наименование итальянского проторенессанса.

## 2

Джованни Боккаччо родился во второй половине 1313 года либо, как полагают ныне многие авторитетные историки литературы, во Флоренции, либо, что более вероятно, в Чертальдо, небольшом тосканском городе, весело описанном в одной из лучших новелл «Декамерона» (VI, 10). Предки Боккаччо крестьянствовали. «Семья «родителя» европейской прозы,— пишет Витторе

Бранка,— принадлежала к мелкой аграрной буржуазии». Но его отец занялся ростовщичеством и торговлей и перебрался из Черталья во Флоренцию. Автор «Декамерона» был сыном богатого флорентийского купца Боккаччо ди Келино, тесно связанного со знаменитыми банками Барди и Перуцци. История о рождении Джованни Боккаччо в Париже такая же легенда, как и королевское происхождение его Фьямметты. Подобно Петрарке Боккаччо сознательно романизировал собственную биографию. По-видимому, в этом была какая-то закономерность. На заре индивидуалистической культуры Возрождения, когда даже такие гиганты, как Данте, с трудом решались вписать свое имя в свои же гениальные строфы, первые гуманисты в прямой полемике с угасающей традицией всячески выпячивали свое «Я», мифологизируя собственную личность и делая ее идеологической моделью нового человека. Но Боккаччо чаще, чем Петрарка, прибегал к сложным, зачастую противоречившим друг другу автобиографическим аллегориям.

Попытки демифологизировать романизованную автобиографию Боккаччо были предприняты сравнительно недавно, и теперь мы можем говорить о его жизни с несравненно меньшей уверенностью, чем это делали современники А.Н.Веселовского. Около 1330 года (а может быть, несколько раньше) Джованни Боккаччо поселился в Неаполе, где по настоянию отца изучил сперва коммерцию, а затем каноническое право. Но ни купца, ни юриста из него не получилось. Его увлекала только поэзия. Деньги и положение отца открыли перед ним двери научно-литературного кружка, собиравшегося подле короля Роберта Анжуйского. В начале XIV века этот кружок был одним из важнейших культурных центров Западной Европы. Именно в Неаполе Боккаччо стал поэтом и гуманистом. Образование, которое он получил, не было ни таким блестящим, ни таким целенаправленным, как у Петрарки. Впоследствии Боккаччо не без гордости будет называть себя самоучкой. В юности он жадно читал Вергилия, Овидия, Стация, Апулея, Тита Ливия, меньше, чем Петрарка, увлекался философиями, но зато превосходно чувствовал поэзию Данте, провансальцев, французских рыцарских романов и тосканских народных кантари. Недостатки филологического образования восполнила интуиция гениального художника. К гуманистическому «открытию мира и человека» Боккаччо пришел не столько *в результате* нового прочтения древних классиков, сколько под влиянием непосредственного восприятия самой действительности анжуйского Неаполя, с его аристократическим обществом, в котором царил куртуазность и устраивались «суды любви», и с его вонючими, воровскими закоулками, в которых чуть было не заблудился простоватый провинциал Андреуччо. Кроме того, для юного флорентин-

ца Боккаччо Неаполь стал как бы окном в яркий авантюрный мир Средиземноморья, откуда проникали в Западную Европу слухи о Гомере, осколки древнегреческих романов, арабские сказки и вести о дерзких купцах-мореплавателях, всегда готовых, в случае неудачи, «либо умереть, либо грабежом возместить свои убытки, чтобы только не возвращаться нищими туда, откуда они выехали богатыми» (Декамерон, II, 4).

Именно Неаполь помог молодому поэту по-новому задуматься над ролью, которую играют в жизни человека ум, великодушие, мужество, судьба, случай, а также привил ему, сыну расчетливого флорентийского купца, ту любовь к поэтическим вымыслам, которые составляют одну из самых привлекательных черт его лучших произведений и прежде всего, конечно, «Декамерона». Неаполь сыграл в жизни Боккаччо ту же роль, что изгнание в жизни Данте и Авиньон в жизни Петрарки: он выбил его из проторенной колеи и сбросил с его глаз те шоры бюргерской ограниченности, которые суживали кругозор братьев Виллани, Франко Саккетти, Антонио Пуччи и других типично городских писателей тречентистской Флоренции. На формирование Боккаччо оказала несомненное влияние и вся атмосфера блестящего двора короля Роберта. Она не только привила будущему автору «Декамерона» хороший вкус и тот литературный аристократизм, который также, как и Петрарку, резко выделяет его на фоне грубоватой попопанской литературы Флоренции, но и, что гораздо существеннее, помогла ему осознать гуманистическую ценность целиком светской, мирской культуры.

При дворе Роберта Боккаччо встретил знатную даму Марию (теперь уже доказано, что она не имела никакого отношения к феодалному роду д'Аквино), которую полюбил и под именем Фьяметты прославил во многих произведениях. Во введении к «Декамерону» Боккаччо писал: «С моей ранней молодости и на сию пору я был воспламенен через меру высокой, благородной любовью, более чем, казалось бы, приличествовало моему низменному положению...»

О «низменном положении» здесь сказано отнюдь не случайно и вовсе не из ложного самоуничижения. Это указание на позицию писателя. Боккаччо смог по-новому увидеть действительность анжуйского Неаполя именно потому, что он смотрел на нее глазами флорентийского плебей и парвеню в понимании того дворянско-аристократического общества, в котором он в то время вращался. Ранние произведения Боккаччо и его новые, гуманистические концепции мира и человека складывались в результате соприкосновения куртуазной литературы, все еще процветавшей в Неаполитанском королевстве, с литературными традициями значительно более демократической Флоренции, — не только с высокой

традицией Данте, но также с низкой традицией народной поэзии Тосканы, которая была близка молодому Боккаччо как человеку «низменного положения». Именно «низменное положение» уроженца флорентийской коммуны помогало будущему автору «Декамерона» превращать «кортезию» и «либеральность» в духовное богатство и щедрость «нового», внутренне свободного человека Возрождения, видеть в земной, но высокой любви не условно-возвышенные излияния трубадуров и не объект преднамеренно похабных шуток средневекового фавлю, а подлинно человеческое чувство, «более сильное, чем судьба», чем время и сословные предрассудки, т.е. ту самую неоднократно им описываемую силу, которая, «будучи возбуждательницей дремотствующих умов», поднимала до тех пор «объятые безжалостным мраком» доблести «ветхого» средневекового человека к «ясному свету» гуманистических идеалов новой культуры и нового общества.

### 3

Первый, неаполитанский период творчества Джованни Боккаччо отличался большой интенсивностью. Помимо многочисленных стихотворений, воспевающих Фьямметту на фоне идеализированной природы окрестностей Неаполя в окружении неаполитанского великосветского общества, а также юношеской, чисто подражательной поэмы «Охота Дианы», примечательной главным образом своей зависимостью от дантовской «Новой жизни», Боккаччо в промежутке между 1336 и 1340 годом написал пухлый роман в прозе «Филоколо» и две довольно большие поэмы — «Филострато» и «Тезеида». Все эти произведения, даже самое удачное из них — «Филострато» — затемнены для нас блеском «Декамерона», но в XIV веке они жадно читались и сыграли важную роль в создании новой итальянской литературы. Одной из самых характерных особенностей первого периода творчества Боккаччо был литературный эксперимент. Он выражал теоретически осознанную, индивидуалистическую позицию автора по отношению к существующим традиционным литературным формам, сюжетам и жанрам. Эксперименталистское новаторство «Филоколо», «Филострато» и «Тезейды» было подчеркнуто их антиклизированными заглавиями. Молодой Боккаччо экспериментировал в них с народными формами средневековой литературы, стремясь с помощью античной риторики и некоторых внешних поэтических приемов, заимствованных у Вергилия, Овидия и Стация, поднять их до уровня большой, серьезной литературы и, возродив некоторые жанры античной поэзии, положить начало их новой жизни не на латыни, как пробовал делать в своей «Африке» Франческо Петрарка, а на итальянском народном языке (вольга-

ре). В основу сюжета «Филоколо» была положена фабула одного из популярнейших в Италии кантари о Флорио и Бьянкофьоре; в «Филострате» и «Тезеиде» Боккаччо впервые использовал изобретенную или, во всяком случае, сильно усовершенствованную им октаву, ставшую с этого времени основной строфой итальянской ренессансной поэмы. Сюжетно «Филострато» и «Тезеида» также примыкали к итальянским народным обработкам средневековых французских рыцарских романов.

Однако литературный эксперимент молодого Боккаччо шел значительно дальше одной лишь риторизации и мифологизации популярных фабул: он включил в себя попытку индивидуалистического претворения эстетического содержания, даваемого не только литературной традицией, но и самой реальной действительностью Италии, в художественную гармонию новой повествовательной формы. Уже в первых произведениях Боккаччо отчетливо ощущалось «я» его творческой и человеческой индивидуальности, не столько скрываемое, сколько подчеркиваемое традиционными для средневековой литературы аллегориями. С другой стороны, в них вводился новый материал, почерпнутый из непосредственных наблюдений над современной жизнью и современным человеком. Именно он придавал жизненность лучшим страницам «Филоколо» и «Филострато». Правда, разрешить противоречие между субъективным и объективным, между авторским «я» и безличной средневековой традицией, т.е. создать новую, внутренне уравновешенную художественную форму в произведениях неаполитанского периода Боккаччо еще не удалось, однако уже это противоречие было эстетически существенным и исторически весьма знаменательным: оно было одной из тех пружин, которые двигали в XIV веке литературным процессом в Италии. Первые произведения Джованни Боккаччо не были в полной мере ни гуманистическими, ни ренессансными, но в них, пожалуй, явственнее, чем где-либо проявились закономерности перехода от итальянского проторенессанса к новой литературе итальянского Возрождения. «Филоколо», свободная и хаотическая композиция которого представляла не столько художественный недостаток, сколько определенное новаторство формы, открытой по отношению к самым различным сторонам земной действительности, стал первым приключенческим романом в итальянской литературе и даже первым «предвосхищением итальянской национальной прозы» (Р.Баталья). Еще большую историческую роль сыграли поэмы молодого Боккаччо. В «Филострато» и «Тезеиде» была не только предвосхищена, но и в значительной мере предопределена дальнейшая эволюция ренессансной рыцарской поэмы как в ее серьезном (Боярдо), так и в ее народно-комическом варианте (Луиджи Пульчи).



Андреа Буонайути. Группа граждан из «Триумфа покаяния»  
(Флоренция, Испанская капелла в церкви Санта Мария Новелла,  
1365–1367).

В 1340 году отказ английского короля Эдуарда III платить долги, положивший начало катастрофическому банкротству Барди и Перуцци, разорил отца Боккаччо, и молодому поэту пришлось вернуться во Флоренцию. С этого времени он уже никогда не вылезал из нужды. Никаких поползновений продолжить дело отца Джованни Боккаччо не обнаружил. Он продолжал увлекаться поэзией. Его попытки найти щедрого мецената в лице Франческо дельи Орделаффи, тирана Форли, окончились неудачей (1347–48), и в конце концов он стал одним из авторитетных дипломатов флорентийской коммуны. Боккаччо служил ей не за страх, а за совесть. Он был первым гуманистом на службе у флорентийской республики.

Вернувшись из Неаполя, Боккаччо записался в один из семи старших цехов. Народ, с которым он сблизился, был «жирным». Но все-таки это был народ — «пополо». Именно флорентийский «пополо» с его жизненными, общественными, политическими, а также и эстетическими идеалами помог Боккаччо перешагнуть от предренессансности его первых книг к гуманизму. характеризующему почти все произведения, созданные им уже во Флоренции: «Амето, или Комедия о флорентийских нимфах» (1341–42), «Любовное видение» (1342), «Элегия Мадонны Фьямметты» (1343–44), «Фьезоланские нимфы» (1344–46). Примечательно, что уже в первом флорентийском произведении Боккаччо, в «Амето», прозвучала гордость демократическим строем родного города, который, «подчиняясь плебейскому закону» («sotto legge plebea»), сломил кичливость грандов и достиг экономического процветания.

Формально и тематически произведения «флорентийского периода» довольно тесно примыкали к произведениям, созданным Боккаччо в Неаполе. Они тоже возникли на основе тосканского народного творчества, и в них по-прежнему большую роль играли приемы античной и средневековой риторики. Даже герои в них были зачастую теми же самыми: Фьямметта, Памфило, Дионео. Произведения эти были тоже экспериментальными. Поиски нового художественного единства в творчестве Боккаччо продолжались. Теперь уже было ясно, что станет мировоззренческой основой этого единства. Новая, гуманистическая концепция природы и человека не только формировала изнутри произведения флорентийского периода, но даже превратилась в первом из них в непосредственный объект художественного анализа. «Амето» — это «роман-концепция».

«Амето» или, как он озаглавлен в древнейших списках, «Комедия о флорентийских нимфах» состоит из соединения прозаических и стихотворных кусков, написанных терцинами. Такая пове-

ствительная структура восходит к Бозцио и Данте, однако в «Амето» она уже непосредственно предвосхищала «Аркадию» Саннадзаро. В «Комедии о флорентийских нимфах» Боккаччо открыл идеализированную, идиллическую природу и создал еще один новый, типично ренессансный жанр — жанр пасторального романа. «Идиллия была первой формой, в которой проявилось новое поколение» (Фр. Де Санктис). Главным в «Амето» было, однако, не гедонистическое, созерцательное восприятие прекрасной природы, а изображение очеловечивания грубого и чувственно-примитивного фьезоланского пастуха Амето, произошедшего под влиянием любви к семи прекрасным нимфам, символизирующим, как полагают многие современные ученые, семь христианских добродетелей (четыре основных и три теологических).

Структурная организация «Амето» отдаленно напоминает «Декамерон». Нимфы усаживаются вокруг пастуха и «дабы не сидеть целый день без дела, уподобляясь иным лентяйкам», рассказывают ему о себе, а затем славят богинь, которым они служат — Палладу, Диану, Беллону, Венеру и т.д. Одна из нимф — Фьямметта. Амето в них по очереди влюбляется и в конце романа «из грубого животного становится существом им равным», т.е. человеком почти божественным. Ученые, считающие нимф христианскими добродетелями, полагают, что в «Амето» изображен путь души к небу. Такое истолкование хорошо укладывается в контекст идей эпохи Данте, но его опровергает контекст творчества Боккаччо. Если в «Амето» кружок нимф отдаленно предвосхищает общество «Декамерона», то главный герой этого романа оказывается предшественником Чимоне (Декамерон, V. I). Только он еще концептуальнее и вместе с тем аллегоричнее. Нимфы, которые в начале романа «нравились более глазу» героя, «чем его разуму», в конце «нравятся более его разуму, чем глазу». Нимфы остаются теми же, но разума у Амето прибавляется. В соответствующей новелле «Декамерона» также рассказывается о том, как «Чимоне, полюбив, становится мудрым». Мудрость Амето — земная, и направлена она на реальную, земную, действительность. Стиль-новистские теории любви к мадонне претерпели в пасторальном романе Боккаччо радикальное изменение. Поместив монну Биче в непосредственной близости от Бога, Данте ничем не нарушил божественного порядка, но введение мадонны Фьямметты в круг флорентийских нимф полностью исключило возможность их ангелизации. Нимфы в «Амето» — это те очень реальные женщины, которых Боккаччо в «Декамероне» назовет своими истинными музами. Одно их присутствие в романе вдохнуло в него новую жизнь. Нимфы, идиллическая природа и некоторые детали современного флорентийского быта превратили аллегорические инсказазия «Амето» в типично ренессансную аллегорию, заключаю-

щую в себе чуть ли не квинтэссенцию гуманизма итальянского Возрождения. Содержание этой аллегии было хорошо раскрыто еще Фр. Де Санктисом: «В рассказах нимф любовь и природа побеждают звериную дикость, а на смену животной инертности приходит искусство Паллады, Дианы, Астреи, Помоны и Беллоны, воцаряется культура и гуманность. Перед нами проходит вся история цивилизации, начиная с Афин и кончая Этрурией, которой автор по праву гордится как колыбелью новой культуры».

В «Амето» изображен не путь души к небу, а рождение новой, гуманистической цивилизации. Итальянское Возрождение реабилитировало не плоть, оно реабилитировало всего человека, при чем прежде всего как существо высоко духовное, способное к бесконечному духовному росту и именно поэтому «почти божественное». Средневековому христианскому идеалу духовной нищеты в «Амето» был четко — до схематизма — противопоставлен новый, гуманистический идеал внутреннего, духовного богатства.

Художественному анализу этого идеала был посвящен следующий роман Джованни Боккаччо — «Элегия Мадонны Фьямметты». Термин «элегия» был взят Боккаччо из средневековой поэтики, в которой он, так же как термины «трагедия» и «комедия», связывался с определенным стилем — *stilus miserorum*. Возможно, что на Боккаччо повлияли некоторые из «элегических комедий», создававшихся в XII веке в Орлеане и Шартре, в частности анонимный «Памфил». Однако самое большое воздействие на стилистику и содержание «Фьямметты» оказали «Героиды» Овидия. В новом романе Боккаччо Фьямметта была уже не нимфой, а обычной богатой неаполитанкой. У новой Фьямметты имелись муж и любовник. Повествование в романе ведется от первого лица. Содержание его составляет лирическая исповедь Фьямметты, рассказывающей о том, как она встретила молодого флорентийца Памфило, как страстно они любили друг друга, и как потом Памфило, по настоянию отца, вернулся на родину, женился и забыл о своей неаполитанской возлюбленной. Несмотря на то, что в исповеди Фьямметты явственно ощущаются отголоски посланий овидиевских героинь, роман Боккаччо, как по форме, так и по содержанию, был произведением подлинно новаторским и в чем-то даже революционным, оказавшим огромное влияние на последующую литературу итальянского Возрождения. Недаром его сравнивали с «Новой Элоизой» и «Страданиями молодого Вертера».

В «Элегии Фьямметты», по-видимому, отразились какие-то автобиографические детали и ситуации. Историки позитивистской школы любили говорить о том, что во «Фьямметте» Боккаччо рассказал о своей любви, но перевернул истинное положение вещей, заставив героиню мучиться собственными страданиями и

таким образом «отомстил» забывшей его Марии д'Аквино. Но это неверно. Боккаччо был в такой же мере мадонной Фьямметтой, как Флобер — мадам Бовари. Во «Фьямметте» самое важное не автобиография, а эстетическая объективация авторской индивидуальности в независимый от автора художественный образ. Если Боккаччо сделал героем первого в истории европейской литературы психологического романа женщину, что само по себе было смелым, беспрецедентным новаторством, то сделал он это отчасти именно для подчеркнутого обособления от себя исповедующейся героини, отчасти же, и это, по-видимому, было самым главным, потому что в XIV веке именно женщина, живущая почти вне сферы социальных, экономических и политических интересов средневекового города, представлялась ему наиболее удобным объектом для гуманистического анализа, целью которого было выявление в человеке сугубо человеческого богатства мыслей, чувств и переживаний.

Психологический анализ осуществляется во «Фьямметте» с помощью все той же риторики и изобилует экскурсами в область античной мифологии. Риторика оформляет внутренний поток воспоминаний, в течении которого по фрагментам восстанавливалось и воскрешалось в сознании героини время потерянного счастья. Изображение этого потока — первого потока сознания в истории европейского романа — и превращение его в основную структурную форму как композиционной организации романа, так и эстетического выявления человеческого характера его главного героя, было огромным художественным открытием. Оно стало непосредственным следствием гуманистического открытия мира и человека.

Последнее из додекамероновских произведений — поэма «Фьезоланские нимфы», — с одной стороны, продолжало основные темы «Амето», а с другой, предвосхищая в этом «Декамерон», подводило некоторые итоги художественным экспериментам молодого Боккаччо. Во «Фьезоланских нимфах» Боккаччо уже не искал, а находил. Во «Фьезоланских нимфах», так же как в «Амето» и «Фьямметте», большую роль играет мифология. Но из чисто риторического «украшения» она становится в новой поэме Боккаччо одним из органических и формообразующих компонентов внутреннего — жизненного и художественного содержания. Поэтому сам характер мифологии здесь принципиально меняется. Мифология «Фьезоланских нимф» уже не античная, а ренессансная: она порождается не столько чтением Овидия и Вергилия, сколько характерной для итальянского Возрождения эстетической потребностью определенным образом идеализировать, поэтизировать, мифологизировать только что «открытую» реальную, земную природу и земного, «естественного» человека.

Нимфы в поэме Боккаччо отнюдь не богини, хотя они и подчиняются Диане. Фьезоланский юноша Африко и нимфа Менсола — это «естественные» люди, живущие в некую «доисторическую» эпоху на лоне идиллической, прекрасной природы. Боккаччо изобразил их реальную, чувственную любовь как самое прекрасное и естественное проявление человечности, вступающей в борьбу с аскетизмом Дианы. Никогда до этого Боккаччо не изображал любовь так глубоко, всесторонне, так правдиво и вместе с тем так поэтично. «Это не идиллия Амето, искусственно поставленная в лунном освещении аллегории, а обыкновенная история деревенской любви, не идеальной, но юношески здоровой, внезапно овладевшей всем существом в майское утро, когда цветут луга и поют соловьи, и так же быстро прерванной разлукой и смертью» (А.Н.Веселовский). Африко и Менсола гибнут. Но даже их трагическая гибель оборачивается в поэме Боккаччо победой любви и человечности. Во «Фьезоланских нимфах» подлинное, «историческое» поражение терпит Диана. Для гуманиста Боккаччо аскетизм враждебен не только земной природе «естественного» человека, но так же культуре и естественной для человека общественной жизни. Та цивилизаторская роль, которую в «Амето» играла любовь, во «Фьезоланских нимфах» отведена Атланту; он уничтожает монастырские порядки Дианы и кладет начало историческому существованию потомков Африко и Менсолы, т.е. Флоренции. В этом глубокий смысл широкого «исторического» финала пасторальной поэмы Боккаччо: «Это первый шаг протеста против Средневековья, первая фанфара новой культуры, культуры Возрождения, прелюдия к той широкой и могучей симфонии во славу свободного чувства, которая зазвучит в «Декамероне» (А.К.Дживелегов).

Новизна общих эстетических концепций природы и человека во «Фьезоланских нимфах» соответствует новизна формы, в которую эти концепции облакаются. В поэтическом языке поэмы то и дело встречаются выражения и обороты, взятые непосредственно из речи «простого» народа; ее образы и метафоры питаются простонародными *strambotti* и *rispetti*; ее гибкие, ставшие народными октавы текут быстро, легко, непринужденно. Весь стиль повествования во «Фьезоланских нимфах» напоминает стиль тосканских кантари. Вместе с тем это уже вполне индивидуальный литературный стиль гуманиста Боккаччо, стиль, в котором явственно ощущается личность автора, подчеркивающего дистанцию между собой и своими народными сюжетами, сознательно пользующегося приемами и формами «старинного любовного преданья» для утверждения новых эстетических идеалов. Предельно полное эстетическое раскрытие эти идеалы получили в «Декамероне», главной книге Боккаччо.



Болонская школа. Развлекающиеся кавалеры и дамы.  
(Деталь фрески «Триумф смерти» в пизанском Кампосанто, ок. 1360)

«Декамерон» — книга новелл. В книге их сто. Новеллы рассказываются в течение десяти дней в обществе десяти молодых людей и юных дам. Отсюда «греческое» заглавие книги: его можно было бы перевести как «Десятиднев».

Толчок к созданию «Декамерона» дала чума. Она пришла с Востока. В 1348 году чума ворвалась во Флоренцию, а затем прокатилась по всей Европе, захлестнув даже островную Англию. В Средние века «черная смерть» была явлением обычным, однако эпидемия 1348 года поразила даже ко всему привыкших итальянских и французских летописцев. Это было колоссальное общественное бедствие, более страшное, чем Столетняя война и более разорительное, нежели банкротство Барди и Перуцци. Во Флоренции «черная смерть» унесла две трети населения. У Боккаччо умерли отец и дочь, у Петрарки — Лаура. В чуме видели проявление божьего гнева и снова, как на рубеже X и XI века обезумевшие от страха люди ждали конца света. Всех охватила паника. Даже Петрарка призывал в это время к религиозному покаянию. Только простонародный поэт и типичный флорентинец XIV века Антонио Пуччи писал в посвященном чуме 1348 года стихотворении о необходимости сохранять бодрость духа, напоминая терроризированным чумой согражданам, что «от смерти все равно не уйдешь». Но его стоицизм отдавал Средневековьем.

«Декамерон» начинается с великолепного описания чумы. В 1348 году Боккаччо, вопреки мнению, широко распространенному среди историков литературы во времена А.Н.Веселовского. находился во Флоренции и видел «черную смерть» собственными глазами. Об этом прямо сказано в «Декамероне», и это очень ясно чувствуется в боккачевском описании зачумленного города.

До Боккаччо чуму описывали Фукидид, Лукреций, Тит Ливий, Овидий, Сенека-трагик, Лукан, Макробий и Павел Диакон в своей «Истории лангобардов». Со многими из этих описаний Боккаччо был знаком. Они оказали на него определенное влияние. Прочитанное не просто отложилось в литературной риторичности первых страниц «Декамерона», но и позволило Боккаччо по-новому увидеть современную ему действительность. Риторика в «Декамероне» довольно много, и роль у нее самая разная. В данном случае риторика помогла Боккаччо преодолеть внутреннее смятение перед лицом огромного и еще не отошедшего в прошлое общенародного бедствия и дала ему ту емкую поэтическую форму, которая позволила произвести художественный анализ общественного состояния зачумленной Флоренции во время чумы 1348 года вне господствующих в XIV веке идеологических, телеологических, теологических, религиозно-моралистических и

т.п. схем — спокойно, беспристрастно, с почти научной строгостью и объективностью. Но объективность автора «Декамерона» отнюдь не бесстрастие ученого. Боккаччо изобразил флорентийскую чуму 1348 года не как историк, а как первый великий прозаик Нового времени. В «Декамероне» чума не исторический факт, а масштабный образ кризисного состояния мира.

Задуманный, а может быть, и начатый в 1348 году «Декамерон» создавался быстро — со стремительностью несокрушимой атаки. В 1351 году он был завершен, и книга, по-видимому, приняла известную нам форму. В полемическом введении к Четвертому Дню Боккаччо еще уверен, что она пишется им «не только народным флорентийским языком, в прозе и без заглавия, но и, насколько возможно, скромным и простым стилем». В 1351 году — или же, как полагают отдельные историки литературы, в 1353 году — книга имела не только торжественно-парадное имя — «Декамерон», но и фамильярно-простонародное прозвище — «Князь Галеотто». Атмосфера напряженной идейной борьбы, в которой создавалась его главная книга, чувствуется даже в разноголосии ее титульного листа. Прозвище спорило с именем и пыталось подменить его. Заглавие «Декамерон» связывало новую книгу Боккаччо не только с его ранними экспериментами — с «Филоколо», с «Филострато», с «Тезеидой», но и с высокой, официальной традицией литературы европейского Средневековья, в частности с «Гексамеронами» Василия Великого и Амвросия Медиоланского, где рассказывалось о сотворении мира; подзаголовок — «Князь Галеотто» — пытался втиснуть ее в «низменную» традицию сальных анекдотов, рассказываемых теми самыми флорентийскими гражданами, для которых имя рыцаря Галеотто давно уже стало синонимом вульгарного сводника. Прозвище было дано книге Боккаччо ее противниками, апеллировавшими к общественной и церковной цензуре и изо всех сил старавшимися доказать, что «Декамерон» произведение социально вредное, ибо оно-де подрывает устои религии и морали.

Возражая своим лицемерно-пуристским критикам, — а их у него всегда было более, чем достаточно, — Боккаччо указывал, что при желании непристойности нетрудно обнаружить даже в Библии. Вместе с тем он специально оговаривал, что его новеллы меньше всего предназначены для погрязших в ханжестве горожанок — для тех, «кому надо читать «Отче наш», либо испечь пирог или торт своему духовнику». Тем не менее от подзаголовка «Князь Галеотто» он не отказался. Народная, «низменная», вульгарная традиция городской литературы итальянского Средневековья не просто составляла один из компонентов стилистики и сюжетики «Декамерона», но была их подлинной, органичной основой — питающей их «почвой». Боккаччо этого никогда не

скрывал. Включение в «Декамерон» плебейских выражений и метафор более «свободных», «чем прилично женщинам святошам, взвешивающим скорее слова, чем дела», он прямо оправдывал ссылкой на современную ему обиходную народную речь. В отличие от своих продолжателей, гуманистов конца XIV — первой половины XV века, Боккаччо не отгораживался от бушевавшей вокруг него народной стихии языка и фольклора. В этом смысле «Декамерон» был закономерным завершением тех тенденций в его творчестве, которые полнее всего проявились во «Фьезоланских нимфах», но обозначились уже в «Тезеиде». «Неприличные» простонародные слова и речения не просто оживляли торжественное течение изысканно-литературных периодов «Декамерона», но и формировали в нем целые фабулы (III, 10; VIII, 2). Полнее всего переход народной эротики в гуманистическую эротику «Декамерона» выявлен в эпизоде забавного спора между слугами Тиндаро и Личиской (VI, Вступление). Спор между этими «низкими» персонажами обрамления позволяет Дионею сформулировать тему рассказов Седьмого Дня и еще раз выступить в защиту народных «вольностей» (VI, Заключение). Боккаччо сохранил подзаголовки «Князь Галеотто», потому что, в отличие от своих идейных противников, он считал, что при всей своей вульгарности такой подзаголовок не опровергает, а дополняет основное заглавие и даже подчеркивает подлинное новаторство «Декамерона». Новым в «Декамероне» было очень вольное и вместе с тем эстетически очень органическое соединение «низкой» традиции средневекового фольклора и городской литературы с высокой традицией литературы рыцарской, придворно-светской и даже феодально-церковной. В качестве фабульного материала для своей книги Боккаччо в равной мере и на равных правах использовал «неприличные» анекдоты, во все времена составлявшие значительную часть городского фольклора, и религиозно-нравоучительные «примеры», которыми в его время уснащали свои проповеди самые прославленные служители церкви; французские фаблио и сценки из итальянского «Новеллино»; «Учительную книгу клирика» Петра Альфонси и устные рассказы почтенных флорентинцев вроде Коппо ди Боргезе Доминики об их знаменитых современниках; «Метаморфозы» Апулея и «сказки, не знающие родства», которые «бродили промеж народа и проникали в кружок Фьямметты» (А.Н.Веселовский); именно «народная повесть, до сих пор существующая в разнообразных европейских отражениях, могла, — по мнению А.Н.Веселовского, — дать Боккаччо сюжет для его новеллы о Гризельде».

С точки зрения фабул, «Декамерон» был как бы своего рода компендиумом средневековой повествовательной литературы. Поэтому не только Витторе Бранка, но и многие другие современ-

ные западные ученые видят теперь в «Декамероне» такую же грандиозную идейно-эстетическую «сумму» Средневековья, какой для XIV века стала «Божественная Комедия» Данте. Некоторые из них даже обнаруживают в композиции книги Боккаччо ту же самую готическую архитектуру. Между тем, именно в построении «Декамерона» более наглядно, чем где-либо проявилась смена готики — ренессансом, трансцендентного — имманентным, Бога — человеком, теологии — гуманизмом и гармонии метафизической необходимости — гармонией индивидуальной свободы. Не случайно первое слово в «Декамероне» — человечность: «Umana cosa è...». Органическое соединение «высокой» и «низкой» традиции оказалось возможным в «Декамероне» только потому, что обе эти традиции были приведены его автором к общему знаменателю нового языка, нового стиля и нового мировоззрения. Средневековые фабулы в «Декамероне» не просто рассказывались, а пересказывались, теряя при этом сценарный схематизм религиозного «примера», средневекового «новеллино», городского анекдота и приобретая качественно новую повествовательную протяженность. «Дело не в повторении готовых повествовательных схем, а в их комбинациях, если они отвечают эстетическим целям, в новом освещении, в материалах анализа, в том почине, который заставляет нас говорить о Боккаччо, как об одном из родоначальников художественного реализма» (А.Н.Веселовский).

Причем и простонародный анекдот, и рыцарская история, и эпизод современной скандальной хроники пересказывались в «Декамероне» одним и тем же тщательно выверенным, сладкозвучным, гармоничным, но несколько искусственным языком и стилем (современные западные литературоведы чаще всего определяют их эпитетом «аулический»), которые, приподнимая книгу Боккаччо (в отличие от «Трехсот новелл» Франко Саккетти и других произведений городской литературы Треченто) над стихией обыденной флорентийской речи, превращали ее, подобно «Комедии» Данте и «Канцоньере» Петрарки, в произведение новой, национальной литературы Италии.

Главным в «Декамероне» были новые идеи. То, что книга Боккаччо обладала почти таким же строгим единством внешней «структуры», как и «Божественная Комедия», само по себе никак еще не свидетельствует о готичности ее поэтики. В книге Боккаччо было строго и художественно последовательно проведено новое единство произведения, основанное на качественно новой — по сравнению с «Комедией» — системе нравственно-эстетических оценок. Система эта сближала Боккаччо не с Данте, а с Петраркой. Она получила наименование ренессансного гуманизма и была художественно реализована не только в отдельных новеллах «Декамерона», но также и в его обрамлении. В отличие

от средневековых восточных сборников типа «Тысяча и одна ночь», где «рамы» имели только служебный, а порой даже чисто орнаментальный характер и поэтому могли вкладываться друг в друга как матрешки, «рама» «Декамерона» обладала эстетической необходимостью. «Декамерон» — не сборник разрозненных новелл, а целостное, внутренне законченное произведение, в равной мере предвосхищающее и «Гептамерон» Маргариты Наваррской и «Дон-Кихота» Сервантеса. Обрамление скрепляет новеллы «Декамерона» не извне, а изнутри. Оно — органическая часть общей художественной структуры. «Рама» позволила Боккаччо не просто собрать по-новому переосмысленные им средневековые рассказы, но и показать процесс их переосмысления. Она — диалектична. Именно в пределах «рамы» «Декамерона» происходит перерастание индивидуализма в исторически новое общественное, а тем самым и народное (национальное) сознание итальянского Возрождения. «Декамерон» сделан интересно и очень по-новому.

## 6

«Рама» в «Декамероне» сложная, двухступенчатая. Ее первую ступень образует авторское «я» Боккаччо. Оно выявлено в «Декамероне» не с меньшей силой, чем дантовское «я» в «Комедии», но имеет иную идейно-эстетическую направленность. Как уже говорилось, «Декамерон» начинается со слов «Umana cosa è...» В XIV веке такие слова звучали революционно и в то же время очень индивидуалистически. За ними угадывалась гуманистическая личность автора. В тречентистской Италии начать книгу с апелляции к человеку и человечности — если исключить Франческо Петрарку — мог только один Боккаччо. Даже рассказчики «Декамерона», следуя в данном случае многовековой традиции, начинают свои истории с упоминания о Боге. Боккаччо уже не прятал свое «я» и не считал нужным стыдиться этого. «Декамерон» начинается с лирического «Введения», в котором Боккаччо рассказывает о муках своей юношеской любви и о том, как он обрел внутреннюю свободу, благодаря которой любовь «оставила в его душе лишь то удовольствие, которое она обыкновенно приносит людям, не пускающимся слишком далеко в ее мрачные волны». «Декамерон» начинается точно так же, как начинается петрарковский «Канцоньере». Личный тон пронизывает всю книгу Боккаччо и выдержан в ней до конца. Он акцентирован. Начатая лирическим «Введением», книга заканчивается «Заключением Автора». Кроме того, в начале Четвертого Дня, ломая литературную условность самим же им созданной формы, Боккаччо смело вторгается в повество-



Джотто. Встреча Иоахима с пастухами  
(Падуя, Капелла дель Арена, ок. 1305)

вание и, отодвигая в сторону веселую компанию «Декамерона», рассказывает уже прямо от собственного имени сто первую «новеллу о гусынях» и, споря со своими критиками, развивает теорию новой прозы.

Литературная теория, которая разрабатывается в «Декамероне» — это теория ренессансного, гуманистического реализма. В начале Четвертого Дня Боккаччо прямо утверждал, что единственным источником и единственным объектом его рассказов была земная природа человека. В этом — серьезный смысл его шуточных рассуждений о музах, о женщинах, о превосходстве женщин над музами, а также о том, что реальная, земная любовь никогда не была противопоказана даже самой высокой поэзии. Отношение «музы — женщины» символизировало в рассуждениях Боккаччо отношение «искусство — жизнь». Идеалом нового художника в «Декамероне» объявляется Джотто: он был первым, кто правдиво изобразил «природу» — «мать и строительницу всего сущего». В мире посюсторонней действительности, говорит Памфило, один из рассказчиков «Декамерона», не было ничего, чего бы Джотто «карандашом либо пером и кистью не написал так сходно с нею, что, казалось, это не сходство, а скорее сам предмет, почему нередко случалось, что вещи, им сделанные, вводили в заблуждение чувство зрения людей, принимавших за действительность, что было написано» (VI, 5). Живопись Джотто такого рода иллюзионистским эффектом все-таки не обладала, но Памфило имеет в виду здесь не реальный факт, а эстетический идеал. Примечательно, что реализм (изображение природы в соответствии с требованиями и законами природы) рассматривается им как результат не только непосредственного, «естественного», эстетического восприятия земного человека, но и исторически нового, «правильного» понимания окружающей человека действительности. В течение Средних веков художники, по словам Памфило, изображали мир искаженно потому, что они находились во власти ложных идей и представлений: они писали, «желая угодить скорее глазам невежд, чем пониманию разумных». Рассуждения Памфило о реализме Джотто перекликаются с апологией реалистичности в «Заключении Автора». В нем Боккаччо снова ссылается на опыт современного ему изобразительного искусства и настаивает на том, что перу новеллиста «следует предоставить не менее права, чем кисти живописца», изображать тело во всей его телесности, а человека — во всей его человечности.

Литературно-эстетическая теория «Декамерона» оперировала опытом Джотто и других живописцев, потому что в пору предвозрождения — в «эпоху Данте и Джотто» — итальянское изобразительное искусство еще несколько опережало поэзию в реалистическом освоении действительности. После Петрарки и особенно

после «Декамерона» литература взяла реванш и резко вырвалась вперед. «И хотя в живописи мы можем отметить общую тенденцию к нарастанию жанровости, тем не менее ни одна фреска или картина Треченто не дает такого живого и реалистического изображения действительности, какое мы находим в новеллах Боккаччо» (В.Н.Лазарев).

Это изменение соотношений между живописью и литературой в высшей степени показательно для исторической природы культуры итальянского Возрождения. Оно в частности доказывает, что культура эта не была плодом только стихийного творчества средневековой городской буржуазии или даже народных масс. В XIV веке новый художественный метод теоретически осмысливается и реализуется в пределах литературы и филологии, потому что именно литература и филология разрабатывают в это время новые, гуманистические концепции природы и человека. Дело не в том, что Боккаччо правдиво изобразил в «Декамероне» материальную сторону действительности во всех ее физически осязаемых, бытовых деталях — в XIV веке это не менее полно, чем он, сделали Франко Саккетти и Антонио Пуччи. Главное, что он дал в нем монистическую художественную интерпретацию опыта человеческой жизни. Новый художественный метод «Декамерона» был гарантирован целостным видением мира и социальной структуры, свойственным в XIV веке не флорентийскому купечеству, а новой, гуманистической интеллигенции, сыгравшей определяющую роль в идеологической революции Возрождения.

## 7

Гуманистическая целостность видения мира эстетически воплощена во второй ступени «рамы». Ее художественным образом является образ общества «Декамерона».

Между рассказчиками «Декамерона» и авторским «я» Боккаччо существует определенная и притом весьма тесная связь. При переходе от первой ступени «рамы» ко второй — к описанию чумы, которым открывается Первый День «Декамерона», авторское «я» не отпадает, а сохраняется. Боккаччо сперва извиняется перед читателями за то, что должен начать с печального рассказа о моровой язве 1348 года, «как бы побужденный к тому необходимостью», а затем все еще от собственного лица подробно описывает чуму, выделяя особенно поразившие его проявления эпидемии. Только после этого образуется общество рассказчиков: «во вторник утром в храме досточтимой Санта Мария Новелла».

Рассказчики до крайности похожи друг на друга. В «Декамероне» нет ни сказа, ни его иллюзии. Просторечия, идиомы и диа-



Церковь Санта Мария Новелла. Внутренний вид (Флоренция).

лектизмы, часто встречающиеся в новеллах «Декамерона», обусловлены характером персонажей новелл, а не их «авторов». Никак не обособляет рассказчиков друг от друга и то, о чем они рассказывают. Но единообразие кружка рассказчиков «Декамерона» (ему нередко противопоставляют колоритность средневековой компании «Кентерберийских рассказов» Чосера) не художественный просчет Боккаччо, а сознательно и очень последовательно проведенный им конструктивный прием. Боккаччо не придал кружку «Декамерона» того разнообразия социальных типов, которое так поражает современного читателя Чосера потому, что ставил принципиально иные задачи. В противоположность целиком еще средневековому автору «Кентерберийских рассказов» Боккаччо стремился показать не кастовую, цеховую, феодально-сословную разобщенность рассказчиков, а объединяющую их интеллигентность и человечность.

О рассказчиках «Декамерона» сказано, что все они были люди «разумные и родовитые, красивые, добрых нравов и сдержанно приветливые» (I, Вступление). Все они — богаты. Некоторые современные исследователи считают их представителями флорентийской «буржуазной аристократии» (Дж.Петронио), но такая социологическая характеристика рассказчиков «Декамерона» существенно не точна и плохо объясняет внесловный характер их мышления. Наделив рассказчиков «Декамерона» знатностью и богатством, Боккаччо создал, так сказать, социально-экономические предпосылки для той их внутренней, духовной свободы, которая была главным завоеванием итальянской интеллигенции эпохи Возрождения и сделала возможным идеологическую и эстетическую трансформацию средневековых фабул в новое содержание и новую форму целиком уже ренессансного «Декамерона». Но именно поэтому гуманная интеллигентность рассказчиков оказалась, с точки зрения Боккаччо, качеством, общественно более важным, чем их принадлежность к «жирному народу». В «Декамероне» с первых же страниц подчеркивается не столько родовитость рассказчиков, сколько то, что «все они были веселые и образованные люди» (I, Вступление) и что объединяли их не имущественный ценз или сословные предрассудки, а естественные, сугубо человеческие связи и отношения: «все они были связаны друг с другом дружбой или соседством или родством» (там же). Единообразие рассказчиков «Декамерона» — это единомыслие и единокордие новых людей Возрождения в их по-гуманистически новом отношении к тому старому средневековому миру, в котором живут почти все герои рассказываемых ими новелл. Рассказчики похожи друг на друга, потому что все они похожи на гуманиста Боккаччо. Их условные имена почти что его псевдонимы. Молодых людей зовут Памфило, Филострато, Дионео. Это имена

самых автобиографических персонажей из додекамероновских произведений Боккаччо. В числе дам названа Фьямметта. Остальные дамы — ее родственницы.

Но это, впрочем, не значит, что общество «Декамерона» может быть полностью отождествлено с авторским «я» Боккаччо и должно рассматриваться как чисто риторическая условность, как до крайности разросшееся эвфемистическое, цicerоновское «мы». Связи Боккаччо с рассказчиками «Декамерона» интереснее, сложнее и исторически гораздо значительнее. Гуманистический индивидуализм писателей европейского Возрождения был лишен субъективизма и релятивистичности. Кроме того, он был оптимистическим. Несмотря на то, что, начиная «Декамерон» словами «*Umana cosa è...*», Боккаччо достаточно сознавал лирически-личный характер такого рода формулы в исторических условиях Италии первой половины XIV века, он твердо верил в то, что гуманистические идеи обладают объективной и в какой-то мере даже абсолютной исторической ценностью; что гуманистическое мировоззрение его и Петрарки — это и есть мировоззрение «нормального» общества, «нормального» человека и «нормального» человечества. Вот почему в созданной им «раме» оказалось две ступени. Двухступенчатость обрамления позволила Боккаччо эстетически преодолеть внутреннюю противоречивость всякого индивидуалистического миропонимания и обособить гуманистический индивидуализм Возрождения от релятивизма. Как один из пионеров европейского Возрождения Боккаччо, естественно, превыше всего ценил человеческую личность, но именно поэтому он хотел сделать мерой мира нового человека, а не только собственное «я». Рассказчики «Декамерона» — не ипостаси автора, но и не просто веселая компания молодых флорентинцев: это именно общество. Новое гуманистическое общество — нормальное и естественное в своей человечности. В «Декамероне» оно противопоставлено чуме.

«Декамерон» — не пир во время чумы, как его нередко называли. Описывая в начале «Декамерона» охваченную «черной смертью» Флоренцию, Боккаччо упомянул также и о пирах, но только для того, чтобы тут же указать, что беспутными и запуганными смертью гуляками двигали одни лишь «скотские стремления». Пир во время чумы связывается им с «удрученным и бедственным состоянием города», в котором «почтенный авторитет как божеских, так и человеческих законов почти упал и исчез». Это важная деталь. Чума становится в «Декамероне» символом распада и общественного разложения старого мира. При описании эпидемии 1348 года Боккаччо особенно подчеркивает, что чума вовлекла Флоренцию в хаос анархии, разорвав все сугубо человеческие и, как ему представлялось, естественно-социальные

связи между людьми и поправ тем самым коренные законы «природы».

Общество рассказчиков «Декамерона» рождается из стремления преодолеть хаос и анархию, противопоставив ей гармонию и свободу нового, «естественного человека». Рассказчики не просто покидают зачумленную Флоренцию и отправляются в загородные поместья — они сразу же восстанавливают поправленные террором смерти социальные связи и даже вырабатывают что-то вроде конституции, потому что для них всякая дисгармоничность и неупорядоченность является признаком нежизненности. «Так как все неупорядоченное длится недолго,— говорит Пампиней,— я, начавшая беседы, приведшие к образованию столь милого общества, желаю, чтобы наше веселие было продолжительным, и потому полагаю необходимым нам всем согласиться, чтобы между нами был кто-нибудь главным, которого мы почитали бы и слушались как наибольшего и все мысли которого были бы направлены к тому, чтобы нам жилось весело» (I, Вступление).

Основа конституции «Декамерона» — свобода, ее цель — радостное наслаждение жизнью. В подлиннике гедонистическая демократичность конституции «Декамерона» подчеркнута лексикой (*piacere della maggioranza, nell' elizion*). Рассказчики большинством голосов избирают королеву, которую, вероятно, правильнее было бы назвать президентом, потому что короли и королевы в обществе «Декамерона» сменяются каждый день. Их венчают на царство лаврами — также как в эпоху Возрождения венчали великих писателей. Общество «Декамерона» не конституционная монархия и даже не просто республика — это республика гуманистов, интеллигентов и поэтов. Она предвосхищает Телем Рабле: в ней «каждый может себе доставить удовольствие, какое ему более всего по нраву».

Удовольствия эти естественны, но чинноблагопристойны и вполне интеллигентны. В обществе «Декамерона», например, со вкусом завтракают, обедают и ужинают. Но при описаниях пиршеств рассказчиков акцент делается не на том, что и сколько они едят, а на том, как весело и изящно они это делают. Кроме того, рассказчики всячески развлекаются: они совершают прогулки, играют в шахматы и исполняют кантари, сюжеты которых заимствованы из «Филострато» и «Тезеиды». Родственность общества «Декамерона» интеллигенту и гуманисту Боккаччо отмечается при каждом удобном случае. Всякий «день» «Декамерона» завершается канцонной одного из рассказчиков. Все они действительно поэты и канцоны их тоже напоминают боккаччевские стихи. Это лучшие лирические произведения, написанные автором «Декамерона».

Развлекаясь и наслаждаясь пиршествами, беседами и поэзией, рассказчики «Декамерона» продолжают жить слаженной общественной жизнью. В декамероновской «республике», например, строго соблюдаются пятница и суббота. По пятницам и субботам новеллы в «Декамероне» не рассказываются. Для гуманиста Боккаччо — так же, как для Томаса Мора и Макьявелли — религия была одним из необходимых компонентов нормально действующего человеческого общества. Отмечая, что рассказчики строго соблюдают традиционные религиозные обряды, он хотел подчеркнуть не столько прочность их веры, сколько то, что веселый смех, радостное жизнелюбие и свобода, царящие в созданном ими новом обществе возникли не потому, что во Флоренции пал авторитет как божеских, так и человеческих законов, а, напротив, потому, что вопреки чуме «республика поэтов» сохраняет верность естественным законам общежития и нормам естественной, общечеловеческой морали. Она живет в гармоническом согласии с красочной, жизнерадостной природой, описанием которой занимают много места и играют важную роль во второй ступени «рамы». Природа в «Декамероне» не просто прекрасна, но и по-ренессансному идиллична. Она увидена глазами нового интеллигента эпохи Возрождения, который, любясь красивым пейзажем, тут же находит в нем сходство с античным амфитеатром. Мерой ее красоты является гармония классического искусства.

Декамероновские пейзажи еще не реалистичны, но они достаточно точны. Эрудиты давно установили, в каких именно окрестностях Флоренции якобы побывали рассказчики «Декамерона». Декамероновские описания природы всегда функциональны, но их роль в «раме» состоит не в прикреплении нового общества к тому или иному реально существовавшему загородному замку или поместью, а, наоборот, в придании ему некоторой социальной идеальности. Благоуханный сад, в котором рождаются новеллы «Декамерона», вызывает у рассказчиков весьма характерные ассоциации: «они принялись утверждать, что если бы можно было устроить рай на земле, они не знают, какой бы иной образ ему дать, как не форму этого сада, да, кроме того и не представляют себе, какие еще красоты можно было бы к нему прибавить» (III, Вступление). Декамероновская «республика поэтов» — первая гуманистическая утопия европейского Возрождения. Историки литературы не обратили на это должного внимания, по-видимому, только потому, что, в отличие от большинства утопистов Возрождения, Просвещения и XIX столетия, Боккаччо удалось блестяще осуществить свои нравственные, общественные, религиозные и гуманные идеалы. Правда, он воплотил их не в проект нового государства, а в новую художественную форму; но это не сделало его победу, во всяком случае с точки зрения ее этико-эстети-

ческих результатов, исторически менее значительной. Именно форма «Декамерона» придала его идеалам не только большую жизненность, но и художественное бессмертие. Несмотря на весь свой утопизм общество рассказчиков «Декамерона» было связано не только с вполне реальным Джованни Боккаччо, но и — через него — с современной Флоренцией, в которой, несмотря на чуму и вопреки ей, в течение XIV столетия постепенно формировалась новая, гуманистическая интеллигенция, твердо верившая в возможность превратить землю в «царство свободного человека». Двухступенчатое обрамление «Декамерона», трансформируя субъективность лирического «я» Боккаччо в объективность нового общественного и национального сознания, в то же время заземляла утопию декамероновской республики поэтов, вводя ее в рамки реального времени и пространства новой исторической эпохи в культурном развитии человечества.

Не верно, что в обществе «Декамерона» «ставится только одна цель: приятно провести время» (Фр. Де Санктис). Даже развлечение рассказчиков серьезны и идеологически значительны. Утверждая новое отношение к человеку, природе и искусству, это общество тем самым открывало новые духовные ценности и указывало на возможность серьезной, подлинно человеческой жизни в искусстве. Самым серьезным в жизни общества «Декамерона» был процесс рассказывания и обсуждения новелл.

В противоположность средневековым притчам и «примерам» рассказываемые в обществе «Декамерона» новеллы не были моралистичны: они не преследовали никаких внеэстетических целей (религиозных, политических, нравственно-философских и т.д.), и в этом они были тоже новаторскими. Но мысль об их «бесполезности» с презрением отмечается (IV, Вступление; Заключение Автора). Новеллы «Декамерона» не моралистичны, но они по-своему назидательны. Как правило, они начинаются с указания на реальный факт или на какое-нибудь распространенное мнение, подлежащие общественному рассмотрению и осмыслению. После этого рассказчики «Декамерона» не просто подбирают произвольные аргументы для доказательства того или иного абстрактного тезиса, не вырывают жизненные факты из земного контекста жизни, не превращают их в аллегории, а подвергают окружающей человека действительность объективному и в то же время планомерному эстетическому анализу. В «Декамероне» учит сама жизнь, и учит она искусству жить, а не умирать, как того требовал от литературы петрарковский Августин («Сокровенное»). В процессе анализа действительности в «Декамероне» создается новый мир, новый человек и новая литература. «Декамерон» не только утопия, но и своего рода «воспитательный роман». В возможность воспитания и перевоспитания человека зрелый Боккаччо

верил, пожалуй, тверже, чем в Бога. В его книге перевоспитываются герои и даже само общество рассказчиков.

8

В отличие от средневекового «Гексамерона» новый мир был создан в «Декамероне» не за шесть, а за десять дней; зато создавался он не Богом, а человеческим обществом.

Новый мир «Декамерона» был создан по строгому, хорошо продуманному плану. В смене дней «Декамерона» имеется своя последовательность и даже закономерность, но и она лишена жесткости и готической трансцендентности. Эстетическая необходимость в построении «Декамерона» всегда выступает как проявление имманентной человеческой свободы. Для новелл Первого Дня общей темы, например, не устанавливается. По решению первой королевы «Декамерона», в этот день каждому «вольно было рассуждать о таких предметах, о каких ему заблагорассудится.» Тем не менее внутреннее единство тематики рассказов Первого Дня выявлено с большой определенностью. Новеллы его тщательно пригнаны друг к другу. Все они — рассказы с неожиданным и даже парадоксально неожиданным концом.

В западной исторической науке давно установился взгляд на Боккаччо как на писателя аполитичного, относящегося к окружающей его действительности с безмятежно спокойной доброжелательностью. Даже Фр.Де Санктис, писавший о сатирических тенденциях в «Декамероне» и говоривший об эстетической революционности этой книги, утверждал, что ее автор «не восстает против существующих социальных порядков и отнюдь не выступает реформатором», что «он принимает мир таким, каков он есть». В XX веке Б.Кроче отнял у «Декамерона» сатиру и антиклерикализм. В настоящее время отдельные итальянские литературоведы (В.Бранка, Дж.Падоан и др.) изображают Боккаччо даже своего рода апологетом средневековой флорентийской буржуазии (банкиры, купечество, «жирный народ»), в то время как другие (А.Момильяно) считают его последним поэтом феодальной куртуазности.

Новеллы Первого Дня опровергают такого рода точку зрения на Боккаччо и его главную книгу. Несомненно, неправильно видеть в «Декамероне» произведение по преимуществу сатирическое. Как почти для всех великих писателей Возрождения, для Боккаччо важнее всего эстетическое утверждение новых и, как ему казалось, вечных в своей общечеловечности идеалов любви, великодушия, ума, доблести, красоты и т.д. Пафос сатирического отрицания «Декамерону» чужд. Однако именно потому, что утвержде-

ние новых гуманистических идеалов происходило в эпоху Возрождения в непрестанной и очень напряженной борьбе с религиозно-аскетической идеологией Боккаччо не мог полностью отказаться ни от сатиры, ни от социальной критики в изображении того самого феодально-купеческого общества, образом разложения которого он сделал чуму. В новеллах Первого Дня Боккаччо не только по-гуманистически критиковал сильных мира сего, стоящих на самых верхних ступенях феодально-сословной иерархической лестницы, но и опрокидывал краеугольные камни, на которых держалось все средневековое миропонимание. Именно поэтому развязки у этих новелл парадоксальные.

Главной идеологической проблемой всей средневековой культуры была проблема отношения человека к Богу. Проблема эта ставится и одновременно эстетически снимается в первых двух новеллах «Декамерона». Она заменяется в них проблемой отношения человека к человеку, кладущей начало антропоцентризму Возрождения. Начиная первую новеллу, Памфило специально оговаривает, что в ней «все ясно с точки зрения человеческого понимания, а не божественного промысла». На смену теологической логике Средних веков в первой же новелле «Декамерона» приходит гуманистическая логика Возрождения. Именно об этой новелле сказал Фр. Де Санктис: «Это уже не эволюционное изменение, а катастрофа, революция...»

Первая новелла в «Декамероне» одна из лучших. В ней изображен мир флорентийских купцов и банкиров — «ломбардцев», действующих за пределами Италии — в Париже и в Бургундии. Изображен он предельно объективно и без малейшей симпатии. Центральный конфликт новеллы построен на том, что занимающиеся в Бургундии своими финансовыми махинациями флорентийские ростовщики ждут, как им кажется, неотвратимого погрома; они великолепно сознают, что местное население настроено по отношению к ним крайне враждебно. Обстоятельства, выявляющие характер главного героя первой новеллы «Декамерона» — обстоятельства типические. Конторы «ломбардцев» во Франции громились часто. Особенно сильные погромы зафиксированы в 1277, 1299, 1308, 1309, 1312 и 1329 году.

В новелле действуют реально исторические личности: Мушато Францези, Карл Безземельный. Главный герой первой новеллы «Декамерона» — нотариус сер Чеппарелло из Прато, прозванный Чаппеллетто — тоже лицо действительно существовавшее: его звали Чеппарелло Диотайути, и он в самом деле был родом из Прато. В новелле Боккаччо сер Чаппеллетто — мерзавец, пакостник и негодяй, лишенный каких бы то ни было нравственных принципов: «если его приглашали принять участие в убийстве или каком другом дурном деле, он шел на это с радостью»; «украсть и

ограбить он мог бы с столь же спокойной совестью, с какой благочестивый человек подал бы милостыню»; кроме того, он лже-свидетель, клятвопреступник, склочник, обжора, пьяница. содомит, шулер. «Но к чему тратить слова? Худшего человека, чем он, может быть, и не родилось».

Тем не менее, с точки зрения нравственных критериев той социальной среды, к которой принадлежит сер Чаппеллетто, моральной аномалии он не представляет. В новелле это подчеркнuto. Из своей среды Чаппеллетто не выламывается. О нем сказано, что он «был небольшого роста и одевался чистенько». Для того мира, по законам которого живет Чаппеллетто, его мерзопакость не только типична, но и до жуткости ординарна. Даже способность сера Чаппеллетто на хладнокровное убийство ни в чем не повинного человека не делает его в глазах купцов вроде Мушатто Францези менее респектабельным. Она не выводит его за пределы нравственных стандартов, принятых среди итальянских купцов, менял и банкиров. Этой способностью в «Декамероне» наделены многие «благопристойные негоцианты», и она специально анализируется в новелле об Изабетте и ее братьях (IV, 5). В первой новелле «Декамерона» бесчеловечная эгоистичность свойственна и Мушатто Францези и братьям-ростовщикам, в доме у которых умирает сер Чаппеллетто.

Отношение Боккаччо и созданного им общества «Декамерона» к «жирному народу» было достаточно сложным, и эстетическое значение первой новеллы состоит в том, что в ней эта сложность запечатлена. Боккаччо никогда не ограничивался одним лишь моралистическим, абстрактным отрицанием средневековой итальянской буржуазии. Флорентийское купечество всё еще оставалось для него частью славного флорентийского «пополо», и в «Декамероне» нередко встречаются новеллы, в которых с известной симпатией изображены ум, энергия и целеустремленность новых хозяев жизни. Но Боккаччо уже не отождествлял ни современный ему «жирный народ» с народом, ни «идеалы» флорентийского купечества с идеалами той новой, гуманистической интеллигенции, к которой он сам принадлежал. Показательно, что в новелле об Изабетте и ее братьях бесчеловечно холодному и тщательно рассчитанному злодейству купцов противопоставлена атмосфера меланхолического лиризма народной песни, окружающая главную героиню и музыкально изнутри характеризующая ее гуманность. Даже изображая наиболее романтических рыцарей наживы вроде Ландольфо Руффоло или Мартуччо, Боккаччо постоянно отмечает, что, «будучи по природе охочи до денег и грабежа» (II, 4), они совмещают торговлю с беззастенчивым морским разбоем, «грабя всякого, кто был менее силен» (V, 2).

В первой новелле «Декамерона» сер Чаппеллетто наделен не только всеми нравственными пороками того мира итальянской средневековой буржуазии, к которому он принадлежит, но и некоторыми чертами ренессансной «виртуозности». В своей предсмертной исповеди сер Чаппеллетто обманывает монаха не потому, что ему хочется (как думали позитивисты) высмеять религиозное таинство, но и не потому, что (как полагает В.Бранка) он героически отстаивает «высшие интересы торговли», которым его разоблачение нанесло бы существенный урон: он думает только о себе, но так, как никогда не умели думать эгоистические купцы и менялы. Вся блестяще написанная сцена исповеди построена Боккаччо так, чтобы привлечь внимание не к факту кощунственного обмана исповедника, а к тому, сколь артистично этот обман осуществляется. В отличие от большинства современных ему купцов, менял и банкиров, маленький нотариус Чаппеллетто наделен внутренней свободой: он свободен от страхов Средневековья. Именно эта свобода обуславливает виртуозную артистичность его последней лжи и поднимает его самого над логикой средневековой идеологии.

По логике средневекового мышления (в первой новелле она представлена не только исповедником, «стариком святой, примерной жизни, великим знатоком Святого Писания», но и братьями-ростовщиками) даже такой прожженный обманщик, как Чаппеллетто, не мог бы солгать в предсмертной исповеди, потому что в этом случае ему пришлось бы ради бранных и ничтожных интересов минутного бытия пожертвовать вечным блаженством и обречь себя на вечную смерть, то есть поступить в высшей мере неразумно, нерасчетливо и нелогично. Тем не менее к величайшему изумлению братьев-ростовщиков умирающий Чаппеллетто лжет. «Вот так человек! — говорили они промеж собой, — ни старость, ни болезнь, ни страх близкой смерти, ни страх перед Господом, перед судом которого он должен предстать через какой-нибудь час, ничто не отвлекло его от греховности и желания умереть таким, каким он жил». Братья-ростовщики не могут понять бестрашия сера Чаппеллетто, потому что логика умирающего нотариуса построена на неизвестной им системе аксиом. Сер Чаппеллетто не атеист, но прямой, непосредственной связи между вечностью Бога и брэнностью человека для него уже не существует. Бог вынесен за пределы человеческого бытия, и в пределах человеческой жизни высшей, величайшей ценностью оказывается сам человек. Поэтому обнаруживаемое сером Чаппеллетто «желание умереть таким, каким он жил», вовсе не столь неразумно, как это, по-видимому, кажется расчетливым ростовщикам. Разыгрывая исповедующего его монаха, сер Чаппеллетто не обманывает Бога, о котором он в эту минуту просто не думает, а в последний раз

выявляет все заложенные в нем возможности, защищает и утверждает неповторимое, индивидуальное своеобразие своей личности и тем самым достигает того единственного вида бессмертия, которое согласно убеждению всех великих гуманистов Возрождения, в том числе и автора «Декамерона» (IX, Заключение), было возможно для земного, смертного человека.

Вся первая новелла «Декамерона» построена так, чтобы не просто подтвердить правильность логики Чаппеллетто, но положить ее в основу нового, художественного сознания. Однако, утверждая этой новеллой самодовлеющую ценность человеческой личности и делая ее главным объектом эстетического анализа, Боккаччо продолжал считать сера Чаппеллетто «героем» в высшей степени отрицательным. В первой новелле «Декамерона» отчетливо обозначалось трагическое и свойственное всему итальянскому Возрождению противоречие между чисто человеческой, индивидуалистической доблестью (*virtù*) и общественной нравственностью — не только христианско-аскетической добродетелью (*virtù*), но и естественной, с точки зрения самих же гуманистов, общечеловеческой моралью. Как чуткий художник, Боккаччо это противоречие отметил, но он стоял еще в самом начале эпохи Возрождения и потому верил в возможность его нравственно-эстетического преодоления. Парадоксальность превращения средневекового нотариуса в «нового человека» Возрождения в первой новелле «Декамерона» комически нейтрализуется парадоксом превращения клятвопреступника, богохульника и содомита в нового святого, необычайно почитаемого среди «деревенского люда», уверенного, «что Господь ради него много чудес проявил и еще ежедневно проявляет».

В несколько иронических рассуждениях, которыми Памфило завершает свою новеллу, центр тяжести опять переносится с личности Чаппеллетто на общий вопрос об отношениях между человеком и Богом. В XIV-XVI веке это был основной идеологический вопрос эпохи, ответ на который предопределял принадлежность того или иного писателя, художника и мыслителя к Средним векам, Возрождению или Реформации. Поэтому в «Декамероне» он не только вынесен в самое начало, но и прояснен в первых двух новеллах до конца — до полной невозможности его двусмысленного истолкования. Парадоксальное превращение сера Чаппеллетто в святого, сделавшегося для «простого люда» «посредником» между ним и Богом, поставило под сомнение необходимость института святых и вообще правомочность всякого «посредничества» между человеком и трансцендентным миром. В новелле этот момент, несомненно, присутствует и роднит ее с некоторыми другими антиклерикальными новеллами «Декамерона», в которых с блеском высмеиваются религиозные предрассудки темного «про-

стого народа»: его вера в чудодейственную силу мощей святых (II, I), в реликвии (VI, 10) и т.д. В первой новелле «Декамерона» Боккаччо явно подсмеивается над чрезмерной доверчивостью прихожан, которые выслушав рассказ монаха о «святой жизни» сера Чаппеллетто, «в страшной давке бросились целовать ноги и руки покойника». Однако осмеяние культа святых для этой новеллы — не главное. В отличие от современных ему еретиков, мистиков, а также последующих реформаторов католической церкви гуманист Боккаччо ратовал не за установление непосредственных внутренних связей между человеком и Богом, а за обособление человека от Бога, стремясь показать абсолютную несоизмеримость между человеческой логикой земного мира и логикой принципиально непознаваемых для человека божественных решений.

Тема двух логик переходит во вторую новеллу «Декамерона», где столкновение двух типов мышления, старого, средневеково-религиозного и нового, светски-гуманистического, формирует сюжет и обуславливает парадоксальность его развязки. Новелла эта не столь реалистична, как первая, зато она интеллектуальнее. Фабула средневекового фаблио трансформирована в ней в типично ренессансную параболу. Действие второй новеллы «Декамерона» происходит в Париже. Герои ее опять купцы. Один из них — италянец Джаннотто ди Чивиньи, «ведущий обширную торговлю сукнами», другой — еврей Абраам. Они друзья. Католик Джаннотто не хочет, чтобы его приятель еврей угодил в ад и уговаривает его креститься. Абраам — человек интеллигентный и совсем не догматик — привык действовать только на основе личного опыта и подчиняясь доводам собственного разума. Поэтому «по большой дружбе, которую он питал к Джаннотто», Абраам решает поехать в Рим, чтобы собственными глазами увидеть «наместника бога» и «его братьев кардиналов». Вернувшись из погрязшего в пороках Рима, Абраам принимает крещение. Делает он это не потому, что порочность римской курии ускользнула от его внимания. По словам Боккаччо, Абраам был «человеком очень наблюдательным»; все пороки пап и кардиналов — содомия, разврат, пьянство, симония, лицемерие и т.п. — перечислены в новелле подробно, но без пафоса религиозного негодования. «Все это, вместе со многим другим, о чем следует умолчать, сильно не понравилось еврею, как человеку умеренному и скромному», однако заставило его не вознегодовать, а в корне пересмотреть свою точку зрения на христианскую религию. Логик своего обращения Абраам объясняет своему другу-католику так: развратные папы и продажные прелаты «стараятся обратить в ничто и изгнать из мира христианскую религию», но «так как я вижу, что выходит не то, к чему они стремятся, а что ваша религия непременно ширится, являясь все в большем блеске и славе, то мне ста-

новится ясно, что дух святой составляет ее основу и опору, как религии более истинной и святой, чем всякая другая».

В парадоксе обращения Абраама сохранился комический комплимент христианству, унаследованный от фавлю. Главное, однако, заключалось не в нем. Боккаччо важно было не дать обновленный аргумент для обращения иноверцев, а объяснить атеистичность художественного мира «Декамерона». В логике парадоксального обращения Абраама имелась своя серьезная сторона, и именно она была выделена всем развитием сюжета. Во-первых, Абраам меняет религию, руководствуясь не церковными догмами, а личным опытом и разумом. Во-вторых, он меняет ее потому, что для него становится ясным отсутствие связей между Богом и земными атрибутами религии: церковью, духовенством, папами и т.д. Поэтому до церкви и ее порядков ему просто нет дела. Новое отношение к церкви, которое утверждает парадокс обращения Абраама — это равнодушие к церковным догмам. Умный и интеллигентный Абраам, «большой знаток иудейского закона», побывав в Риме, соглашается принять христианство, не ознакомившись с его догмами, на чем в свое время так настаивал Джаннотто. Они ему безразличны. Для гуманизма эпохи Возрождения такая позиция очень характерна. Через «обращение Абраама» прошли почти все ренессансные писатели, хотя для Петрарки, Боккаччо, Салутати процесс этот был еще очень мучителен и не исключал рецидивов. В жизни все было гораздо сложнее, чем в литературе.

В «Декамероне» логика Абраама подкрепляла логику Чаппеллетто. Дополняя друг друга, гуманистические парадоксы двух первых новелл доказывали, что не только возможно отделять истинную религию от порочного папы, но и что следует расценивать человека вне тех связей и отношений, которые устанавливала для него догматика средневекового католицизма. Это основной вывод, который можно сделать из первых двух новелл, и это главный вклад в художественное сознание новой эпохи.

Ни Боккаччо, ни рассказчики «Декамерона», конечно, не атеисты. В существование атеистов они просто не верят. Мнение, согласно которому размышления Гвидо Кавальканти «состояли лишь в искании, возможно ли открыть, что Бога нет» (VI, 9), для них такие же рассказы «простого народа», как и «чудеса», совершаемые «святым Чаппеллетто». Для общества «Декамерона» характерен уже своего рода религиозный индифферентизм. Но именно с ним и было связано в XIV-XV веке развитие эстетической мысли. Гуманистическое безразличие к вопросам церкви и религии, естественно, не давало возможности для такой же страстной антиклерикальной сатиры, которую мы находим у Данте и его современников, для которых все сводилось прежде всего к вопросам церкви и религии — но зато оно открывало совершенно

новые возможности для художественного освоения мира и человека. Показательно, что столь характерное для человека «эпохи Данте» стремление еще при жизни проникнуть в потусторонний мир и приобщиться к его тайнам, в новом обществе «Декамерона» весело, но жестоко высмеивается (III, 4, 8; VII, 10). В одной из таких новелл рассказывается, например, как с помощью ловкой проделки один хитрый аббат убедил простоватого крестьянина Ферондо, будто тот девять месяцев провел на «том свете», после чего Ферондо превратился в своего рода визионера, сообщая своим односельчанам «вести о душах их родных и сам от себя сочиняя великолепнейшие в свете басни об устройстве чистилища и перед всем народом рассказывал об откровении ему, бывшем из уст архангела Гавриила» (III, 8).

Боккаччо имел в виду, конечно, не Данте. Автора «Комедии», которую сам же он называл «божественной», Боккаччо даже в шутку не стал бы приравнивать к грубому и невежественному Ферондо. Но средневековый жанр «видения» со всем стоящим за ним религиозно-идеологическим комплексом для него уже *«le piu belle favole del mondo de' fatti del purgatorio»*.

«Божественную Комедию» Данте в «Декамероне» сменяет человеческая комедия земного существования. Начиная третью новеллу Первого Дня, Филогена говорит: «Так как о Боге и об истине нашей веры было уже прекрасно говорено, не покажется неприличным, если мы теперь снизойдем к человеческим событиям и действиям».

Третья новелла тоже парадоксальна, но несколько по-иному, чем новеллы о сере Чаппеллетто и еврее Абрааме. Новаторство ее выявляется на фоне аналогичного рассказа из «Новеллино», давшего ей фабулу. Гуманистическая парадоксальность третьей новеллы «Декамерона» состоит именно в том, что знаменитая средневековая религиозная по своему характеру притча о трех перстнях использована Боккаччо не для проповеди веротерпимости, как это до сих пор полагали некоторые исследователи, а для раскрытия человеческой индивидуальности Саладина и еврея-ростовщика Мельхиседека, для анализа их, как говорит Филогена, «человеческих действий», а также для показа того, что «как глупость часто низводит людей из счастливого в страшно бедственное положение, так ум извлекает мудрого из величайших опасностей и доставляет ему большое и безопасное успокоение». В новелле сталкиваются два умных человека — а не две религии — и в результате их столкновения происходит «перевоспитание» героев, изменение их к лучшему. Завязку новеллы составляет желание обычно великодушного Саладина отнять деньги у богатого еврея Мельхиседека. Так как еврей «был скуп, по своей воле он ничего бы не сделал, а прибегнуть к силе Саладин не хотел», «то он за-

мыслил учинить ему насилие, прикрашенное неким видом разумности». После этого следует эпизод с рассказом о трех перстнях. Он убеждает Саладина в уме Мельхиседека и, заставляя его отказаться от коварных замыслов по отношению к еврею, возвращает Саладина на путь прямоты: «он решился открыть ему свои нужды и посмотреть, не захочет ли он услужить ему». Причем Саладин даже объясняет ростовщику, «что он держал против него в уме». Насилие бессильно против ума, но человечность в «Декамероне» пробуждает человечность. Ростовщик тоже «перевоспитывается»: он перестает быть скупым. «Еврей с готовностью услужил Саладину такой суммой, какая требовалась, а Саладин впоследствии возвратил ее сполна, да кроме того дал ему великие дары и всегда держал с ним дружбу». Такое разрешение конфликта для книги Боккаччо в высшей мере типично. В ней человеческий ум всегда побеждает глупость, косность и предрассудки, но когда, как в третьей новелле, сталкиваются разумные люди, в «Декамероне» торжествует благородство (*cortesia*) и щедрость, широта души (*liberalità*) — две, с точки зрения Боккаччо, высших добродетели, которыми он наделяет своих самых любимых героев, вроде разорившегося рыцаря Федерико дельи Альбериги (V, 9) или разбогатевшего хлебника Чисти (VI, 2).

В остальных новеллах Первого Дня «перевоспитываются» в духе новой гуманистической морали короли (I, 5, 9), итальянские государи-тираны (I, 7), новые аристократы вроде Эрмино де'Гримальди, который после урока, преподанного ему Гвильельмо Борсьере, человеком свободной профессии, «стал самым щедрым и приветливым дворянином» (I, 8), и, конечно, прежде всего духовенство (I, 4, 6).

Несмотря на то, что антиклерикализм «Декамерона» не обладал страстной религиозной непримиримостью Данте, Боккаччо отнюдь не был склонен идеализировать современное ему духовенство. Лицемерие монахов вызывало у него негодование не менее сильное, чем у гуманистов XV века. Вся вторая новелла Четвертого Дня подчинена задаче «доказать, каково и сколь велико ханжество монахов, которые в пространных одеждах, с искусственно бледными лицами, с голосами смиренными и заискивающими при попрошайничестве, громкими и страшными при порицании в других своих собственных пороков, доказывают, что они спасаются побираем, а остальные отдаванием, заявляют себя не людьми, имеющими, подобно нам, заслужить рай, а точно его собственниками и владельцами, раздающими всякому умирающему, согласно с завещанным им количеством денег, более или менее хорошее место, чем усиливаются обмануть, во-первых, самих себя, если они в это верят, а затем и тех, кто в этом верит им на слово». Еще более яркую и развернутую инвективу против монашеского лице-

мерия Боккаччо вкладывает в уста Тедадьдо (III, 7). Это целый антиклерикальный трактат, достойный стать рядом с трактатами Бруни, Поджо и Валлы. Для Боккаччо монах — это прежде всего человек «старого мира». Для общества «Декамерона» «монахи... очень глупые в большинстве случаев,— люди странных нравов и привычек, воображающие себя и выше других и более сведущими во всяком деле, тогда как они много их ниже и, не умея по изменности духа пробиваться, как другие люди, стремятся, подобно свиньям, туда, где могут чем-нибудь прокормиться» (III, 3).

Однако в «Декамероне» встречаются и умные монахи. В этом одно из проявлений гуманизма Боккаччо, его интереса к земному реальному человеку, который и определяет в «Декамероне» все новое, начиная от композиции и кончая методом изображения действительности. В средневековой новеллистике (легенда, фавлю, городской анекдот) монах был всегда либо безупречный святой, либо злая карикатура на монаха за то, что он — не святой. Монах либо идеализировался, либо жестоко осмеивался; это две стороны одной и той же абстрактной схемы: «святость» монаха в ней такое же идеологически заданное качество, как и извечная порочность женщины. В «Декамероне» такая средневековая схема ломается. Впервые в западноевропейской литературе католический монах изображается как человек земной, очень реальный — такой же, как все. В «Декамероне» монах обретает плоть, потому что гуманист Боккаччо плотью его уже не попрекает. Святости от монаха он не требует. Нравственная мера у него одна — и для монаха, и для рыцаря, и для купца. Антиклерикальная сатира в «Декамероне» присутствует, но она почти никогда не направлена на сластолюбие монахов. В XVI веке «Декамерон» был внесен в «Индекс запрещенных книг» не за то, что Боккаччо смеялся над монахами, а за то, что он изобразил их правдиво и гораздо более всесторонне, чем это делали фавлю и городская новелла. Усматривая антиклерикальный смысл в эротических шутках Боккаччо, его исследователи думают не столько о том, каким представлял себе человека этот великий гуманист, сколько о том, каким должен был быть монах с точки зрения аскетического идеала церкви. Между тем, новое в «Декамероне» именно то, что даже на монаха Боккаччо не смотрит уже глазами ветхого средневекового человека. Поэтому в ряде случаев он относится к монаху гораздо терпимее и снисходительнее, чем авторы фавлю или проповедники, связанные с городскими ересями. Представление о грехе против плоти претерпевает в обществе «Декамерона» радикальное изменение. Грехом против плоти оно считает уже не плотский грех, а вынужденное целомудрие. Это, по его мнению, одно из величайших зол, какие только могут выпасть на долю человека. Поэтому, когда монаху или монахине удастся избежать этого зла, общество

«Декамерона» не усматривает в этом ничего зазорного и достойного сатирического осмеяния. В таких случаях оно смеется, но в его веселом смехе звучит скорее сочувствие к человеческой природе, чем гневный укор или ригористическое негодование. Именно таков смех четвертой новеллы Первого Дня, в которой согрешивший монах избегает наказания, на деле доказав своему аббату, что тот тоже небезгрешен. Аналогична вторая новелла Девятого Дня. О том же самом говорит Филострато, начиная знаменитую новеллу о Мазетто (III, 1).

Совсем по-другому изображен в шестой новелле Первого Дня «некий минорит, инквизитор нечестивой ереси, который, хотя и старался, как все они делают, казаться святым и рьяным любителем христианской веры, в то же время был не менее хорошим исследователем людей с туго набитым кошельком». Инквизитор высмеивается в новелле потому, что он грешит не против природы, а против человеческого общества, а также за то, что он принадлежит к социально вредной породе паразитов и тунеядцев (*gli altri poltroni*). Именно в этом корни гуманистической нелюбви Боккаччо к монахам. Однако монах не перестает быть в «Декамероне» человеком, значительно более широким в своем человеческом содержании, чем тот тип, который он, казалось бы, должен олицетворять. Как человеку, монаху в «Декамероне» могут быть свойственны и некоторые положительные черты, выводящие его за пределы идей и представлений «старого мира», а потому и обеспечивающие ему победу, или, во всяком случае, удачу в том земном реальном мире, в котором он живет на тех же правах, что и все остальные персонажи человеческой комедии Боккаччо.

## 9

После того, как в «Декамероне» выяснено отношение к основным проблемам времени (Бог, церковь, монашество, пополанская буржуазия), устанавливается определенная тематика Дней. Однако тут же оговаривается привилегия Дионео рассказывать в конце каждого Дня такую новеллу, какую ему заблагорассудится. Принцип свободы вводится во внутреннюю структуру «Декамерона» как необходимое условие ее композиционной организации.

Определяя сюжет новелл Второго Дня очередная королева говорит: «Так как с начала мира люди бывали увлекаемы разными случайностями судьбы и будут увлекаемы до конца, то пусть каждый расскажет о тех, кто после разных превратностей и сверх всякого ожидания достиг определенной цели» (I, Заключение). Такая тема, непосредственно обусловлена гуманистической «революцией», совершенной в начале «Декамерона». На смену средневе-

ковому трансцендентному Богу и дантовскому Провидению приходит капризный случай, это атеологическое божество, которое Боккаччо именует Фортуною и которое, казалось бы, безраздельно господствует во всех новеллах Второго Дня на всем географическом пространстве средневековой Европы от Александрии (II,7) до Шотландии (II,3) и Уэльса (II,8).

Почти все новеллы Второго Дня являются высокими образцами искусства авантюрного рассказа (новеллы о Ринальдо д'Асти, Ландольфо Руффоло, мадонне Беритоле, графе Анверском), но даже среди них особо выделяется новелла об Андреуччо из Перуджи (II,5), в которой самые невероятные приключения жизненно мотивированы как характером провинциала, впервые оказавшегося в Неаполе, так и законами того преступного мира, с которым ему неожиданно пришлось столкнуться.

Слепая судьба властвует в «Декамероне» однако, отнюдь не безраздельно. «У Боккаччо даже Фортуна приобретает человеческие и разумные размеры» (К.Салинари). Главным героем и господином мира «Декамерона» является умный, мужественный и интеллигентный человек. В ряде случаев он оказывается сильнее Судьбы. В течение Третьего Дня в обществе «Декамерона» рассказывают «о людях, которые, благодаря своей умелости, добыли что-либо ими сильно желаемое, либо возвратили утраченное» (II, Заключение). «Умелость» (*industria*) героев Третьего Дня направлена главным образом на достижение любовной удачи. Почти все новеллы здесь эротические и изображают по преимуществу чувственную любовь. Именно им «Декамерон» больше всего обязан той репутацией «неприличной книги», от которой Боккаччо всячески откращивался в начале Четвертого Дня и в «Заключении Автора».

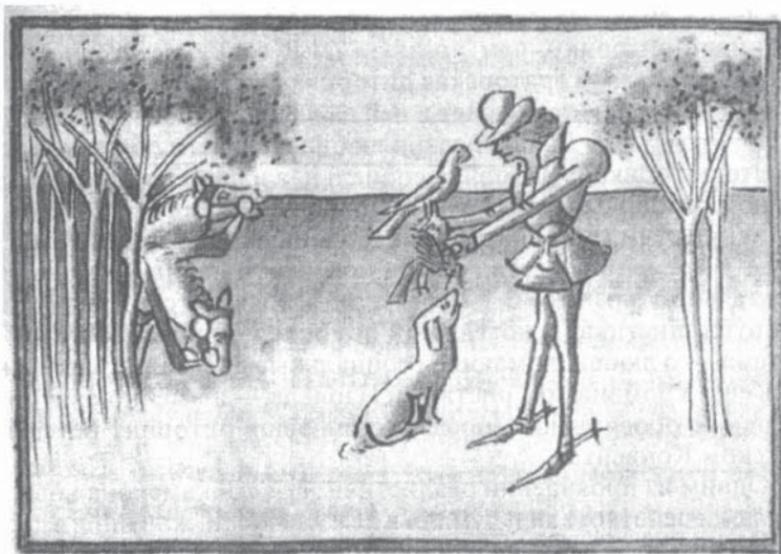
Несомненно, «не Боккаччо принадлежит почин реабилитации плоти»: «не он изобрел скоромную новеллу, она существовала ранее, в грубо-откровенных фавльо, и блюстителем конфессиональной нравственности следовало бы обратить свои громы на все средние века» (А.Н.Веселовский). Однако только у Боккаччо плоть обрела пластичность и реальность, и он стал первым европейским писателем, показавшим роль секса в жизни нормального человека. Преуменьшать революционность этого открытия было бы ненужным ханжеством. Эротика в «Декамероне» существует не ради нее самой и не для комического принижения человека, как это было в средневековой литературе. Она становится гуманистической и поэтической. Примеры тому — новелла о Катерине и сололье (V,4), в которой еще сохранена инерция народной песни, и новелла о Джилетте из Нарбонны (III, 9), вдохновившая Шекспира. Эротика в «Декамероне» тоже служит правдивому изображению природы человека и несет порой большую идейную нагрузку. В

восьмой новелле Второго Дня приводится, например, любопытное рассуждение жены французского королевича, пытающейся склонить к адюльтеру графа Анверского и доказывающей ему, что она имеет больше прав на прелюбодеяние, чем плебейка или крестьянка. Королевна из этой новеллы рассуждает как королевна, то есть как человек, для которого мораль сословного неравенства является чем-то само собой разумеющимся, незыблемым и естественным. Она глубоко убеждена, что «перед лицом праведного судьи один и тот же проступок, смотря по разным качествам лица, не получит одного и того же наказания». Однако общество «Декамерона» судит по-другому. Феодальные софизмы жены французского королевича не производят в новелле впечатления даже на графа Анверского и специально опровергаются в начале Третьего Дня. Есть много людей,— говорит Филострато,— «которые вполне уверены, что лопата и заступ, и грубая пища, и труд, и нужда лишают земледельцев всяких похотливых вожделений, делая грубыми их ум и понятливость. Насколько все, так думающие, заблуждаются, это я и желаю разъяснить всем небольшой новеллкой» (III, 1). Затем рассказывается новелла о Мазетто, эротика которой должна показать не столько скотскую сексуальность тосканского крестьянина, сколько то, что пред голосом секса или, как говорит Боккаччо в этой новелле, «природы» простая монахиня и королевна совершенно равны.

Пройдут сутки и в начале Четвертого Дня, когда по желанию меланхолического Филострато в обществе «Декамерона» будут обсуждаться судьбы тех, «чья любовь имела несчастный исход» (III, Заключение), Фьямметта расскажет трагическую новеллу о Гисмонде и Гвискардо, в которой голос чувственной любви приобретет патетические интонации декларации прав нового, ренессансного человека. Обращаясь к своему отцу Танкреду, принцу Салернскому, собирающемуся убить ее худородного любовника, Гисмонда скажет: «Взгляни немного на сущность вещей: ты увидишь, что у всех нас плоть от одного и того же плотского вещества, и все души созданы одним творцом с одинаковыми силами, одинаковыми свойствами, одинаковыми качествами. Лишь добродетель (*virtù*) впервые различила нас, рождавшихся и рождающихся одинаковыми, и те, у которых ее было больше и они в ней были деятельные, были названы благородными, а остальные остались не благородными. И хотя противоположный обычай прикрыл впоследствии этот закон, он еще не уничтожен и не искоренен ни из природы, ни из добрых нравов; потому кто поступает добродетельно (*virtuosamente*), открыто заявляет себя благородным, и если называют его иначе, то виновен в этом не названный, а тот, кто называет» (IV, I).

Почти все писавшие о первой новелле Четвертого Дня, говорили об ее риторичности, неестественности, а иногда даже утверждали, будто огромный успех этой новеллы в литературе Возрождения объясняется главным образом тем, «что чернь лучше понимает риторiku, чем поэзию» (Л.Руссо). Все это не совсем справедливо, хотя ораторская риторика в речи Гисмонды не только присутствует, но и играет в ней важнейшую роль. В первой новелле Четвертого Дня от поэзии любви и страсти обособляется не просто риторика, а риторика социальная и даже политическая. За спиной героини вырастает сам молодой Боккаччо. Поэтому содержание речи Гисмонды отрывается от ее характера, от обстоятельств времени и места сюжета новеллы и начинает жить самостоятельной жизнью. В «Декамероне» появляется гуманистическая публицистика. В новелле о Гисмонде и Гвискардо нова была не тема — о любви, ломающей социальные преграды, рассказывалось еще в романах о Тристане и Изольде, — а именно ораторская логика ее обоснования, предвосхищающая риторiku речей в папском Конвенте.

Одним из проявлений реалистичности «Декамерона» было то, что люди действовали и думали в нем как люди, живущие в средневековом мире и разделяющие не только его идеалы, но и его сословные предрассудки. Герои «Декамерона» не свободны от общества, и Боккаччо показывает это со всей присущей ему объективностью. В одной из его новелл приводится, например, темпераментная речь старой аристократки, которая, защищая честь дочери от облыжных, как ей кажется, обвинений плебей-зятя, всячески поносит этого «четыреухалтынного» купчишку «из ослиных подонков, из тех, что набрались к ним из деревни, из подлого отродия, в грубых плащах по-романьольски, с шароварами, что твоя колокольня, и с пером назади; а как завелись у них три сольда, так и просят за себя дочерей дворян и родовитых женщин и сочиняют себе гербы...» (VII, 8). В другой новелле служанка уверяет молодого человека, которого она ошибочно тоже считает слугой, что «между слугами и господами нечего соблюдать такую верность, как между друзьями и родными, напротив, слуги должны с ними обходиться, где могут, так же, как те обходятся с ними» (VII, 9). Но сам Боккаччо уже не считал естественной ни особую мораль слуг, ни особую мораль хозяев. Он выставил на позор Аригуччо Берлингьери, «который, по глупости, как то и теперь ежедневно делают купцы, захотел облагородиться через жену» (VII, 8), не потому, что он полагал, будто сословные барьеры непреодолимы, а наоборот, потому что он считал нелепым придавать им слишком большое значение. Правдиво изображая мир корпоративно-сословных отношений, в которые вовлечены персонажи его новелл, Боккаччо отнюдь не считал, что мир этот — лучший из миров и что изменить



Сцены из жизни светского общества  
(Миниатюры французской школы, XV в.)

его никак не возможно. Именно это и доказывала риторика речи Гисмонды и весь внутренний пафос новелл Четвертого Дня, где трагедия царственного Джербино (IV, 4) эстетически уравнивалась с трагедией Симоны (IV, 7), которой «приходилось собственными руками зарабатывать хлеб на пропитание» и которая, по-видимому, оказалась первым рабочим в западноевропейской литературе. Для Боккаччо социальные различия продолжали играть важную роль, но гораздо большую роль, чем классы, сословия и касты в «Декамероне» играл человек, человек, который благодаря своему образу мыслей и поступков способен был подняться над своим социальным положением, как хлебник Чисти (VI, 2), или же оказаться ниже его, как то случилось с королем Кипра, пристыженным одной гасконской дамой (I, 9).

Все новеллы Шестого Дня посвящены теме находчивости, остроумия и внутреннего достоинства человека, благодаря которым тому или иному персонажу удалось овладеть ситуацией и «избежать урона, опасности или обиды» (V, Заключение). Тема остроумного ответа — одна из распространеннейших в средневековой новеллистике — становится в «Декамероне» предлогом для раскрытия интеллигентности, с одной стороны, любимых персонажей Боккаччо, а с другой, рассказывающего о них декамероновского общества. В числе новелл Шестого Дня имеется новелла о Кикибио, остроумие которого произвольно и выявляется искусством рассказа (VI, 4), но главные герои этого Дня новые интеллигенты — Чисти, Джотто (VI, 5) и Гвидо Кавальканти (VI, 9).

В новелле о Гвидо хорошо раскрыто отношение гуманиста к окружающему его миру, в том числе и к светскому обществу. Компания богатых флорентийцев, встретив замкнутого и нелюдимого поэта на кладбище, начинает его поддразнивать: «Гвидо, ты отказываешься быть в нашем обществе; но скажи, когда ты откроешь, что Бога нет, то что же из этого будет?» На это Гвидо, видя себя окруженным, тотчас же сказал: «Господа, вы можете говорить мне у себя дома все, что вам угодно». После этого Гвидо Кавальканти убегает, а смысл его ответа растолковывается мессером Беато: «Сами вы выжили из ума, коли не поняли его: он вежливо и в немногих словах сказал нам величайшую в свете грубость, ибо, если вы хорошенько поразмыслите, эти гробницы — жилища мертвых, так как в них кладутся и покоятся мертвые, а он говорит, что это — наш дом, дабы показать нам, что мы и другие — простецы и неученые сравнительно с ним и другими учеными людьми, хуже мертвых и потому, находясь здесь, обретаемся у себя дома».

В этом ключ к комизму бессмертной новеллы о Чиполле, завершающей Шестой День, к новеллам трех последующих Дней, художественный центр которых составляют новеллы о художниках Бруно и Буффальмако, потешающихся над доверчивостью их

приятеля Каландрино и издевающихся над схоластической премудростью доктора Симоне (VIII, 3, 6, 9; IX, 3, 5), да и вообще всего «Декамерона». «Гуманист считает только себя и людей своего развития живыми среди мертвых. Гуманистов воскресило новое мировоззрение — все окружающее мертво или презренно» (В. Шкловский). Смех, который звучит в новеллах последних Дней «Декамерона», веселый, жизнерадостный и, несмотря на свирепствующую вокруг чуму, очень оптимистичный. Это смех, с которым новое, гуманистическое общество прощалось с медленно умирающей эпохой.

Покидая Флоренцию, рассказчики «Декамерона» еще говорили о чуме с некоторым страхом. В начале Девятого Дня о них общается: «Они увенчали себя дубовыми листьями, руки их были полны пахучих трав и цветов; кто повстречался бы с ними, не сказал бы ничего иного, как только то, что смерть их не победит, либо сразит веселыми» (IX, Вступление). В процессе рассказов «Декамерона» его общество тоже перевоспиталось и стало подлинно новым обществом. Поэтому не ограничиваясь осмеянием прошлого, оно утверждает в конце «Декамерона» те новые идеалы, которые обеспечивают, с его точки зрения, вечную жизнь как отдельному человеку, так и всему человечеству. Намечая тематику последнего, Десятого Дня, Памфило говорит: «Я желаю, чтобы каждая из вас приготовилась говорить завтра о следующем: о тех, которые совершили нечто щедрое или великодушное в делах любви или иных. Беседуя о них и совершая их, вы, несомненно, воспылаете духом, уже к тому благорасположенным, к доблестным поступкам, и наша жизнь, которая в смертном теле может быть лишь кратковременной, продлится в славной молве о нас, а этого должен не только желать, но всеми силами добиваться и оправдывать делом всякий, кто не служит лишь своей утробе, как то делают звери» (IX, Заключение). Это уже та гуманистическая философия *virtù* и славы, которую итальянское Возрождение противопоставило аскетическим доблестям смирения и самоотречения.

В завершающих «Декамерон» новеллах об испанском короле, исправляющем ошибку судьбы (X, 1), о беспримерной щедрости Натана (X, 3), о великодушии мессера Джентиле де Каризенди (X, 4) и Саладина (X, 9), о выдерживающей все испытания дружбе между Титом и Джизиппо (X, 8), о несокрушимой супружеской любви Гризельды (X, 10) и т. д. сооружалось то новое здание целиком светской социальной этики, с идеальным проектом которого общество интеллигентных рассказчиков бесстрашно вернулось во все еще зачумленную Флоренцию.

В «Декамероне» Боккаччо обогнал век. Книга имела колоссальный успех и в многочисленных списках расходилась по всей Европе. Над ней хохотали во Флоренции, Лондоне и Париже. В Италии ее проклинали со всех церковных кафедр. Но традиции она все-таки не создала. Прошло более ста лет, прежде чем идеи, язык и стиль нового общества «Декамерона» стали идеями, языком и стилем новой итальянской прозы. Подражателей у Боккаччо было в XIV веке мало и они были настолько неумелыми, что даже подражателями их назвать трудно.

Однако в «Декамероне» Боккаччо обогнал не только век, но и самого себя. С гениальными поэтами такое случалось. В творчестве Боккаччо это обусловило тот перелом, который нередко связывается с глубоким религиозным кризисом, якобы пережитым автором «Декамерона» в 50-е годы. Как на проявление этого кризиса обычно указывают на антифеминизм «Корбаччо», на отказ Боккаччо от «народного языка» ради латыни и на его письмо к Петрарке, в котором он сообщал, что угрозы Пьетро Петрони вынуждают его сжечь «Декамерон» и прекратить занятия поэзией. Письмо было написано в 1362 году. Петрарка на него тотчас же ответил и без большого труда отговорил друга от такого намерения. По-видимому, решение Боккаччо отречься от литературы не было слишком искренним.

Несомненно, с приближением старости впечатлительный и неуравновешенный Джованни Боккаччо нередко испытывал как страх перед адом, которым его все время запугивали, так и некоторое раздражение против женщин, расположение которых завоевать ему становилось все труднее. Его обуревали также сомнения в гуманистической ценности «Декамерона», как ему казалось, плохо понятого в XIV веке даже Петраркой. Однако вся жизнь и все творчество Боккаччо со дня окончания «Декамерона» и до самой смерти не дают никаких оснований предполагать, что так называемый религиозный кризис, пережитый автором «Декамерона» в 50–60 годы, сколько-нибудь существенно повлиял на его мировоззрение и заставил его отказаться от прежних идеалов. Перелом в творчестве Боккаччо произошел не под влиянием религиозных проповедников, а в результате его дальнейшего сближения с Петраркой, дружба с которым наложила определяющий отпечаток на весь последний период его творчества. Судьба «Декамерона» у современных ему читателей научила Боккаччо тому, что то новое общество, о котором он мечтал, невозможно создать, опираясь только на опыт народно-городской культуры позднего Средневековья. В 50-е годы он вступает на «петрарковский путь» построения новой культуры и вместе с Петраркой, опираясь на

древность, закладывает основы *tex studia humanitatis*, которые станут необходимой идейной предпосылкой будущего расцвета ренессансной литературы на родном языке.

Произведения, написанные Боккаччо на латинском языке, значительно менее оригинальны и интересны, чем «Декамерон», «Фьезоланские нимфы» и «Фьямметта». Боккаччо был прежде всего поэтом, а уже потом мыслителем и филологом. Его латинский язык был более средневеков, чем язык Петрарки, а его отношение к древности несравненно менее критичным. Однако недооценивать историческое значение латинских трактатов Боккаччо в деле формирования новой идеологии европейского Возрождения было бы в принципе неверно. В последний период своей жизни Боккаччо не просто повторял Петрарку, а дополнял его идеи и концепции, расширяя тот идеологический плацдарм, с которого гуманисты Кваттроченто начнут широкое наступление на культуру Средневековья. Трактат «*De casibus virorum illustrium*» («О несчастиях знаменитых людей», 1355–1360, оконч. ред.—1365), в котором наиболее полно сформулированы философские воззрения Боккаччо, его эвдемонистическая этика и концепция «божественности» человека, уточнял политические теории раннего итальянского гуманизма, придавая им не только значительно ярче выраженный, чем у Петрарки, антимонархический оттенок, но и определенную «антибуржуазность», жестоко высмеивая новую аристократию разбогатевших купцов, пришедших к власти в современной Боккаччо Флоренции. Трактат «*De mulieribus claris*» («О знаменитых женщинах», 1360–1362), в который Боккаччо включил «биографии» некоторых мифологических персонажей (Медея, Иокаста, Пенелопа), но куда он не допустил ни одну из средневековых святых, способствовал гуманистической реабилитации женщины, связывая ее прославление не столько с культурной традицией, сколько с новыми, ренессансными идеалами внутренне свободного, духовно благородного человека.

Наибольшее значение из всех латинских сочинений Боккаччо для дальнейшего развития ренессансной литературы, как в Италии, так и во всей Европе, имел его обширный трактат об античной мифологии — об ее происхождении и ее роли в литературе, — озаглавленный «*Genealogia deorum gentilium*» («Происхождение языческих богов»). Трактат писался долго: с 1350 по 1360 год. В 1363 году Боккаччо его переработал и присоединил к нему еще две книги (XIV и XV), содержащие защиту поэзии от нападок со стороны теологов и средневековых схоластов, а также своего рода духовную автобиографию автора «Декамерона» и апологию его творчества. В этих двух книгах, развивая и дополняя отдельные положения поэтики Петрарки и Альбертино Муссато, Боккаччо существенно продвинул вперед литературно-эстетическую тео-

рию итальянского Возрождения, подчеркнув значение поэтических «вымыслов» (в том числе даже тех, к которым прибегают «простые неграмотные старушки, рассказывающие у вечернего очага сказки о людоедах, феях и ведьмах») в деле создания культурной и духовной общности народа, нации и всего европейского человечества.

Вступив на «петрарковский путь» освоения античности, Боккаччо даже в последний период своего творчества не утратил полностью интереса к народному языку и, как то подтверждают последние книги «Происхождения языческих богов», к народной культуре в ее самых непосредственных фольклорных проявлениях. В 1364 году (а не в 1355, как до недавнего времени полагали ученые) он написал любопытное сочинение под несколько загадочным названием «Корбаччо». В нем чаще всего усматривали рецидивы старой идеологии и в частности средневековый антифеминизм, довольно странный у автора «Декамерона» и трактата «О знаменитых женщинах». Между тем, по-видимому, гораздо правильнее рассматривать «Корбаччо» как по-ренессансному личный памфлет, в котором пародийно используя жанр средневекового «видения», Боккаччо не только мстил пренебрегшей им вдовушке, но и, подобно декамероновскому студенту Риньери (VII, 7), отстаивал достоинство нового интеллигента, убедительно доказывая, что «могущество пера гораздо сильнее, чем полагают те, которые не познали того на опыте».

Последние годы Боккаччо были отданы Данте. Боккаччо его всегда ценил, изо всех сил старался сломить предубежденность Петрарки по отношению к «Божественной Комедии», считая, что без учета ее опыта в разработке народного языка новая поэтическая культура Возрождения построена быть не может. Это главная тема «Небольшого трактата во славу Данте» (1360–62), значение которого состояло не столько в биографических сведениях о великом флорентийском писателе, собранных Боккаччо, сколько в гуманистической интерпретации общественной роли поэзии и поэта. «Мы находим здесь того нового человека, который формировался тогда в Италии» (Фр. Де Санктис).

В октябре 1373 года флорентийская коммуна поручила Боккаччо прочесть лекции о поэме Данте. Боккаччо читал их в церкви св. Стефана до января следующего года, когда болезнь вынудила его отказаться от этого. Лекции — их шестьдесят — были записаны самим Боккаччо и составили его «Комментарий к «Божественной Комедии», оборвавшийся на семнадцатой песни «Ада». Это был его последний труд. Боккаччо ввел Данте в сферу интересов той новой гуманистической интеллигенции (Салутати, Марсильи, Траверсари), которая сформировалась во Флоренции под его непосредственным влиянием. Та концепция поэзии и Данте-поэта,



которая разрабатывалась им в «Комментарии», была подхвачена Кристофоро Ландино и существенно повлияла на эстетические идеи Марсилио Фичино. Именно творчеству Боккаччо итальянский гуманизм больше всего обязан тем, что даже в пору самых страстных увлечений античностью, он не порвал всех связей с народным языком и народной культурой.

Умер Боккаччо в Чертальдо, 21 декабря 1375 года. На его надгробии написано:

... Genitor Voccaccius illi patria Certaldum, studium fuit alma poesis («Отцом его был Боккаччо, родиной Чертальдо, занятием священная поэзия»).