

- С. 428; Фольклор семейских / Сост. Л.Е. Элиасов, И.З. Ярневский. Улан-Удэ, 1963. С. 288; Песни и романсы русских поэтов. № 601 (коммент.).
- ⁹⁹ Кольцов А.В. Удалец // Кольцов А.В. Стихотворения. С. 137–138.
- ¹⁰⁰ Ширяевец А. Атаманова зазноба // Ширяевец А. Раздолье. М.; Пг., 1924 (Б-ка соврем. рус. лит.); Ширяевец А. Стихотворения // Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. М., 1991. Ширяевец (Абрамов) Александр Васильевич (1887–1924) – один из «новокрестьянских» поэтов, прозаик, драматург, журналист.
- ¹⁰¹ См. некоторые пародийные «продолжения» знаменитых «Кирпичиков» (Неклюдов С.Ю. «Все кирпичики, да кирпичики...» // Шиповник. Историко-филологический сборник к 60-летию Р.Д. Тименчика. М., 2005. С. 280–281).
- ¹⁰² Аудиокассета «В эпоху войн, в эпоху кризиса» («В нашу гавань заходили корабли», 5), № 15/В.
- ¹⁰³ «Дубровский» в этом плане объединяет обе сюжетные версии: героиня – и «дочь» (сначала), и «жена» (в конце); вспомним также о намерении разбойников убить мужа героини – князя Верейского (гл. XVIII).
- ¹⁰⁴ Волжский фольклор / Сост. В.М. Сидельников, В.Ю. Крупянская. Предисл. и ред. Ю.М. Соколова. М., 1937. № 27–29; Фольклор Чкаловской области / Сост. А.В. Бардин. Чкаловск, 1940. С. 213.
- ¹⁰⁵ Костомаров Н.И. Указ. соч. С. 438.
- ¹⁰⁶ Народные обычаи, обряды, суеверия и предрассудки крестьян Саратовской губернии. Собраны в 1861–1888 годах. чл. сотр. А.Н. Минхом // Зап. Импер. Русского географического общества по отделению этнографии. Т. XIX. Вып. 2 (Отдельный оттиск: СПб., 1890 [= Саратов, 1910]); Зайковский Б.В. Бугор Стеньки Разина // Труды Саратовской ученой архивной комиссии. Саратов, 1908. Вып. 24. С. 44–55; Лозанова А.Н. Народные легенды и предания о Степане Разине // Художественный фольклор. Орган фольклорной подсекции литературной секции ГАХН / Под ред. Ю. Соколова. М., 1929. Т. IV–V. С. 53.
- ¹⁰⁷ Путеводитель по Волге между Нижним и Астраханью / Сост. Я. Кучин. Саратов, 1865; Лозанова А.Н. Указ. соч. С. 54.
- ¹⁰⁸ Дневные записки путешествия доктора академии наук адъютанта Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства, 1768 и 1769 году. СПб., 1795. Ч. I. С. 537.
- ¹⁰⁹ Костомаров Н.И. Указ. соч. С. 438.

М.Л. Андреев

«ДЕКАМЕРОН» В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

ТА ПОЧВА, НА КОТОРОЙ ВЫРОС и утвердился какой-нибудь классический литературный жанр, как правило, нам известна плохо или неизвестна вообще. Мы знаем, что Эсхил и Аристофан не были первыми (и подозреваем, что не был первым Гомер), мы даже иногда знаем имена их предшественников, но не знаем их произведений. С новеллой ситуация иная и единственная в своем роде: мы знаем, что было до «Декамерона», и поэтому можем оценить личный вклад Боккаччо в формирование этого жанра. Нельзя сказать, что Боккаччо строил на пустом месте. В средневековой литературе существовало много разновидностей короткого рассказа. Была басня, был «пример» – нарративная иллюстрация к проповеди, было фаблио, активно шел процесс структурирования малой повествовательной формы. Это сказывалось, в числе прочего, в том, что, с одной стороны, более или менее пространственные повествования рассыпались на самостоятельные эпизоды (что характерно для агиографии или, к примеру, для жизнеописаний провансальских трубадуров), а с другой – короткие повествования объединялись в обширные своды (что происходило с «примерами»). Цель таких объединений была чисто прикладной – облегчить поиски подходящего примера, но тем самым обозначались претензии на некий квазижанровый статус.

«Пример» и фаблио – это два полюса средневековой предновеллистики. В «примерах» на первом плане поучение, в фаблио – развлечение: «примеры» не только сопровождаются, подобно басне, моралистическими концовками, но сам их нарративный порядок подчинен, как правило, дидактической цели; фаблио тяготеют к чистому бурлеску и наиболее прямым и откровенным формам комического. При этом в фаблио зачастую имеются финальные моралистические резюме, а «примеры» чем дальше, тем активнее осваивают фольклорную традицию (имевшую огромное значение для фаблио) и проявляют тенденцию к нарративному усложне-

нию, т. е. два эти вида рассказа в какой-то степени если не сближаются, то соотносятся друг с другом¹.

Высшую форму средневековой «додекамероновской» предновелистики, выросшей на основе «примера», но уже свободной от свойственной ему прагматической функции, демонстрирует «Новеллино», анонимный итальянский сборник, возникший во второй половине XIII в. Рассказ в этом сборнике претендует на полную автономность, он ничему не служит и ничего не иллюстрирует, он рассказывается ради самого себя (даже о фаблио этого сказать в полной мере нельзя). Этические смыслы, здесь содержащиеся, образцы справедливости, великодушия, щедрости, даны не в качестве урока или назидания, не вынесены за пределы рассказанной истории, а внедрены в нее – история к ним подводит. Этика «Новеллино», кроме того, не отрывается от земли в отличие от этики «примера», не владеющей другим языком, кроме языка кары и воздаяния; это этика в основном куртуазно-рыцарская, но далеко не рафинированная, а скорее простоватая. Чего в «Новеллино» совсем нет, так это характерного для фольклора интереса к глупости и плутовству. Мудрость ценится высоко, но ничего в ее понимании не напоминает о фольклорной хитрости, и к тому же центральное место в «Новеллино» принадлежит не мудрости, а остроумию. При этом остроумное высказывание или остроумный ответ, которыми отмечены развязки большинства историй «Новеллино», суть элементы формы в той же степени, что и содержания. Они характеризуют структуру того типа повествования, который является здесь доминирующим и который уже вполне подходит под, по крайней мере, один из основных жанровых признаков новеллы – наличие «поворотного пункта». Это, правда, пока всего лишь схема новеллы, главное в ней ситуация, а не персонаж, а в персонаже – его имя и положение, а не его человеческое содержание, но новое жанровое качество в рассказах «Новеллино» уже начинает обозначаться.

Неизвестный автор «Новеллино» берет свое добро, где придется – в Библии и у Валерия Максима, в сборниках «примеров» и житиях святых, хрониках и рыцарских романах, «лэ» (французская стихотворная повесть) и «разо» (биографический комментарий к стихотворению провансальского трубадура). Все

это он превращает в повествование (что далеко не самоочевидно: наиболее близкие к «Новеллино» и по времени, и по типу литературные явления, такие, например, как «Цветы и жития философов», представляют собой и собрание рассказов, и собрание сентенций). Круг источников «Декамерона» тоже достаточно широк, но среди них уже не встречаются ни библейская Книга Царств, ни «Поликратик» Иоанна Сольсберийского, ни, скажем, трактат по ветеринарии. Среди прямых источников Боккаччо – тот же «Новеллино», «Метаморфозы» Апулея, «Учительная книга клирика» Петра Альфонси (первый сборник «примеров»), фаблио, элегическая комедия (которую можно считать латиноязычной предшественницей фаблио), биографии трубадуров. Среди предположительных источников и близких параллелей – опять же сборники «примеров», лэ, греческий роман, восточная обрамленная повесть: нет или почти нет выходов за пределы повествовательных разделов словесности. Кроме того, для половины, даже чуть больше, новелл «Декамерона» вообще не обнаруживается никаких источников и даже параллелей (в «Новеллино» такие тоже есть, но там их много меньше), причем сюжеты этих, лишенных генеалогии, новелл локализованы в современной Италии, по большей части во Флоренции и Тоскане (тогда как новеллы, имеющие литературную предысторию, имеют и другие географические привязки)². Иными словами, весьма вероятно, что в данном случае Боккаччо использует какие-то реально происходившие или реально рассказывавшиеся истории – рассказывавшиеся именно как истории, а не как побасенки.

В этих историях, и в новеллах «Декамерона» вообще, иногда проступает сходство с фольклором³. Но оно не идет дальше типологии мотивов, и такое сходство понятно и объяснимо – фольклор представляет собой общую почву для всех новеллистических тенденций в средневековой словесности. Волшебная сказка в списке параллелей почти вовсе не представлена (в новелле II, 3 общее с ней только возраст героя – младший в роду и его женитьба на принцессе), новеллистическая сказка дает много больше: здесь и спасение девушки от лесных разбойников (V, 3), и оклеветанная, но сохраняющая верность мужу жена (II, 9), и

жена, верная мужу, несмотря на суровое с ней обращение (X, 10), и даже общая для многих новелл тема превратностей судьбы. К анекдотической сказке отсылает мотив «бабьих уверток», ставший темой Седьмого Дня, и фигура глупца или простака, особенно рельефно представленная в серии новелл о Каландрино. Но целый ряд новелл «Декамерона», в том числе самых замечательных и знаменитых (таких, например, как первая его новелла), не только не имеет литературных источников, но и с фольклором не обнаруживает никакого, даже мотивного сходства.

В отношении своего материала, каким бы он ни был, письменным, устным или просто плодом писательского вымысла, Боккаччо совершает двойную операцию – сначала унифицирует, затем дифференцирует. На первой стадии все сюжеты подводятся под общий повествовательный знаменатель: то, что было различным в источнике, становится похожим. В «Новеллино» (не говоря уж о сборнике «примеров») эпизод, взятый из рыцарского романа, и история, взятая из нравоучительного трактата, сохраняли явные приметы своего происхождения и, соответственно, не преодолевали своей видимой чужеродности. В «Декамероне» житейная тематика снижается, чему примером может служить хотя бы первая новелла Первого Дня или известная новелла о пустынножительстве Алибек; куртуазный сюжет, в который вторгается стихия чувственности, освобождается от своей несколько односторонней спиритуальности; сюжет фаблю, напротив, очищается от не менее одностороннего эротического или физиологического комизма. Иногда Боккаччо идет на прямую травестию своего источника или своей модели или используемого им мотива, на перевод их в другой регистр, чаще всего комически-сниженный: так обстоит дело, например, в VII, 10 (травестия «видения»), новелла I, 5 воспроизводит в пародийном ключе распространенный средневековый топос «любви по молве», новелла II, 2 представляет в комически травестированном виде популярный фольклорный мотив (о святом, помогающем от воров), в новелле II, 7 (о дочери Вавилонского султана) пародируются жанровые особенности «греческого романа» и т. п. (но в новелле II, 6, рассказывая о пребывании мадонны Беритолы на острове, Боккаччо интерпретирует распространенный сюжет о вскармлива-

нии младенцев диким животным не в комическом, а в «чувствительном» ключе). Происходит повествовательное развертывание тех сюжетов, которые отличались повествовательным схематизмом: яркий пример – самая короткая новелла «Декамерона» («король Кипра, задетый за живое одной гасконской дамой, из малодушного становится решительным» – I, 9), которая прямо восходит к также самому короткому рассказу «Новеллино» и при этом в три раза его длиннее, в том числе за счет введения едва намеченной, но вполне убедительной психологической мотивировки (зачем дама из «Новеллино» отправилась к королю, неизвестно – дама из «Декамерона» отправилась хотя бы отвести душу)⁴. В центре всех новелл оказывается парадоксальный сюжетный поворот, который резко меняет исходную ситуацию (клятвопреступник, кляузник, развратник, богохульник, убийца из первой новеллы приобретает славу святого, еврей из второй новеллы, насмотревшись на развращенность римской курии, обращается в христианство и т. п.).

Именно поворотный пункт играет роль связующего звена между «Декамероном» и новеллистическими тенденциями как в средневековой словесности, так и в фольклоре: сюжетные парадоксы составляют специфику анекдотической сказки и проникают даже в «пример» при всей его нарративной абстрактности⁵ – собственно, наличие такого сдвига в нарративе и позволяет говорить о предновеллистичности этого квази-жанра. Для «Новеллино» объединяющей чертой является остроумное высказывание, которое также имеет опору в фольклорном анекдоте⁶ – для «Декамерона» такое понимание поворотного пункта уже представляется слишком узким (и действительно ограничено здесь одним Днем – Шестым). Но главное и решающее отличие отдельно взятой новеллы «Декамерона» от всех предшествующих форм короткого рассказа – это «относительная интериоризация и драматизация новеллистических конфликтов»⁷. Поступок, событие, действие, все, что изображается в новелле, не расположено теперь на оси *добро / зло*, как в «примере», или на оси *ум / глупость*, как в фаблю, а указывает на чувства, страсти, привычки, убеждения человека. Поступок имеет опору в самом персонаже: чистая «ситуативность» предновеллистического рассказа преодолевается бесповоротно.

Все вышеперечисленные нововведения можно считать жанрообразующими: после «Декамерона» они составляют базовую характеристику любой новеллы – от Франко Саккетти, ближайшего последователя Боккаччо, до Чехова и О'Генри. Но декамероновская новелла этой характеристикой не исчерпывается: за унификацией следует дифференциация. Новеллы «Декамерона» различаются по предметности, стилевому оформлению и интонационному строю. Нагляднее всего различие по регистру: в книге есть новеллы комические, есть трагические и есть сентиментальные. Столь же очевидно различие по пространственной и временной локализации: действие декамероновских новелл может размещаться и в настоящем, и в прошлом, в том числе весьма отдаленном (вплоть до Древнего Рима, как в новелле X, 8), может происходить в родной для автора Флоренции и почти столь же родном Неаполе, в близко знакомой Тоскане, в других хорошо знакомых городах Италии, от Венеции до Палермо, во Франции (I, 1; III, 9), Англии (II, 8), Испании (X, 1), на Кипре (I, 9), Крите (IV, 3) и Родосе (V, 1), в мусульманском Средиземноморье (I, 3; II, 9; V, 2), даже в Китае (X, 3). Во многих новеллах действие демонстрирует впечатляющую подвижность: в новелле о дочери султана Вавилонского (II, 7), к примеру, оно перемещается из Египта на Майорку, на Пелопоннес, в Афины, в Хиос, в Смирну, на Родос, на Кипр и обратно в Египет. Впрочем, не менее оно подвижно, и когда не выходит за пределы города и городского квартала: в новелле II, 5, следуя за Андреуччо, мы обходим чуть ли не весь Неаполь – от рыночной площади Мальпертуджо и затем – по Каталонской улице к неаполитанскому собору. Этот путь, с незначительными коррективами, можно проделать и сейчас, закончив его у гробницы архиепископа Филиппо Минутоло, которую Андреуччо успешно ограбил. Такая же топографическая конкретность (противопоставленная топографической абстрактности новеллы об Алатиель) наблюдается и в ряде других новелл, в основном, конечно, флорентийских: Гвидо Кавальканти выходит из Орто Сан Микеле и идет по Корсо дельи Адимари к Сан Джованни (V, 9); Буффальмако движется по улице делла Скала, минуя лечебницу Санта Мариа дел-

ла Скала и доходит до женского монастыря Сан Якопо ди Риполи, где и сбрасывает маэстро Симоне в отхожее место (VIII, 9). В «Метаморфозах» Апулея, источнике новеллы VII, 2, действие происходит в безымянном селении – у Боккаччо в хорошо узнаваемом неаполитанском квартале, где проходила улица Аворио, стоял дом семейства Скриньяри и находилась капелла св. Галиона. Никогда в литературе до «Декамерона» ничего подобного не было и долго еще не будет, но и Париж Бальзака, и Петербург Достоевского в конечном счете произрастают из этого корня.

Новеллы «Декамерона» не только рассказывают о разном, но и написаны по-разному. В жанровом отношении они неоднородны⁸. Скажем, в уже неоднократно упоминавшейся новелле об Алатиель перед нами типичный пример «авантюрного» времени (по Бахтину, «вневременное зияние между двумя моментами биографического времени»)⁹: биографическое время представлено сватовством и браком, героиня, в промежутке между ними «познавшая, быть может, десять тысяч раз восемь мужчин», переходит от первого момента ко второму, ни в чем не изменившись – она «возлегла рядом с ним [с женихом], как девственница, уверила его, что она таковая и есть, и, став царицей, долгое время жила с ним в веселии». Между персонажем и событием никакой корреляции нет: ни одно событие не оформлено как поступок. Таких новелл в «Декамероне» несколько: еще больше, чем новелла об Алатиель, похожа на греческий роман новелла о Пьетро Боккаматца и Аньолелле (V, 3), лишь действие в ней перенесено с моря в лес под Римом (влюбленные бегут, желая сочетаться браком; их разлучает нападение неизвестных; после ряда приключений они по раздельности попадают в замок, которым владеет дружественное к юноше семейство, и хозяйка замка, решив их помолвить, следующим образом объясняет свое решение: «думается мне, что так Богу угодно, ибо одного он спас от виселицы, другую от копья, обоих от диких зверей, поэтому так тому и быть»). Новелла IX, 6 совсем не похожа на греческий роман: здесь действие не выходит за пределы одной комнаты и движется не между средиземноморскими городами, а между тремя кроватями убогого постоялого двора, но оно столь же динамично само по себе и столь же нейтрально в отношении двух крайних «биографических моментов».

В новелле V, 6, казалось бы, задействованы все то же авантюрное время и те же биографические моменты: влюбленные разлучены, влюбленные соединяются. Но Джанни с Прочиды, во-первых, целеустремленно ищет свою похищенную возлюбленную, находит ее в Палермо и умудряется проникнуть в королевский дворец, а во-вторых, и это главное, в предсмертный час, приговоренный к сожжению, просит повернуть его лицом к своей Реституте, чтобы, видя ее, «мог отойти утешенным». Это, конечно, еще не психология, но уже некоторое указание на наличие в персонаже внутреннего мира. Такие указания могут быть более определенными, и пространство внутреннего мира может существенно расширяться. Боккаччо, исследуя это пространство, опирается и на традицию романа, и на традицию лирической поэзии. В новелле о Джанни с Прочиды за внутренним измерением сюжета стоят собственные романские пробы Боккаччо (в финальном эпизоде воспроизводится момент из «Филоколо») и, соответственно, опыт последовательной, хотя и поверхностной интериоризации – опыт повествовательной обработке лирических жанров у него также имелся (и в «Филострато», и во «Фьямметте»), и он использует его в новелле об Изабелле и горшке с базиликом (IV, 5), которая, видимо, восходит к народной песне. Здесь, однако, Боккаччо дает картину переживания без какого-либо риторического аккомпанемента, исключительно за счет косвенных изобразительных средств – это совсем другой способ подхода к источнику, чем во «Фьямметте», и совсем другой способ интериоризации, чем в ряде других «романизованных» новелл «Декамерона» (например, IV, 1, где Гисмонда выступает с развернутым и риторически безупречным обоснованием своего жизненного выбора).

Колебания по шкале нарастающей или убывающей интериоризации (и, соответственно, сближение с романом или отдаление от него) в «Декамероне» ощутимым образом присутствуют, но нельзя сказать, что ими исчерпывается весь имеющийся в книге жанровый инструментарий. Новеллы «Декамерона» в разной степени драматичны, причем картинами внутреннего мира эта драматичность отнюдь не исчерпывается (Боккаччо иногда показывает внутренние переломы, как, например, в новелле X, 3, где

Митридан, увидев пример истинного великодушия, меняет свои взгляды на жизнь и становится другом Натана, но не показывает и не может показать внутреннюю борьбу). Драматизация в «Декамероне» (не в метафорическом, а в техническом смысле слова) – это в основном способность персонажа своими силами, своей сметкой и умелостью, организовать сюжет, т. е., иными словами, повести интригу, подобно рабу Плавта или Теренция. У Боккаччо есть даже одна новелла, которая в точности воспроизводит сюжетную схему древнеримской комедии (V, 5): девушка, потерянная или похищенная в младенчестве, попытки молодых героев ею овладеть, участие в этом слуг, заменивших плавтовских рабов, «узнавание», делающее возможным счастливую развязку. Даже то обстоятельство, что один из соперников оказывается братом девушки, для читателя Плавта не новость (таким же открытием заканчивался «Куркулион»). Правда, слуги здесь не очень активны – они лишь впускают влюбленных юношей в дом, но и такое в древнеримской комедии встречается (зато совершенно исключена из действия девушка – это для паллиаты закон). Совсем не похожи ни персонажами, ни сюжетами, ни обстановкой действия на древнеримскую комедию новеллы о Каландрино и вообще вся немаленькая группа новелл, объединенных мотивом розыгрыша (beffa), но они комедийны своей постановочностью, тем, что действием всецело правит персонаж (хотя в отличие от плавтовского раба не преследует никакой практической цели). В этом отношении показательна первая новелла, в которой Чаппелетто устраивает настоящий спектакль (в том числе и оборудованный как спектакль – у него есть зрители: за ним наблюдают, едва сдерживая смех, два брата-ростовщика, спрятавшиеся за перегородкой). Розыгрыш Чаппелетто – такое же искусство для искусства, как и розыгрыши Бруно и Буффальмако, за ним не кроется никакая личная выгода (нельзя же всерьез считать таковой «корпоративную солидарность» с флорентийскими ростовщиками), это чистой воды потеха (хотя и затеянная на смертном одре), жертвами которой, однако, становятся не простак Каландрино и не придурковатый маэстро Симоне, а монах святой и примерной жизни, все жители бургундского городка и, наконец, сам Господь Бог, вынужденный санкциониро-

вать заработанную обманом репутацию и подтверждать чудесами лжесвятость. Причем Чаппелетто не только играет как актер, но и творит как художник: создаваемый им образ, с одной стороны, предельно лжив, а с другой, именно в своей лживости правдив, ибо соответствует «натуре» его автора¹⁰.

В мире «Декамерона» действуют две силы – Фортуна и Натура. Боккаччо называет их двумя «правительницами мира» (VI, 2, *le due ministre del mondo*, в переводе А.Н. Веселовского – «прислужницы света»). Фортуна – сила внешняя, Натура – сила внутренняя, обе в равной степени неодолимые. О неодолимости Фортуны говорит Пампинея, приступая к новелле об Алессандро и дочери английского короля (II, 3): «Все, что мы по безрассудству зовем своим, находится в ее руках и <...> она по своему тайному решению беспрерывно передает все из одних рук в другие и из тех в эти, в порядке, нам неизвестном». О неодолимости Натуры говорит сам автор во вступлении к Четвертому Дню, в единственной новелле, рассказанной им от своего имени («и он тут же почувствовал, что природа сильнее его разума, и раскаялся, что повел его во Флоренцию»). Фортуна – это не только ополчившиеся на человека стихии, даже не только благоприятное (как в новеллах Второго Дня) или злосчастное (как в некоторых новеллах Четвертого Дня) стечение обстоятельств, это вообще всякое положение человека в мире. Натура – это, прежде всего, склонность к любви и сама любовь, а также все прочие человеческие наклонности и страсти (но не привычки и слабости, не характер: Натура – это некая общая основа, в которую вплетаются или над которой надстраиваются индивидуальные особенности характера). Порой Фортуна и Натура пребывают в согласии, порой вступают в конфликт. В новелле о Гисмонде (IV, 1) молодость героини, ее натура, пробуждает в ней потребность в любви, разум указывает на Гвискардо как на самого достойного, и тут вступает в действие Фортуна: «грех фортуны» уготовил Гвискардо низкое положение, но она же, уже в виде «благоклонной судьбы» (*benigna fortuna*), указала Гисмонде способ достичь ее целей, и она же, обратившись к своему образу завистницы всякого продолжительного счастья, «грустным происшествием обратила веселье обоих любовников в печаль-

ный плач». Новелла о хлебнике Чисти (VI, 2) начинается рассуждением Пампинеи о странных прихотях Фортуны и Натуры («я сама по себе не умею решить, кто более погрешает: природа ли, уготовляя благородной душе презренное тело, или судьба, доставляя телу, одаренному благородной душой, низменное ремесло»), продолжается выводом рассказчицы о том, что делают они это для большей сохранности своих даров, и заканчивается демонстрацией того, как проявляется благородная натура, несмотря на неблагоприятность Фортуны, обрекшей героя рассказа на весьма скромный удел. В новелле о Чимоне (V, 1) прямо говорится, что любовь сильнее Фортуны: «великие доблести, ниспосланные небом в достойную душу, были связаны и заключены завистливой судьбой в крохотной части его сердца крепчайшими узлами, которые любовь разбила и разорвала, как более сильная, чем судьба». Правда, Фортуна, побежденная любовью на чужой территории (в «натуре» Чимоне), берет верх на своей, посылая бурю и пригоняя корабль с беглецами к месту, откуда они бежали («но непостоянная судьба, милостиво доставившая Чимоне в добычу его милую, внезапно изменила в печальный и горький плач невыразимую радость влюбленного юноши»).

Соотношение природных качеств и внешних обстоятельств составит в дальнейшем предмет размышлений ренессансных историков, и Никколо Макьявелли именно из несогласия этих факторов будет выводит неуспех даже блестяще задуманного политического предприятия. Но в системе идей Макьявелли враждебность судьбы не является окончательным и безапелляционным приговором: с ней возможно бороться и в ряде случаев ее возможно даже перебороть. Волю к сопротивлению судьбе Макьявелли ценит очень высоко и называет «доблестью» (*virtù*). Такого понятия в лексиконе Боккаччо нет: *virtù* для него все еще «добродетель» или вообще совокупность положительных человеческих качеств – разглядев их в Гвискардо, Гисмонда остановила на нем свой выбор. Способность находить выход из затруднительного положения и одолевать препятствия в «Декамероне» именуется «умелостью» (*industria*). Этому человеческому свойству посвящен Третий День, и хотя здесь, в основном, идет речь о разнообразных любовных плутнях, итог Дню подводит новел-

ла девятая, героиня которой, Джилетта из Нарбонны, проявив и силу разума, и силу духа, не только добивается исполнения любовных желаний, но меняет и свое положение в мире. Фортуна определила Джилетте место среди тех, кто упражняется в «низменном ремесле», и граф отвергает ее поначалу именно как «лекарку»: она побеждает его спесь, продемонстрировав внятными ему способом благородство своей натуры («постоянство и ум» – *la sua perseveranza e il suo senno*). Итогом становится и личная, и социальная гармонизация: граф «с этого дня и впредь почитал ее как свою супругу и жену, всегда любил ее и очень уважал».

В «Декамероне» наряду с двумя «прислужницами света», одной, соприродной миру, и другой, соприродной человеку, имеется еще одно универсальное начало, продукт деятельности самого человека. Это социальный обиход, нормы и правила, регулирующие отношения между людьми¹¹. Если два первых начала движут действием в «Декамероне», то к формированию и прояснению третьего действие зачастую направлено. Уже в одной из открывающих книгу новелл (I, 3) еврей-ростовщик рассказывает знаменитую притчу о трех перстнях, чтобы избежать ловушки, в которую задумал поймать его султан, но спасение от опасности не единственный результат его рассказа: рассказ внушает Саладину высокое представление об уме Мельхиседека, и султан принимает ростовщика в число своих друзей (в «Новеллино», откуда этот сюжет пришел к Боккаччо, такого финала нет). В «Декамероне» немало новелл, где умный рассказ или острое словцо указывает собеседнику на его ошибку или слабость, раскрывает перед ним ум и благородство говорящего, устанавливает между ними отношения душевной близости. Если взять один только Первый День: маркиза Монферратская «несколькими милыми словами подавляет безумную к ней страсть французского короля» (5); жонглер историей из жизни знаменитого ваганта заставляя Кане делла Скала отречься от пятнающей его скупости (7); другой жонглер одним словом побуждает знатного генуэзца, погрязшего в скарденности, круто изменить образ жизни (8); король Кипра, устыженный гасконской дамой, «из малодушного становится решительным» (9); дама, желавшая посмеяться над славным болонским лекарем, услышав умный ответ, становится его другом (10). В

центре этого социального сюжета чаще всего оказывается именно государь, иллюстрируя своим поведением какую-либо из основных добродетелей, приличествующих его сану: благоразумие и рассудительность (III, 2), благодарность (III, 9; X, 9), верность слову (IV, 4), щедрость и мудрость (X, 1), благородство и великодушие (X, 7). К чему восходит социальный идеал «Декамерона» со всей определенностью указано в новелле I, 8: единственное, чего недостает Эрмино Гримальди, принадлежащему к знатному роду, обладающему огромными богатствами, но повинному в неподобающей его роду и состоянию скупости, – куртуазности, вежества (*cortesia*, в переводе А.Н. Веселовского – «благородство»). А куртуазный этический кодекс, как бы сильно он ни был адаптирован к социальной среде итальянского торгового города, по необходимости включает в себя и кодекс любовный.

О том, что любовь является одной из главных тем «Декамерона», если не самой главной, сказано уже во введении к книге: новеллы написаны «на помощь и развлечение любящих» и описаны в них «забавные и печальные случаи любви и другие необычайные происшествия» (на «необычайные происшествия» без участия любви отведено всего около четверти новелл – 27)¹². Любовь, как уже говорилось, сила прежде всего природная, неотразимое плотское влечение, заложенное в натуре человеческой: *concupiscibile appetito* (II, 2; III, 1; IV, введение; X, 8), *naturale appetito* (II, 9), *lo stimolo della carne* (VIII, 7). Во многих новеллах рассказывается именно о такой любви, и изображена она в тонах комических, но вне всякого осуждения: достаточно вспомнить садовника Мазетто, утолившего «похотливое вождение» целого женского монастыря (III, 1), или отшельника Русстикко, научившего простодушную Алибек загонять дьявола в ад (III, 10). Иногда она представлена даже не без поэтического ореола – хотя бы в новелле о Катерине, поймавшей соловья (V, 4). Изображается в «Декамероне» и любовь высокая, связывающая любящих такими прочными узами, которые не может разорвать даже смерть: это новелла о Гисмонде, которая пьет яд после убийства любовника (IV, 1), об Изабетте, которая умирает, оплакивая возлюбленного (IV, 5), об Андреоле, которая после смерти своего милого уходит в монастырь (IV, 6), о Джироламо и Саль-

вестре, которые умирают, разлученные, один за другим (IV, 8), о жене Гвильельмо Россильоне, которая, как Гисмонда, кончает жизнь самоубийством, утратив возлюбленного (IV, 9). Изображается в «Декамероне» и любовь, возвышающая душу: Чимоне, которого все держали наравне со скотом, полюбив, в короткое время достиг и вершин мудрости, и вершин светского изящества (V, 1): любовь, «будучи возбуждательницей дремотствующих умов (come eccitatore degli addormentati ingegni), силой своей подняла эти доблести, объятые безжалостным мраком, к ясному свету».

Новелла о Чимоне представляется чем-то вроде нарративной экспликации мифа, созданного стильновистами, развитого Данте и воспринятого, с существенными коррективами, Петраркой, – мифа о любви, либо доступной лишь благородным душам, либо сообщающей душам высшее благородство. Однако если новый сладостный стиль полностью редуцирует плотскую основу любви, то у Боккаччо, как бы ни была возвышена любовь, им изображаемая, в ней всегда присутствует зов плоти. Гисмонда, к примеру, в своей защитительной речи перед отцом первым делом ссылается на слепой голос природы («Итак, как рожденная от тебя, я из плоти, и пока так мало жила, что еще молода, и по той и другой причине полна чувственного вожделения <...> Не будучи в состоянии противодействовать этой силе, я решила, как молодая женщина, последовать тому, к чему она меня влекла, – и полюбила») и лишь во вторую очередь – на «доблести и достоинства» Гвискардо. А Чимоне, несмотря на то, что любовь его буквально переродила, больше всего сожалеет, после очередной утраты возлюбленной (или вместо него сожалеет автор), о том, что не успел воспользоваться моментом («Таким-то образом бедный влюбленный Чимоне потерял свою Ефигению, незадолго перед тем добытую, не взяв с нее ничего, кроме кое-какого поцелуя»). Если путь от ранних провансальских поэтов к поздним и затем к их итальянским последователям – это путь все возрастающей спиритуализации любовного чувства, в ходе которого оно даже смыкается с некоторыми элементами религиозного поклонения, то Боккаччо, воспользовавшись результатами этого процесса, поворачивает его вспять. Кроме того, если у провансальцев любовный кодекс предполагает почти прямую социаль-

ную сегрегацию (любовь рыцаря к пастушке – это совсем не то, что любовь рыцаря к прекрасной даме), а у стильновистов – довольно жесткий идеологический отбор (в клуб «верных любви» допускаются только те, кто отвечают весьма строгим интеллектуальным и духовным критериям), то в «Декамероне» мир любви, в том числе высокой, значительно более демократичен. Он доступен людям простым и нимало не искушенным в тонкостях куртуазной доктрины.

Самый яркий пример – новелла о Симоне и Пасквино (IV, 7). Симона – прядильщица шерсти, Пасквино – подручный у мануфактурщика, история их любви лишена каких-либо драматических акцентов, а смерть скорее анекдотична, чем драматична (они случайно отравились ядовитыми листьями шалфея), но автор сопровождает рассказ об их смерти таким комментарием, который был бы вполне уместен в рафинированной атмосфере «Новой жизни» или «Канцоньере», где никто не подозревает о существовании прядильщиц шерсти и о скромных пикниках в городском саду. «О блаженные души, которым довелось в один и тот же день дожить до конца горячей любви и смертного века! Тем более блаженные, если вы вместе отправились в одно и то же пребывание! Блаженнейшие, если и в той жизни любят и вы любите друг друга, как любили здесь!» В средневековой литературе до «Декамерона» любовь среди простолюдинов изображалась исключительно в грубо физиологическом плане; в «Декамероне» такое тоже есть, но есть, как мы видим, и иное: первый шаг к умилившей всю Европу ричардсоновской Памеле и умилившей Россию карамзинской бедной Лизе.

Любовь плотская не знает никаких правил и ограничений: она заставляет и позволяет преступать монашеские и священнические обеты (I, 4; III, 1; III, 4; III, 8; III, 10; IV, 2; VII, 3; VIII, 2; VIII, 4; IX, 2; IX, 10), обеты супружеской (II, 10; III, 3; IV, 10; V, 10; VI, 7; весь Седьмой День; VIII, 1), дружеской (VIII, 8) и вассальной (III, 2) верности. Героиня новеллы VI, 7 остроумно отстаивает перед высшим городским магистратом свое право на супружескую измену, и все признают ее правоту. Комическую трансцендентную санкцию этому тотальному любовному либерализму дает финал новеллы о двух друзьях, влюбленных в куму

одного из них (VII, 10): счастливый любовник, очень боявшийся, что за связь с кумой ему солоно придется на том свете, к своему большому облегчению узнает, что в чистилище «кумы в расчет не берутся».

Чем выше мы, однако, поднимаемся по социальной лестнице, тем чаще начинают встречаться разного рода этические препятствия. Государю, к примеру, невместно проявлять эротический интерес к жене или дочери своего вассала (I, 5; X, 6) – образцовым в этом плане представлено поведение Петра Арагонского, объявившего себя рыцарем влюбленной в него дочери аптекаря, почетно выдавшего ее замуж, а себе позволившего лишь отеческий поцелуй (X, 7). Также на высоких ступенях социальной иерархии возникает проблема неравенства партнеров, но нельзя сказать, что в «Декамероне» предлагается однозначное ее решение. Уже у трубадуров любовь вассала к жене сеньора стала поэтической топикой, Боккаччо в своих додекамероновских произведениях создал миф о своей любви к дочери неаполитанского короля (и хотя сама Мария д'Аквино является, скорее всего, плодом вымысла, какая-то любовная история, в которой фигурировала дама, превосходящая Боккаччо по положению, у него в Неаполе, по всей видимости, была), наконец, в «Декамероне» устами Гисмонды он предлагает сильные аргументы в пользу любовного, и не только, эгалитаризма («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 впервые различила нас, рождавшихся и рождающихся одинаковыми, и те, у которых ее было больше и они были деятельнее, были названы благородными, а остальные остались неблагородными»). Однако есть в «Декамероне» и высказывания совершенно иного пафоса, например, в новелле II, 8 о графе Анверском («Но Господь, праведный ценитель заслуг, зная, что она, женщина родовитая, без своей вины несет наказание за чужое преступление, решил иначе, и, надо полагать, именно для того, чтобы родовитая девушка не попала в руки худородного человека»), и есть примеры, справедливость таких высказываний иллюстрирующие (например, III, 3 о даме, полагавшей, что «ни один человек низкого происхождения, как бы богат он ни был, не

достоин благородной жены», или VII, 8 о купце, пожелавшем «облагородиться через жену»). Примеры противоположного свойства, впрочем, тоже есть: в новелле II, 3 даже не купец, а ростовщик благополучно женится на английской принцессе (его «нравы и доблесть достойны любой знатной дамы, хотя, быть может, благородство его крови не такое, как королевской»).

В «Декамероне» подобные нестыковки или, вернее сказать, альтернативность интерпретаций и повествовательных решений встречаются неоднократно. Возьмем, к примеру, все ту же тему супружеской верности. В новелле II, 9 выведен ее образец, мадонна Джиневра: Амброджоло берется доказать, что и она податлива, как все женщины, и подтвердить на ее примере свой тезис («та лишь целомудренна, которую либо никто никогда не просил, либо та, просьба которой не была услышана»), но, увидев ее, тут же понимает, что выиграть не может, и тогда пускается на хитрость – Джиневра, тем не менее, сохраняет верность своему Бернабо и после того, как тот, поверив Амброджоло, приказывает ее убить. С выводом из новеллы, однако, не согласен Дионео, главный скептик в компании декамероновских рассказчиков, а Дионео, выслушав рассказанную им новеллу, поддерживают и остальные: «все дамы сказали в один голос, что Дионео говорит правду, а Бернабо был дурак». Такую же двойственность демонстрирует и тема верности своему господину: граф Анверский отвергает жену французского принца, не желая порочить его и свою честь и обрекая себя на изгнание и бедность (II, 8) – Пирр, на которого его господин «более всего полагался», поначалу также демонстрирует стойкость, но затем, поддавшись на убеждения служанки («между слугами и господами нечего соблюдать такую верность, какую следует между друзьями и родными») и выставив перед женой Никострата ряд трудно исполнимых задач, идет навстречу ее желаниям.

Это не значит, что Боккаччо ставит под сомнение этические нормы и ценности как таковые – это значит, что регулятивным принципом отбора эпизодов, их введения в повествовательные последовательности, соотношения самих этих последовательностей в составе книги (а в конечном счете – и вообще изображения действительности) является в «Декамероне» принцип вариана-

тивности. Иногда он выведен на поверхность, как, например, в противопоставлении Дня Четвертого (где «рассуждают о тех, чья любовь имела несчастный исход») и Дня Пятого (где «рассуждают о том, как после разных печальных и несчастных происшествий влюбленным приключалось счастье») или в роли, присвоенной Дионео, который выступает, как правило, в конце сессии рассказов и дает пародийно-сниженную версию главной темы Дня. Иногда действие этого принципа не столь очевидно, но все же может быть обнаружено без больших затруднений: скажем, Танкред, узнав, что его дочь вступила в связь с низшим по положению, убивает любовника Гисмонды (IV, 1), и также (хотя действие перемещается в другую социальную среду) поступают братья Изабеллы (IV, 5), тогда как Куррадо Малеспина в аналогичной ситуации, прислушавшись к мольбам жены, не лишает провинившихся жизни, но держит их в заточении (II, 6), а мессер Негро (IV, 6) вообще дочь прощает («мне было бы приятно, если бы у тебя мужем был такой человек, какой, по моему мнению, был бы тебя достоин, но если ты избрала себе такого, который тебе нравился, он понравился бы и мне»).

Таких вариаций общего мотива или сходной ситуации в «Декамероне» множество, они работают на разных уровнях (похищение возлюбленной на море – неудачное, IV, 4, и удачное, V, 1; Филострато своей новеллой из Четвертого Дня разжалобил слушателей, а из Пятого – развеселил, ср. вступление в V, 5; вдова мстит священнику, докучающему ей любовными домогательствами, VIII, 4 – школяр мстит вдове, жестоко посмеявшейся над его домогательствами, VIII, 7; король влюбляется в дочь рыцаря, X, 6 – простолоудинка влюбляется в короля, X, 7 и т. п.), и весьма сомнительно, что они могут быть каким-то образом систематизированы. Это тем более маловероятно, что сам Боккаччо не пытался систематизировать свои новеллы ни в рамках Дня, ни в рамках всей книги. Сюжетная вариативность (предполагающая не просто разнообразие сюжетов, а разнообразие на фоне единообразия) способствует созданию картины мира чрезвычайно пестрой и многокрасочной и вместе с тем нефрагментарной, такой картины, где исключительность любого события соотносена со всеобщностью управляющих им закономерностей.

«Декамерон» – не просто сборник рассказов, а книга, и входящие в него рассказы связаны не только внутренними перекличками, но и внешними скрепами. В этой функции выступает так называемая «рама». В «Декамероне» она двойная¹³. В первой автор говорит от своего имени: это «Введение» и «Заключение автора», а также введение в Четвертый День. Во второй повествует о том, как образовалось общество рассказчиков и чем оно занималось помимо рассказов. В первой раме устанавливается адресат книги и разбираются критические на нее нападки. В соответствии с рецептами Горация «Декамерону» присваивается двуединая задача: принести пользу и доставить удовольствие. Польза, однако, заключается не только и не столько в «полезных советах» и в знании того, чего «следует избегать и к чему стремиться». Польза проистекает из самого удовольствия: книга должна первым делом развлечь и тем самым отвлечь читателя от любовных горестей, между тем европейские поэтики на протяжении еще нескольких веков будут понимать художественность как отдельную задачу литературного произведения, как некую приманку, за которой скрываются более серьезные и высокие цели и смыслы. От такого рода целей Боккаччо шутливо (иронический тон вообще постоянно присутствует в первой раме), но вполне решительно отказывается: с музами на Парнасе, что ему советуют некоторые доброжелатели, он пребывать не намерен. Иными словами, он отказывается следовать традиционному представлению о поэзии как об особом, не прямом, расцвеченном стилистическими красотами пути к истине, к которой прямым путем, без всяких художественных приманок, ведут философия и богословие – представлению, которое он сам в значительной степени разделял, чему свидетельством и «Амето», и «Любовное видение», и поэтологические пассажи в «Генеалогии языческих богов». Для сторонников таких представлений содержание – первично и неизменно, а форма – вторична и более или менее произвольна; Боккаччо же не только не собирается прибегать к аллигаторическим и потаенным смыслам, но и особо настаивает на обязательности и неустраимости формы («...того требовало качество рассказов, на которые, если взглянуть рассудительным оком человека понимающего, то станет очень ясно, что иначе их

и нельзя было рассказать, если бы я не пожелал отвлечь их от подходящей им формы»). Что же до стиля, еще одного и главного признака поэзии, то Боккаччо и здесь заявляет, что не стремился к вершинам, а «старался идти не то что полями, но и глубокими долинами»: новеллы написаны им «не только народным флорентийским языком, в прозе и без заглавия, но и, насколько возможно, скромным и простым стилем» (*in istilo umilissimo e rimesso*).

Надо признать, что в Средние века литератор, писавший не на латинском языке и к тому же не в стихах, действительно обрекал себя на нижайшее из мест в литературной иерархии. В словесности на вольтаре до Боккаччо то, что мы сейчас называем беллетристикой, – это все тот же «Новеллино», еще два-три похожих сборника и, пожалуй, все (дантовская «Новая жизнь» выполнена в жанре комментария). Литературно они – в понимании того времени – не маркированы: в них нет тропов и фигур, нет сложных периодов, доминирует простая фраза, подчинительных конструкций почти не встречается. Была еще деловая проза: историческая столь же безыскусна, как беллетристическая, а вот эпистолярная (например, послания Гвиттоне д'Ареццо) пытается, и небезуспешно, подражать латинским риторическим моделям¹⁴. Боккаччо в своей прозе (не только в «Декамероне», но и в «Филоколо», «Амето» и «Фьямметте») также активно использует весь богатый арсенал риторики: курсусы (ритмические окончания периодов), этимологические фигуры, параллелизмы, различные формы версификации – особенно активно в обеих рамах, но также в зачинах, концовках и кульминационных моментах новелл¹⁵. Стиль «Декамерона» никак нельзя назвать «скромным и простым», и, возможно, именно эту стилистическую расцветку Боккаччо имел в виду, когда говорил, что музы «и для написания этих рассказов, хотя и скромнейших», все же «несколько раз являлись, чтобы побыть со мною». Во всяком случае Боккаччо, вопреки собственным заявлениям, делает все, чтобы изменить литературную репутацию изобретенного им жанра, и действительно новелла не только постепенно выдвигается в число жанров, признаваемых литературной теорией, но язык и стиль «Декамерона» в конце концов будут провозглашены (в «Беседах о

народном языке» Пьетро Бембо) образцовыми для всякого литературного высказывания на итальянском языке (правда, для этого понадобится почти полтора века).

Дело, однако, не только в том, что Боккаччо удалось сообщить признаки художественности – как она понималась в Средние века и много позже – итальянскоязычной прозе, и не в том даже, что ему удалось соединить абстрактные риторические модели с конкретностью и вещественностью живой речи, что сохранило за стилем «Декамерона» неотразимую привлекательность и по завершению риторической эпохи. Главное в том, что он нашел для художественной прозы твердое место в системе литературной коммуникации. Там, где автор говорит от своего лица, у него всегда один и тот же адресат – прекрасные дамы. Поддерживая взятый им в первой раме тон легкой иронии (в том числе и в отношении своего авторства), он с явным удовольствием перебирает обращенные к ним эпитеты: дамы у него «дражайшие» (*carissime*), «разумные» (*discrete*), «доблестные» (*valorose*), «юные» (*giovani*), «преlestные» (*dolcissime*), «прекрасные» (*belle*), «милые» (*piacevoli*). Может возникнуть впечатление, что Боккаччо намерен укрепить репутацию своей книги в том числе и как-то встраивая ее в традицию высокой лирической поэзии. Во всяком случае на такую мысль наводят и чуть ли не первые слова «Введения»: «с моей ранней молодости и по сию пору я был воспламенен через меру высокою, благородною любовью» (*altissimo e nobile amore* – с явной отсылкой к дантовской и стильновистской фразеологии), – и прямое указание на представителей этой традиции для оправдания своего упорного следования любовной тематике («я никогда не вменяю себе в стыд до конца жизни стараться угодить тем, угождать которым считали за честь и удовольствие Гвидо Кавальканти и Данте Алигьери, уже старые, и мессер Чино из Пистойи, уже дряхлый»). Дамы «Декамерона», однако, совсем непохожи на эфирных мадонн нового сладостного стиля. У них, во-первых, есть вполне различимое лицо, и обитают они, к тому же, вовсе не в небесных сферах. Они находятся в полном подчинении у своих родителей и мужей, большую часть времени проводят в «тесной замкнутости своих покоев», им скучно заниматься только домо-

водством (Боккаччо не обращается к тем, кто удовлетворяется «иглой, веретеном и мотовилом»), но ничем другим они заниматься не могут и не умеют. Дамы, с которыми автор беседует в первой раме «Декамерона», – «простые молодухи» (*semplici giovinette*), наверное, кто-то вроде купеческих дочек или жен, они в Сорбоннах не обучались («никто из вас не едет учиться ни в Афины, ни в Болонью или Париж»), для их развлечения «было бы глупо выискивать и стараться изобретать вещи очень изящные (*cosa molto esquisite*) и полагать большие заботы на слишком размеренную речь». Единственное занятие, которому они с увлечением предаются, – это крутить романы, что не всегда просто в «тесной замкнутости» и под пятой у родственников. Приходится таить в «нежной груди любовное пламя», отсюда различные невеселые мысли, но тут-то и приходит на помощь автор «Декамерона» со своей «болтовней» (*con queste ciance*).

«Декамерон» адресован «досужим» (*all'oziose*), тем, кто имеет возможность и желание с приятностью «провести время» (*a chi per tempo passar legge*), ни в коем случае не тем, кто читает с какой-то другой целью, не «учащимся», не ищущим «полезного употребления времени». Казалось бы, ничего особенно нового здесь нет. Литература, с тех пор как отделилась от ритуала, как раз и обслуживала досуг – именно этим, и ничем другим, занимались и аэды, и скальды, и менестрели. Однако этого своего прошлого и этой своей функции литература всегда немного стыдилась и старалась найти для себя более высокие задачи, что лучше удавалось поэзии: в ее распоряжении была и торжественность, и глубина, и загадочность. Деловая проза, ораторская и историческая, тоже пользовалась почетом, а вот проза художественная, проза вымысла, «сказка» всегда находилась на отшибе и ни на что серьезное не претендовала, ее вообще было мало: несколько греческих романов, Петроний и Апулей – это и сравнивать смешно с огромным массивом лирики, драмы и эпоса. Античность их и не сравнивала: то, в чем мы сейчас видим первый опыт романа, не ставилось ни во что. В Средние века положение не изменилось: долгое время прозы не было никакой и возникла она (прозаический рыцарский роман) как производное от поэзии, как перевод стихотворных образцов на язык более простой и

обиходный¹⁶. Прозы не существовало, потому что не было понятно, зачем и кому она нужна.

Боккаччо сказал кому и зачем. Дамы, к которым он «присоединился» со своей «болтовней», – это отчасти реальная читательская прослойка, те, кто готов и хочет читать, но не готов относиться к чтению как к духовному труду; отчасти же – пародия на высоких покровительниц и оберегательниц всякой поэзии («женщины были мне поводом сочинить тысячу стихов, тогда как музы никогда не дали мне повода и для одного») и, конкретнее, на тех ангелоподобных созданий, которых воспевают поэзия нового сладостного стиля¹⁷. Такой тон и такая позиция, на границе между серьезностью и несерьезностью, станут после «Декамерона» на долгое время неотъемлемым атрибутом художественной прозы, ее пропуском в мир литературы – у Рабле, в плутовском романе, в «Дон Кихоте» и вплоть до Филдинга (а в Англии и дальше). Обретение собственной позиции дало прозе невиданную прежде широту обзора: если поэзия могла быть только высокой или только комической¹⁸, то проза – и высокой, и комической одновременно, а значит рассказывать обо всем (предмет «Декамерона» – «забавные и печальные случаи любви и другие необычайные происшествя, приключившиеся как в новейшие, так и в древние времена») и рассказывать разное. «Во множестве вещей должны быть разнообразные качества» – отсюда вариативность «Декамерона», сюжетная и идейная. Кроме того, обретя точку опоры, проза обрела независимость в отношении других форм словесного искусства: ей надлежит пребывать не там, где внушают моральные максимы и блистают риторским мастерством («все это рассказывалось не в церкви, о делах которой следует говорить в чистейших помыслах и словах»), не там, где занимаются поисками истины («и не в школах философии»), а в «увеселительном месте» (*in luogo di sollazzo*). Правда, увеселение это не совсем беспроблемное: новеллы «Декамерона» рассказывались «в такую пору, когда для самых почтенных людей было не неприличным ходить со штанами на голове во свое спасение».

В открывающем вторую раму рассказе о чуме, нагрянувшей во Флоренцию весной 1348 г., особый акцент поставлен не на

личных страданиях, а на общественной катастрофе¹⁹. Расторгаются семейные связи: «брат покидал брата, дядя племянника, сестра брата и нередко жена мужа; более того и невероятнее: отцы и матери избегали навещать своих детей и ходить за ними, как будто то были не их дети». Отменяются нормы приличия («дамы, красивые, родовитые, заболевая, не стеснялись услугами мужчины, каков бы он ни был, молодой или нет, без стыда обнажая перед ним всякую часть тела») и морали (некоторые считали, что «много пить и наслаждаться, бродить с песнями и шутками, удовлетворять, по возможности, всякому желанию, смеяться и издеваться над всем, что приключается, – вот вернейшее средство против недуга»). Разрушается хозяйство («ослы, овцы и козы, свиньи и куры, даже преданнейшие человеку собаки, изгнанные из жилья, плутали без запрета по полям, на которых хлеб был заброшен, не только что не убран, но и не сжат»), исчезает представление о собственности («все предоставили себя и свое имущество на произвол»), забывается об исполнении религиозных обрядов (покойникам «не оказывали почета ни слезами, ни свечой, ни сопутствием, наоборот, дело дошло до того, что об умерших людях думали столько же, сколько теперь об околевшей козе»). Наступает полный социальный хаос: «почтенный авторитет как Божеских, так и человеческих законов почти упал и исчез».

За этим вступлением во вторую раму, создающим картину реального исторического события, следует основная ее часть, подводящая к главному событию книги – рассказыванию новелл и обеспечивающая связки между ними. В ней уже нет ничего исторического, и «реалистического» в ней тоже немного. Не очень согласно с правдоподобием, что Боккаччо, вкладывая в уста Пампинеи призыв отправиться туда, где «слышно пение птичек» и «виднеются зеленеющие холмы и долины», как будто забывает о том, что несколькими страницами ранее не без осуждения говорил о мужчинах и женщинах, которые покинули «родной город, свои дома и жилья, родственников и имущества и направились за город, в чужие или свои поместья, как будто гнев Божий, каравший неправедных людей этой чумой, не взыщет их, где бы они ни были»²⁰. Не совсем правдоподобно и то, что компания от-

кликнувшихся на призыв Пампинеи флорентинцев, пройдя не более двух малых миль, оказывается словно бы в другом мире, ничуть не похожем на ту «пригородную область», которую, как Боккаччо опять же говорил чуть ранее, чума «ни в чем не пощадила». О чуме здесь ничего не напоминает. В этом другом мире их уже ждет благоустроенная вилла «с открытыми галереями, залами и покоями, прекрасными как в отдельности, так и в общем, украшенными замечательными картинами; кругом полянки и прелестные сады, колодцы свежей воды и погреба, полные дорогих вин»; все здесь прибрано и выметено, приготовлены постели, пол устлан цветами и тростником; их встречают вышколенные слуги.

Внешний порядок каким-то волшебным образом уже наведен, осталось навести внутренний, чем Пампинея и занимается, предлагая выбирать на каждый день старшего в этом «столь милом обществе» (*questa così bella compagnia*); выбранная первой, дает задания слугам и по завершении полдневных увеселений и дневного отдыха, предлагает провести время до вечера в рассказах. Затем этот порядок будет уточняться (Филомена, выбранная королевой Второго Дня, предлагает ограничить рассказы одним предметом; Нейфила, королева Третьего Дня, объявляет перерыв в рассказах на пятницу и субботу и переводит общество «в другое место»), но изменяться не будет. Упорядоченность, которая восстановлена в обществе (и которую не колеблют, а лишь подтверждают временные вторжения беспорядка: комические эскапады Дионео, комический спор слуг в начале Шестого Дня), распространяется и на природу, что особенно очевидно в рассказе о посещении Долины Дам в конце Шестого Дня: она такая круглая, «точно обведена циркулем», уступы окружающих долину холмов такие ровные, словно ступени в амфитеатрах, деревья так хорошо расположены и распределены (*sí ben composti e sí ben ordinati*), «как будто их насадил лучший художник этого дела», озерко по центру долины кажется питомником, что «устраивают иногда в своих садах горожане». Гармонию, царящую в природе и обществе, подчеркивают и расцветивают танцы и песни, которыми завершается каждый день. В раме «Декамерона» противопоставлены два образа жизнеустройства: реальный и идеальный,

деструктивный и конструктивный. Новеллы рассказываются обитателями идеального мира, но говорится в них о мире реальном: эти миры закрыты друг для друга, и только новеллы устанавливают между ними связь. В конечном счете именно ста историей «Декамерона» доверена задача по преодолению социального хаоса, воцарившегося в реальном мире. Покончив со своими рассказами, герои «Декамерона» могут вернуться из своего искусственного рая – тьма, подернувшая мир, исчезла как по волшебству: если предлагая покинуть Флоренцию, Пампинея говорила о необходимости «поддерживать, сохранять и защищать» свою жизнь, то, предлагая вернуться во Флоренцию, Памфило вспоминает только о желании «несколько развлечься» и избежать «печали и скорби и огорчений»²¹.

В самом центре книги помещена новелла о новелле (VI, 1): некий дворянин решил позабавить благородную даму интересным рассказом, но рассказывал до того плохо, что дама была вынуждена прервать его остроумной колкостью. Собственно, это новелла как бы ни о чем: о том, что рассказывать нужно уметь. Плохой рассказ в новеллу не превратился, Боккаччо даже не говорит, о чем он был, но зато в нее превратился рассказ об этой неудачной попытке рассказа. Новелла – это рассказ, хорошо рассказанный, никакого иного смысла эта история, казалось бы, в себе не содержит. Боккаччо, однако, не случайно поместил эту крохотную новеллу в том месте, где надлежит находиться кульминации: она подводит, в конечном счете, к культурной сути всей книги²².

Рыцарь, незадачливый рассказчик, вняв остроумной критике мадонны Оретты, не просто прекратил свою неудачную попытку, но «обратил ее в смех и шутку», и более того – перешел к другим рассказам. Как он с ними справился, нам неизвестно, но такое заключение окончательно устанавливает главного героя этой немудреной истории. Этот герой – слово. Неумение обращаться со словом портит историю рыцаря («он страшно портил ее, <...> повторяя те же слова, то возвращаясь к рассказанному, то говоря: это я сказал не ладно, часто ошибаясь в именах, ставя одно вместо другого; не говоря уж о том, что он выражался отвратительно, если взять в расчет качество действующих лиц и собы-

тия, какие приключились»), остроумное слово прерывает его рассказ, но не обрекает на неминуемость, а побуждает к другим рассказам. Тем самым 51-я новелла «Декамерона» примыкает к той большой группе декамероновских новелл, в которых уместное и изящное замечание указывает персонажу на его ошибку, слабость, провинность и не только помогает их исправить, но и устанавливает между участниками диалога человеческие отношения, зачастую – поверх разделяющих их общественных барьеров. Но здесь есть и нечто большее: «в последней фразе первой новеллы Шестого Дня возрожденный к человечности и перевоспитанный словом рыцарь не может не начать рассказывать новую новеллу, ибо именно рассказ является одной из основных форм жизни <...> ренессансного общества»²³. Умение владеть словом явно понимается в этой новелле как один из главных признаков благородного поведения, но не только – как некий принцип жизнеповедения вообще. Владеющий словом владеет собой и владеет действительностью – действительность вообще обретает себя, преодолевая таящийся в ее недрах хаос, только в формах слова.

В мире и в самом деле многое изменилось после того, как веселое и любезное общество «Декамерона» закончило свои рассказы, и декамероновские рассказчики смогли вернуться обратно, словно причина, их удалившая, вдруг перестала существовать. Такое возможно, если рассматривать чуму как некий символ мироустройства, в котором утрачен принцип и основание связей между человеком и человеком, человеком и действительностью. Этот зачумленный мир подобен рассказу рыцаря, где перепутаны все слова, и в него, как мадонна Оретта, вторгается со своим остроумным словом общество декамероновских рассказчиков. Мир, освоенный повествованием и преображенный словом, мир, в котором слово вновь утвердило порядок, теперь открывается перед людьми – в него можно вернуться, ибо из него изгнана чума бессловесности.

В «Декамероне» сделано много открытий, изменивших в близкой или отдаленной перспективе облик словесности, и большинство из них совершалось автором «Декамерона» отнюдь не случайно: нет оснований сомневаться ни в том, что Боккаччо це-

ленаправленно и сознательно конструировал новый литературный жанр из того разнородного и разнокачественного материала, который имелся в его распоряжении, ни в том, что он столь же целенаправленно создавал новое художественное пространство, в котором обретала себя, сознавая свое место и свои функции, художественная проза. Но об одном из своих открытий, быть может, самом в будущем прославленном, он и не подозревал. Творчество Петрарки и Боккаччо традиционно считается началом эпохи Возрождения в литературе: Петрарка, возможно, и рассматривал свою жизнь и свою деятельность в категориях смены эпох и завоевания новых рубежей, у него была к этому склонность (вспомним восхождение на Монванту) и были основания (вспомним капитолийский триумф), Боккаччо – вряд ли. Только представляя в «Декамероне» Джотто (VI, 5), он сказал нечто подобное (Джотто «снова вывел на свет искусство, в течение многих лет погребенное по заблуждению тех, кто писал, желая скорее угодить глазам невежд, чем пониманию разумных»), но это единственный случай (и к тому же говорил он не о себе). Ренессансность «Декамерона» – это не только его собственное качество, но и качество, приданное ему поступательным движением культуры, качество, возраставшее в единой прогрессии с ростом зрелости и самосознания культуры Возрождения, т.е. в значительной степени это его способность быть адаптированным новой культурой. Пьетро Бембо, указывая, как уже говорилось, на язык и стиль «Декамерона» как на высший образец для итальянской прозы, на самом деле санкционировал сопричастность книги Боккаччо своей, уже зрелой, уже осознавшей себя культурной эпохе. Но нельзя сказать, что, осуществляя эту операцию, Бембо допустил сколько-нибудь значительный произвол: «Декамерон» дал для нее многочисленные и веские основания. Дело не только в его риторическом совершенстве, что ставил на первое место автор «Бесед о народном языке», не только в реабилитации материального мира во всех его проявлениях и не только в профанном пафосе книги, что соответствует бытующему до сих пор, при всей его примитивности, взгляду на Возрождение. Дело в том, что материальное и идеальное связаны в «Декамероне» прочными узами и постоянно отсылают друг к другу: из плот-

ского вождения вырастает высокая любовь, но не забывает о том, из чего выросла; мир дан как бесконечное разнообразие казусов и характеров, но всеми казусами правит Фортуна, а во всех характерах проявляется человеческая природа; распавшаяся материя общества лечится словом, прозвучавшим из идеального царства общественной гармонии. Такими же прочными узами соединены общее и частное. Ничем не сдерживаемое торжество индивидуального начала – это картина зачумленной Флоренции, где каждый заботится лишь о себе, где дети отворачиваются от родителей, а родители бросают детей. А общество рассказчиков – это именно общество, где на первом плане не отдельное, а объединяющее – общность интересов, целей, желаний, дел и развлечений; каждый, кто входит в это общество, индивидуален не сам по себе, а только объединившись с другими и как бы пожертвовав своей единичностью.

В глубинной основе культуры Возрождения лежит представление о том, что индивидуальное начало выступает как культурная ценность лишь тогда, когда умеет выразить себя на языке абсолютных моделей и образцов, когда открывает в себе общезначимое и всеобщее наравне с неповторимым и единичным. Справедливо и обратное: нормативное только тогда подтверждает и утверждает свой статус, когда проявляется в казусном и материальном²⁴. К этому культурообразующему парадоксу Боккаччо в «Декамероне» подошел если не первым, то одновременно с Петраркой, и поэтому открытие новой эпохи культуры можно по праву числить среди других, сделанных им в этой книге.

- 1 См.: Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 51–68.
- 2 Asor Rosa A. «Decameron» di Giovanni Boccaccio // Letteratura italiana. Le opere. Torino, 1992. Vol. I: Dalle Origini al Cinquecento. P. 565.
- 3 См.: Giardini M.P. Tradizioni popolari nel «Decameron». Firenze, 1965.
- 4 См. сопоставление этих новелл: Андреев М.Л. «Новеллино» в истории итальянской литературы и европейской новеллы // Новеллино. М., 1984. С. 230–233.
- 5 Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. С. 56–57.
- 6 Там же. С. 25.
- 7 Там же. С. 75.

- ⁸ См. об этом: *Baratto M.* *Realtà e stile nel «Decameron»*. Vicenza, 1970, а именно вторую часть исследования (*Modi narrativi del «Decameron»*): этот анализ учитывается, с коррективами, в двух дальнейших абзацах.
- ⁹ *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 240.
- ¹⁰ Ср.: *Russo L.* *Lecture critiche del «Decameron»*. Bari, 1956. P. 63.
- ¹¹ Ср.: *Baratto M.* *Realtà e stile nel «Decameron»*. P. 62.
- ¹² *Asor Rosa A.* «Decameron» di Giovanni Boccaccio. P. 533.
- ¹³ См. о двух рамах «Декамерона»: *Хлодовский Р.И.* «Декамерон». Поэтика и стиль. М., 1982. С. 92 и далее.
- ¹⁴ *Schiaffini A.* Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale. Roma. 1943.
- ¹⁵ *Бранка В.* Боккаччо средневековый. М., 1983. С. 58–101.
- ¹⁶ По получившему большую популярность тезису Ю. Винавера переход от стихотворного рыцарского романа к прозаическому – это победа «материи» над «смыслом» (*Vinaver E.* *Etudes sur le Tristan en prose*. P., 1925. P. 5–20).
- ¹⁷ Ср.: «Художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание» (*Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 128). Еще раньше об этом сказал Кроче: «Существует поэзия без прозы, но нет прозы без поэзии» (*Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и общая лингвистика. М., 2000. С. 35).
- ¹⁸ Примечательно, что Дионео как комического рассказчика общество «Декамерона» принимает, а как исполнителя комических песен отвергает (в Заключении Дня Пятого) – поэтический фон, на котором возникает проза «Декамерона» должен быть однотонным.
- ¹⁹ О второй раме см.: *Barberi Squarotti G.* La «cornice» del «Decameron» o il mito di Robinson // *Barberi Squarotti G.* Il potere delle parola. Studi sul «Decameron». Napoli, 1989.
- ²⁰ Ibid. P. 21. Ср.: *Хлодовский Р.И.* «Декамерон»: великая книга о большой любви // Боккаччо Дж. Декамерон. М., 2003. С. 11.
- ²¹ Ср.: *De Michelis C.* Contraddizioni nel «Decameron». Milano, 1983. P. 13–16.
- ²² Ср.: *Almansi G.* The Writer as Liar. Narrative Technique in the «Decameron». L.; Boston, 1975. P. 23.
- ²³ *Хлодовский Р.И.* «Декамерон». Поэтика и стиль. С. 323.
- ²⁴ Об этой концепции Возрождения см.: *Андреев М.Л.* Инновация или реставрация // Андреев М.Л. Литература Италии. Темы и персонажи. М., 2008, а также многочисленные труды Л.М. Баткина, в первую очередь: Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990; Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М., 2000.

СТРУКТУРАЛИЗМ И ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ

С.Н. Зенкин

РОЛАН БАРТ: ПРИЗНАКИ МИФА

КАК РАСПОЗНАТЬ В ТЕКСТЕ или другом культурном объекте присутствие вторичного социального значения – «мифа», как называл его Ролан Барт в книге «Мифологии» (1957)? Сам Барт почти ничего не говорит о технике такого поиска: он трактует о знаковой структуре и социальных функциях «мифов», а их выслеживание как будто не составляет для него проблемы. На самом деле проблема тут есть, и она связана с семиотическим статусом *коннотации*. Как известно, этот знаковый механизм нечетко осознавался в первом очерке бартовской семиотики, каким были «Мифологии»: не зная еще работ Л. Ельмслева, автор книги вместо «коннотации» пользовался неподходящим термином «метаязык»¹. И все же, анализируя свои «мифы», он реально ведет речь именно о коннотации – о вторичной знаковой системе, означающее которой образуется целостным знаком первичной знаковой системы («Миф сегодня», с. 271–272)². Значение этого вторичного, коннотативного знака произвольно и не зависит от смысла первичного, денотативного знака, во всяком случае логически невыводимо из него. Между ними может быть в лучшем случае метафорическая или метонимическая ассоциация, подобная той, что бывает при хорошо известных в лингвистике процессах словообразования, причем последняя осуществляется в рамках одного языкового кода, а словообразование в «мифах» – благодаря взаимоналожению разных знаковых систем. Оттого расшифровка мифических (=коннотативных) смыслов не имеет ничего общего с изучением