

**ФЛОРЕНТИЙСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПЕРСОНАЛЬНЫХ
МИФОВ О ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКЕ И ДЖОВАННИ БОККАЧЧО В
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX – XX вв.**

Флорентийская мифология предполагает знакомство как с универсальным мифом, включающим в себя первичные мотивы камня, сада, цветка, цвета, вторичные мотивы круга, прошлого, башни, так и с персональными мифами о Данте, Петрарке, Боккаччо, Фра Беато Анджелико, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Савонароле.

Персональные мифы о Петрарке и Боккаччо в русской литературе XIX – XX вв. выглядят очень скромно. У истоков их создания стояли К.Н. Батюшков, А.С. Пушкин и Н.В. Гоголь. Написанные русскими авторами произведения о Данте, к примеру, не идут ни в какое сравнение с созданным о Петрарке и Боккаччо.

Трудно сказать, почему дело обстоит именно таким образом, но, возможно, увенчанный лаврами певец любви Петрарка и прославляющий страшное бедствие, чуму, сказочник Боккаччо были далеки от сознания русского человека именно своей однополярностью. Куда ближе ему образ изгнанного, но не изгнанного до конца, страдающего, но не сдающегося Данте.

Родиной Петрарки была Тоскана, он появился на свет в одном из пригородов Флоренции, городе Ареццо. Его отец был приятелем Данте и так же, как Данте, он был выдворен из Флоренции [Веселовский, 1939: 155]. Его сын прославился, прежде всего, как поэт, воспевавший любовь к Лауре: «Стихи Петрарки, сии гимны на смерть его возлюбленной, не должно переводить ни на какой язык; ибо ни один язык не может выразить постоянной сладости *тосканского* и особенной сладости музыки Петрарковой» [Батюшков, 1989: 131].

Именно об этом, в частности, писал К.Н. Батюшков в статье под названием «Петрарка» (1815). С этим именем, на наш взгляд, связаны первичные мотивы флорентийского универсального мифа – мотивы цветка, цвета и сада. И хотя «флорентийская республика не воспринималась Петраркой как родина», [История, 1985: 69] свою любовь к Лауре он воспел во флорентийском духе с опорой на сему цветка: «Смерть красавицы не истребила его страсти; напротив того, она дала новую пищу его слезам, новые *цветы* его дарованию» [Батюшков, 1989: 131].

Автора статьи интересуют причины столь пристального внимания к цветам в творчестве итальянского поэта. Во-первых, «любовь к *цветам* господствовала на Востоке. До сих пор арабские и персидские стихотворцы беспрестанно сравнивают красоту с *цветами* и *цветы* с красотой. *Цветы* играют большую роль у любовников на Востоке. Рождающаяся любовь, ревность, надежда, одним словом, вся суетная и

прелестная история любви изъясняется посредством *цветов*» [Батюшков, 1989: 136–137]. Во-вторых, «трубадуры также любили воспевать *цветы*, а за ними и Петрарка» [Батюшков, 1989: 137]. В-третьих, прообразом цветочного стиля Петрарки могла быть Флоренция, город цветов: «Желаете ли видеть, каким образом он воспользовался *цветами*? Еще раз повторяю: я удерживаю одну тень слога живого, исполненного неги, гармонии и этого сердечного излияния, которое только можно чувствовать, а не описывать. Кстати о *цветах*: слог Петрарки можно сравнить с сим чувствительным *цветком*, который вянет от прикосновения» [Батюшков, 1989: 137].

Перу Батюшкова принадлежит вольный перевод 269 сонета Петрарки, стихотворение «На смерть Лауры» (1810), в котором героиня уподобляется неувядающему, бессмертному, как Флоренция, дереву – лавру:

Колонна гордая! о лавр
вечнозеленый!
Ты пал! – и я навек лишен твоих
прохлад!
Ни там, где Инд живет, лучами
опаленный,
Ни в хладном Севере для сердца нет
отрад!

[Батюшков, 1989: 383]

В этом произведении так же, как и в «Вечере» (1810), упомянуто имя Лауры:

Как сладко, жизнь, твое для
смертных обольщенье!
Я в будущем мое блаженство
основал,
Там пристань видел я, покой и
утешенье –
И все с Лаурою в минуту потерял!
[Батюшков, 1989: 383]

О песнопений мать, в вертепах
отдаленных,
В изгнанье горестном утеха дней
моих,
О лира, возбуди бряцаньем струн
златых
И холмы спящие, и кипарисны
рощи,
Где я, печали сын, среди глубокой
нощи,
Объятый трепетом, склонился на

гранит...

И надо мною тень Лауры пролетит!
[Батюшков, 1989: 384]

По словам Батюшкова, «Петрарка сделался бессмертен стихами, которых он сам не уважал, – стихами, писанными на языке итальянском или народном наречии» [Батюшков, 1989: 130].

В статье «Причинами, замедлившими ход нашей словесности...» (1824) А.С. Пушкин писал, что «Батюшков, счастливый сподвижник Ломоносова, сделал для русского языка то же самое, что Петрарка для итальянского...» [Пушкин, 1950: 18].

О творческой близости Петрарки и Ломоносова Пушкин размышлял также в статье «Об альманахе «Северная Лира» (1827): «Прозаическая статья о Петрарке и Ломоносове могла быть любопытна и остроумна. В самом деле, сии два великие мужа имеют между собою сходство. Оба основали словесность своего отечества, оба думали основать свою славу важнейшими занятиями, но вопреки им самим более известны как народные стихотворцы. Отделенные друг от друга временем, обстоятельствами жизни, политическим положением отечества, они сходятся твердостью, неутомимостью духа, стремлением к просвещению, наконец, уважением, которое умели приобрести от своих соотечественников» [Пушкин, 1950: 48].

Знание Пушкиным биографии и творчества Петрарки наводит на мысль о том, что героиню «Каменного гостя» (1830) зовут точно так же, как возлюбленную Петрарки. Пушкин, как известно, стремился к переосмыслению традиционного сюжета о Дон Жуане в этом произведении. Образ Лауры не являлся частью канонического сюжета о севильском обольстителе, поэтому тенденция к пародированию образа могла сказаться и на нем. Так, возлюбленная Петрарки, подобная ангелу и цветку, могла у Пушкина превратиться в женщину, лишенную предрассудков.

Имя Петрарки встречается в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847) Н.В. Гоголя, в XXXI главе «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность». Сравнивая достоинства творчества Жуковского и Батюшкова, он приходит к выводу о том, что певец пенатов «обвевал бы ее (нашу поэзию – М.Г.) ароматическими звуками полудня, познакомивши с Ариостом, Тассом, Петраркой, Парни и нежными отголосками древней Эллады» [Гоголь, 1978: 343].

А.Н. Веселовский в 1905 г. написал большую статью под названием «Петрарка в поэтической исповеди *Canzoniere* (1304–1904)». Она посвящена 600-летию юбилею со дня рождения итальянского поэта. В ней он указывал на тесные литературные связи Петрарки с тосканскими поэтами [Веселовский, 1939, с. 157], на любовную историю Петрарки и Лауры [Веселовский, 1939: 159], но особенно на то, как соотносятся между собой слова лавр и Лаура: «К философско-поэтическому синтезу «нового стиля» Петрарка не был готов, но сам он выходил к чему-то подобному в неясной работе самосознания. На первых порах этот синтез,

случайно подкрепленный созвучием *Laurea* и *lauro*, любовь и слава» [Веселовский, 1939: 163]; «Это смешение, в котором центр постоянно колеблется между Лаурой и *лавром*, преследует фантазию Петрарки на всем протяжении *Canzoniere*» [Веселовский, 1939: 163]; «Слава – это форма переживания, к которому стремится познавшая себя личность; но важно отметить внутреннюю связь, в какой представляется Петрарке любовь и классическая слава: слава Лауры возбудила в нем вожделение еще большей славы (*famae clarioris*), исповедует он бл. Августину, а тот ему в ответ: и так ты возлюбил поэтический *лавр* (*lauream*), ибо от него и имя Лауры» [Веселовский, 1939: 164 – 165].

История Петрарки и Лауры привлекла внимание Вяч. Иванова, переводчика III сонета «Был день, в который, по Творце вселенной», XIII сонета «Когда в ее обличии проходит», LVII сонета «Мгновенья счастья на подъем ленивы» и др.

Безусловно, флорентийским можно считать стихотворение «*Apollini*», опубликованное в одноименном журнале в 1909 г. Миф о Дафне и Аполлоне под пером Иванова превращается в миф о Петрарке и Флоренции. Авторские размышления в произведении явно восходят не только к греческому мифу, но и, как отмечает А.Н. Веселовский, к VIII канцоне Петрарки, «в которой подробно описана метаморфоза, знакомая из Овидиева рассказа о Дафне» [Веселовский, 1939: 160]:

Кто вещей Дафн в эфирный взял
полон,

И в *лавр* одел, и отразил в кринице
Прозрачности бессмертной?..

Аполлон!

[Сонет, 1990: 134]

При характеристике Тептелкина, его «благополучной» жизни с Марьей Петровной в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» (1928) тема смерти, тема Ленинграда, несущего смерть, имеет особое значение. Осознание того, что он – не Петрарка, а жена – не Лаура [Вагинов, 1991: 108] – свидетельство нравственной гибели героя, предвестие реальной смерти его подруги.

И одинокий Неизвестный поэт, вернувшийся жить к матери, и бездетный Тептелкин, живущий с женой-матерью, покупающий детские игрушки, одинаково несостоятельны как художники слова, в сравнении с литераторами итальянского Возрождения, в частности, с Петраркой. По словам Вагинова, «некоторые студенты (Тептелкина – М.Г.) принялись изучать итальянский язык, чтобы читать о любви Петрарки и Лауры в подлиннике» [Вагинов, 1991: . 67].

Боккаччо вошел в русскую литературу о Флоренции как автор «Декамерона». Правда, даже эти упоминания оказываются крайне редкими и имеют отношение к Батюшкову, который является переводчиком не только «Моровой заразы во Флоренции», опубликованной в 1819 г. в журнале «Соревнователь просвещения и благотворения», но и «Гризельды», вошедшей в первую часть «Опытов в стихах и прозе» (1817).

Следует учесть также, что «Моровая зараза во Флоренции» и «Гризельда» восходят, соответственно, к начальным страницам и к последней новелле десятого дня в «Декамероне».

Внешне второе произведение Батюшкова никак не связано с Флоренцией. Однако это совсем не так. Во-первых, речь идет, по словам самого переводчика, о сказке, о рассказе про чудо. Восприятие Флоренции как чуда закрепилось в сознании русских путешественников с XV в., со времени проведения Ферраро-Флорентийского собора 1438–1439 гг. Именно это слово можно считать ключевым в переводе: «Все, ее знавшие в первобытном состоянии, не могли *надивиться*. Кротость ангельская, послушание *чудесное* делали мужа ее счастливейшим из всех мужей» [Батюшков, 1991: 142].

Поистине «добродетель, честность и терпение» [Батюшков, 1991: 148] Гризельды делают ее чудом, а ее жизнь – чудесным служением мужу: «Кто, подобно ей, перенесет с лицом спокойным, даже веселым, жесточайшие, неслыханные испытания, каким подвергнул ее Гвальтиери?..» [Батюшков, 1991: 148].

«Гризельда» мила Батюшкову сказочностью, способностью вселить и поддержать надежду на лучшее будущее, благополучным финалом.

Во-вторых, что очень важно подчеркнуть, рассказ о Гризельде завершает 10-й день героев «Декамерона». Более того, именно после того, как они услышали эту историю, было принято решение о возвращении во Флоренцию: «Завтра, если вы помните, будет две недели, как мы с вами для поддержания здоровья и сил оставили Флоренцию с намерением рассеяться и больше не видеть скорби, горя и отчаяния, с наступлением чумного времени прочно обосновавшихся в нашем городе» [Боккаччо, 1992: 576]; «но чтобы мы в конце концов друг другу не наскучили и чтобы никто не мог осудить нас за долгую совместную жизнь, я (король – М.Г.) предлагаю, – если, конечно, вы ничего не имеете против, – возвратиться восвояси» [Боккаччо, 1992: 577]; «Наутро все встали; дворецкий отправил вещи вперед, а дамы и молодые люди, предводительствуемые королем, двинулись во Флоренцию» [Боккаччо, 1992: 578].

В «Моровой заразе» люди бегут из зачумленного города, а в «Гризельде» они возвращаются назад, демонстрируя тем самым столь характерную для Флоренции фигуру круга.

В статьях Пушкина Боккаччо упоминается дважды. Первый раз в заметке «О новейших блюстителях нравственности» (1830) как автор, имеющий отношение к жанру сказки: «И между тем как стыдливый рецензент разбирал ее (поэму «Граф Нулин» – М.Г.) как самую вольную сказку Боккаччио иль Касти – все петербургские дамы читали ее и знали целые отрывки наизусть» [Пушкин, 1950: 107].

Второй раз – в «Опровержении на критики» (1830): «Верю стыдливости моих критиков; верю, что *Граф Нулин* точно кажется им предосудительным. Но как же упоминать о древних, когда дело идет о благопристойности? И ужели творцы шутивных повестей Ариост,

Боккаччио, Лафонтен, Касти, Спенсер, Чаусер, Виланд, Байрон известны им по одним лишь именам?» [Пушкин, 1950: 138].

Возможно, с именем и творчеством Боккаччо связаны не только названные статьи Пушкина, но и его «маленькая трагедия» «Пир во время чумы» (1830). «Божественную комедию» Данте, условно говоря «большую комедию», можно сравнить с «маленькими трагедиями» Пушкина точно так же, как «большую трагедию» Боккаччо с «маленькими трагедиями» Пушкина. Автор «Пира во время чумы» знал начало «Декамерона», хотя бы по переводу Батюшкова, «малость» пушкинского творения могла быть порождена также сказочностью и шутовством произведений Боккаччо.

Справедливость этого предположения можно подтвердить, опираясь на статью А.Н. Веселовского «Художественные и этические задачи “Декамерона”» (1893): «При оценке Декамерона нельзя не подчеркнуть особо художественной стороны его плана. Боккаччо схватил живую, психологически-верную черту явлений чумы, страсти жизни у порога смерти. Его Декамерон – это “*пир во время чумы*”» [Веселовский, 1939: 290].

Ф.И. Буслаев в своих воспоминаниях 40-х гг. XIX в. говорит о церкви Санта Мария Новелла во Флоренции, не забывая о творце «Декамерона»: «та самая церковь, в которой во время страшной чумы, постигшей Италию в XIV столетии, собрались веселые собеседники Боккаччиева «Декамерона», кавалеры и дамы, и условились удалиться вместе из зараженного города в уединенную виллу» [Буслаев, 2003: 220].

Размышления Буслаева о «тогда» и «теперь» во Флоренции 1864 г. также коснулись площади Марии Новеллы, где располагается церковь ее имени, и Боккаччо: «той самой церкви, где веселые собеседники Боккаччиева Декамерона собрались однажды, во время чумы, помолиться и поболтать и где порешили забавлять себя шутивными рассказами, эта площадь в мое старое время была еще покрыта *зеленой травой и цветами*, как в XIV в., во времена самого Боккаччио» [Кара-Мурза, 2001: 323]; «Теперь она покрылась мостовой, на ней стоят извозчики в каретах и колясках, а кругом – модные магазины и самые роскошные, то есть английские, гостиницы и меблированные квартиры: никому и в ум не придет, что эта церковь еще недавно стояла на конце города, и что около нее привольно росла *трава и цветы*» [Кара-Мурза, 2001: 323].

Глубоко символично то, что последние строки Неизвестного поэта в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» посвящены Флоренции и, возможно, раннему произведению Боккаччо, поэме «Филострато»:

Нам в юности Флоренция сияла,

Нам Филострата нежного на улицах

являла...

[Вагинов, 1991: 145].

Нам представляется, что персональные мифы о Петрарке и Боккаччо в русской литературе создавались на основе универсального флорентийского мифа. Мотив цветка в мифе о Петрарке представлен как в прямом, так и в метафорическом смысле: «цветы дарования», «цветистый

слог», «город цветов». Любовь к Лауре воспевается не только с опорой на слово цветок, но и на слово лавр, обозначающее вечнозеленое дерево. Мотивы цветка и цвета порождают размышления о любовном саде, наполненном всевозможными растениями, о мотиве сада. В мифе о Боккаччо и сам автор, и его «Декамерон» оказываются неразрывно связанными не только с перечисленными первичными мотивами, но и с вторичным мотивом круга.

Библиографический список

1. Батюшков, К.Н. Соч.: в 2 т. / К.Н. Батюшков. – М.: Художественная литература, 1989. Т. 1. – 718 с.
2. Боккаччо, Д. Декамерон/ Д. Боккаччо. – Кишинев: Штиинца, 1992. – 608 с.
3. Буслаев, Ф.И. Мои досуги. Воспоминания. Статьи. Размышления / Ф.И. Буслаев. – М.: Русская книга, 2003. – 606 с.
4. Вагинов, К. Козлиная песнь / К. Вагинов. – М.: Современник, 1991. – 592 с.
5. Веселовский, А.Н. Избранные статьи / А.Н. Веселовский. – Л.: Художественная литература, 1939. – 572 с.
6. Гоголь, Н.В. Собр. соч.: в 7 т. / Н.В. Гоголь. – М.: ГИХЛ, 1978. Т. 6. – 559 с.
7. История всемирной литературы: в 9 т. – М.: Наука, 1985. Т. 3. – 816 с.
8. Кара-Мурза, А.А. Знаменитые русские о Флоренции / А.А. Кара-Мурза. – М.: Независимая газета, 2001. – 352 с.
9. Пушкин, А.С. Полн. собр. соч.: в 6 т. / А.С. Пушкин. – М.: ГИХЛ, 1950. Т. 5. – 680 с.
10. Сонет серебряного века: Русский сонет конца XIX–начала XX века. – М.: Правда, 1990. – 768 с.