

**Цели и способы цитирования авторов  
в трактате Петрарки «О средствах против превратностей  
судьбы» (диалог «О пении и приятности музыки»)**

Историческая наука начала нового тысячелетия находит особое удовольствие в обращении к *тексту* в источниковедческом смысле, которое всегда важно само по себе и которое открывает подтексты, позволяет уловить скрытые при других подходах оттенки. Сказанное в полной мере относится к трактату Петрарки, обозначенному в названии статьи.

Это большое латинское сочинение, составляющее около 700 страниц современного стандартного текста, написано гуманистом между 1354 – 1362/1366 годами. Оно имело особую популярность среди образованных европейцев, особенно в немецкоязычной зоне, в XV – XVII вв., многократно переводилось на разные языки, фигурировало в числе инкунабул, снабжалось эпиграфами и многочисленными мастерскими иллюстрациями. Затем наступила полоса затухания публикаций. В конце XIX в. она сменилась второй волной интереса, а в конце XX в. – третьей.

В начале 1990-х гг. трактат был переведен на английский язык американцем В. Равски и издан в виде пятитомника с обширным комментарием, в 2002 г. появилось двухтомное билингвальное издание во Франции, подготовленное К. Карро<sup>1</sup>. Ныне ждет своей публикации впервые выполненный Л.М. Лукьяновой полный перевод трактата на русский язык<sup>2</sup>. Отсюда

---

<sup>1</sup> *Rawski K.H.* Petrarch's Remediis for Fortuna, Fair and Foul / A Modern Eng. Transl. Bloomington Ind. Univ. Press, 1991. 5 Vol; *Petrarque F.* Les remedes aux deux fortune / Texte et trad. par. Ch. Carraud. Paris, 2002. 2 Vol.

<sup>2</sup> Некоторая часть переведенных Л.М. Лукьяновой диалогов уже опубликована на страницах разных изданий, в том числе - межвузовского сборника «Средневековый город» (Саратов, Вып. 15-22, 2002-2012 гг.) и в кн.: *Петрарка Франческо.* Диалоги на гендерные и эстетические темы (трактат «О средствах против превратностей судьбы, кн. 1») / Пер. с лат., коммент., указат. Л.М. Лукьяновой; исследоват. раздел Н.И. Девятайкиной. Саратов, 2008. С. 5-98; *Девятайкина Н.И.* Петрарка и

выросла потребность осмысления текста в целом, пошаговое рассмотрение всех 254 диалогов, на которые разделен трактат, а не только двух-трех десятков самых популярных.

Кроме того, культурная антропология, история менталитета, новая интеллектуальная история порождают новые вопросы, на которые рассматриваемый трактат позволяет получить интересные и нередко неожиданные ответы. Среди далеко еще не изученных источниковедческих проблем – соотношение греческих и римских источников, античных и библейских текстов; информации культурного и устного происхождения. Пока исследователи специально не занимались выяснением разного рода «деталей» – скажем, изучения круга авторов, целей и способов цитирования в отдельных диалогах или тематических группах. Иными словами, насколько можно судить, «анатомия» каждого диалога и групп диалогов, степень *жанрового* соответствия первой и второй книг и многие другие вопросы источниковедческого плана еще не стали предметом системного изучения. В результате далеко не все тайны популярности трактата разгаданы, в том числе – связанные с «присутствием» античного компонента<sup>3</sup>.

Обе книги трактата состоят из диалогов, которые ведут между собой литературно-аллегорические персонажи. В первой книге, об одном из диалогов которой пойдет речь, это Разум (*Ratio*) и Радость (*Gaudium*); несколько раз на смену Радости приходит Надежда (*Spes*). Во второй, укажем для справки, – это Разум и Печаль (*Dolor*) или Разум и Страх (*Metus*). Они могли

---

человек его эпохи в общественном и личном пространстве (по трактату «О средствах против превратностей судьбы»; Диалоги из трактата / Пер. с лат., коммент. Л.М. Лукьяновой. Саратов, 2010. С. 132-234.

<sup>3</sup> Из диссертационно-монографических работ последнего десятилетия по проблематике трактата можно указать на исследования одного чешского автора. См.: *Špička J. Strategie dialogu v Petrarkově «De remediis»*. Brno, 2005 (diss.)

В связи с изучением истории музыки к нему обращался известный итальянский специалист в этой области К. Галлико. См.: *Gallico C. La musica a Milano nel Trecento // Petrarca e la Lombardia. Atti del Convegno di Studi (Milano, 22-23 maggio 2003) / A cura di G. Frasso*. Roma; Padova, 2005.

быть знакомы читателю по сочинениям стоиков. Соответственно первая книга занята вопросами поиска средств против счастливой фортуны, а вторая толкует о средствах против несчастливой<sup>4</sup>. Но ожидаемого «зеркального» продолжения тематики первой книги нет. Это сразу же показывает, что текст не был ориентирован на «классические» схоластические нормы построения.

Попытаемся выявить, как же представлены в диалоге древние авторы и их сочинения, каковы способы подачи материала, в том числе, его цитирования, как «выстраиваются» отношения гуманиста с писателями древности и читателями, наконец, каковы цели использования информации из литературных источников.

Вначале позволим себе изложить несколько общих наблюдений, которые можно отнести ко всему сочинению в целом и которые, тем самым, прояснят некоторые моменты «нашего» диалога. Изучение всех текстов *подряд* показывает, что число упомянутых или процитированных античных, библейских, средневековых авторов не связано напрямую с тематикой. При этом авторы, как правило, цитируются без каких-либо указаний на то, являются они язычниками или христианами. Чаще упоминается их ученая/«профессиональная» принадлежность – философ, историк, поэт, богослов, отец церкви, автор библейского текста.

Гуманиста отличает высокая культура работы с сочинениями прошлого: точность в изложении почерпнутого в них материала, фактов, назывании имен. Если подсчитать общее число *поименованных* в трактате *античных* авторов, их оказывается около 30. Еще примерно половина названного числа – тех, кто не назван, но чей труд использован, как это выявлено итальянскими, американскими и французскими исследователями-текстологами. На первом плане по числу естественно оказываются римские авторы, от них несколько отстают греческие. Число прямо цитируемых сочинений, как уже был повод подсчитать, приближается к 50 трудам, а вместе с использованными

---

<sup>4</sup> Трактат изучался по тексту: *Petrarca Francesco. De remediis utriusque fortunae*. Cremona, 1492.

без упоминания – к 100. Для времени Петрарки это очень высокие показатели. Не забудем, что перед нами не сугубо историческое или философское сочинение, а произведение, рассчитанное на широкую читающую публику (по современным определениям – научно-популярное).

Позволим себе проанализировать поэтапно, с приведением без сокращений беседы «Разума» с «Радостью», диалог «О пении и приятности музыки», разбив его на фрагменты, но не упустив ни одной строки<sup>5</sup>. Это важно потому, что диалог оказался весьма показательным с точки зрения интересующих нас вопросов. Остальные тексты, конечно, добавляют красок, но принципиально не меняют концепции Петрарки в отношении целей и способов цитирования сочинений авторов древности.

Итак, в диалоге «О пении и приятности музыки» Радость произносит на протяжении разговора 9 коротких фраз-реплик<sup>6</sup>. Разум более или менее развернуто реагирует на них, отвечая на каждую реплику; он произносит всякий раз от 2 до 17 фраз, т.е. его высказывания оказываются в среднем в 6-7 раз длиннее. Нередко они превращаются в настоящие речи, пусть и сжатые по объему. Отсюда ясно, что позиция Петрарки выражается именно Разумом, что перед нами не два его голоса, как это можно сказать о трактате-автобиографии «Моя тайна», который, по новейшим данным, завершался в то время, когда начинался интересующий нас в данной статье трактат, и который выказывает блистательное владение автора жанром. В 9 фрагментах разговора о пении и музыке, игре на кифаре и флейте обе части темы – пение и игра на инструментах – представлены поровну.

---

<sup>5</sup> *Petrarca Fr. De cantu et dulcedine musica // Petrarca Francesco. De remediis utriusque fortunae*, I, 23. Cremona, 1492. P. 44-46. Вся латинская терминология в статье приведена по этому изданию.

<sup>6</sup> Приведем их все, чтобы сразу стала понятна специфика высказываний Радости: Я испытываю наслаждение от пения и звуков кифары; Звуки пения манят меня; Меня очаровывает приятность музыки; При звуках приятных песен я радуюсь и ликую; Я приятно пою; Я наслаждаюсь пением и игрой на флейте; Пение волнует меня; Мне нравится петь; Я с наслаждением внимаю сладостным стройным голосам.

Обратимся к началу беседы.

«(1) *Радость. Я испытываю наслаждение от пения и звуков кифары*<sup>7</sup>. *Разум. А насколько лучше было бы испытывать наслаждение от слёз и рыданий. Лучшие сначала плакать, потом радоваться, чем от радости переходить к слезам*»<sup>8</sup>.

Как видно, в данном случае нет авторов и цитат; однако в подтексте легко «считываются» не только библейские Притчи Соломоновы, но и весьма привычные для проповеднической и «научно-популярной» литературы XII – XIV вв. утверждения о пользе слез, непрочности радостей, их обязательном завершении слезами. Мы не можем, очевидно, в виду топонимности, называть фразы Разума скрытым цитированием, хотя, скажем, высказывания знаменитого трактата папы Иннокентия III («О презрении к миру или о ничтожестве человеческого состояния», 1198) здесь повторены очень близко к тексту<sup>9</sup>. Но нельзя ли в подобном углядеть факт насыщения беседы культурно-религиозным контекстом не только устного, но и письменного происхождения? И прямого расчета на узнавание читателем?

В данной статье нет возможности широко аргументировать *этот* тезис, остается заметить, что подтексты самого разного рода, ориентированные на диалог с читателем в смысле признания за ним достаточно большой осведомленности и стремления через это найти общий язык и понимание, составляют одну из характерных, хотя очень мало изученных особенностей петрарковского нарратива.

Еще один момент. Казалось бы, такое серьезное суждение Разума должно было заставить Радость призадуматься и

---

<sup>7</sup> Цифры скобках от (1) до (9) – условная нумерация фрагментов, введенная мною для удобства работы с текстом.

<sup>8</sup> Все цитаты приводятся в переводе Л.М. Лукьяновой, опубликованном в одной из названных выше книг. – См.: *Петрарка Франческо. Диалоги на гендерные и эстетические темы*. С. 20-23.

<sup>9</sup> См.: *Иннокентий III. О презрении к миру или о ничтожестве человеческого состояния*. Кн.1. Гл. 22-23 // *Итальянский гуманизм эпохи Возрождения*. Саратов, 1988. Ч. 2. С. 127.

как-то изменить тон и содержание его реплик. Но этого не происходит. Петрарка не спешит быстрыми красками нарисовать победу Разума над Радостью. Все остальные высказывания выдержаны в тональности первого. Автор явно обозначает распространенность подобных увлечений, их укорененность. И понимает важность неторопкого влияния на читателя. В аспекте нашей темы это заставляет проследить, наращивается ли с этой целью от реплики к реплике аргументация Разума и, соответственно, обращение к текстам и авторам.

Следующий обмен суждениями между Радостью и Разумом более емкий, он позволяет напрямую задать тексту интересующие нас вопросы. Приводим, как задумано, довольно большой фрагмент целиком.

*«(2) Радость. Звуки пения манят меня. Разум. Пением можно заманить и зверей, и птиц, и, что самое удивительное, даже рыб. Тебе известен рассказ об Арионе и дельфине, выдаваемый за истинное происшествие; он вошел даже в историю.<sup>10</sup> Многие известные писатели упоминают об этом чуде; искуснее всех написал о нем отец греческой истории Геродот<sup>11</sup>. На месте, где Арион был невредимым выброшен на берег, поставили медный памятник: кифаред, сидящий на спине плывущего дельфина. Известно, что и сирены заманивают пением. И что совершенно достоверно: ежедневно человек заманивает и обманывает человека льстивыми речами. Голос — лучший инструмент для обмана».*

Начнем с комментария по поводу первого «слоя» текста. Петрарка обращается за аргументами к истории культурного героя — Ариона, спасенного дельфином. В данном случае назван Геродот, с привычным эпитетом — «отец греческой истории» и похва-

---

<sup>10</sup> Арион (ок. 600 г. до н.э.), греческий поэт и певец с о. Лесбос. Его жизнь окутана легендами, одна из них — о спасении певца дельфином. Арион, возвращавшийся на корабле из Тарента в Коринф, был ограблен моряками, позволившими ему спеть перед смертью; пропев прощальную песнь, Арион бросился в море. Его подхватил дельфин и доставил на сушу.

<sup>11</sup> Геродот. История, I, 24.

лой за искусный рассказ. За кулисами присутствуют также «многие известные писатели», не названные поименно, но явно хорошо известные автору трактата. Но ему уже мало интересно использовать повод ради демонстрации эрудиции.

Если поставить в такой ситуации вопрос о цели обращения к Геродоту и другим авторам – то вначале кажется, она вполне очевидна: рассказ историка дает всеми признаваемый аргумент о силе воздействия музыки и пения на людей и даже иных живых существ, известной с очень давних, историко-мифологических времен. А дальше начинается удивление. Петрарка мог бы очень украсить текст ярким пересказом мифа («вставной новеллой») об Арионе, как он многократно делает в других случаях и по поводу других героев, в том числе - во второй половине рассматриваемого текста. Гуманист сделал бы это, если бы рассказ об Арионе и в его глазах был безусловно авторитетным.

Он обозначает доверие к читателю, обронив фразу, что случай хорошо известен, но не пересказывает его, только напоминает фабулу, т.е. демонстрирует недоверие к информации. Собственно, гуманист даже акцентирует критическое отношение к знаменитой «истории»: в его глазах казус с Арионом - легендарный, мифологический (*fabella*), только «выдаваемый» за истинное происшествие и странным образом вошедший в историю. Иными словами, обращение к античному автору за сведениями (даже к такому авторитетному, как Геродот), присутствие подобных сведений в других текстах, не означает их безоговорочного приятия. Более того, их восприятие совмещается у нашего автора с легкой иронией, переданной через слова «чудо», «самое удивительное» («Пением можно заманить и зверей, и птиц, и, что самое удивительное, даже рыб»). Заодно и дельфин причисляется к простым рыбам, усиливая сомнение.

Завершающая фрагмент фраза о памятнике Ариону – вполне в духе Петрарки. Он во всех диалогах дотошно докапывается до истоков того или иного события и любит охватывать его единым взглядом – от начала до конца, любит передать «историю». В данном случае он добирается до культурной информации о памятнике. При этом без отсылки к

автору и сочинению, откуда она почерпнута. Возможно, в виду «школьной» известности.

Если после комментариев еще раз поставить вопрос о цели, то ее можно рассматривать как философско-дидактическую: «И что совершенно достоверно: ежедневно человек заманивает и обманывает человека лъстивыми речами». Заключение Разума однозначно: «Голос – лучший инструмент для обмана».

А разве, не утерпел бы спросить читатель, голос не может послужить для помощи и спасения жизни? Ведь тот же Арион был спасен своим пением, которое услышал дельфин. Но Разуму-Петрарке в данном случае, как и во многих других, не важен предполагаемый вопрос-возражение. Ему важно четко сформулировать свою позицию-идею, что голос, слова, речи, а отсюда пение, и музыка могут втянуть в гибель, потому не следует ими восхищаться.

Вернемся еще раз и к Ариону. Содержание и прямые смыслы мифа о нем не востребованы; напоминает «культурная картинка», но ассоциативный ряд ведет от нее в противоположную сторону. Ведет, по сути дела, к другой, уже не эстетической, а этической теме – о нравах, обманах, вероломстве, нечестности в отношениях между людьми, о моделях поведения и пр. И побуждает современного исследователя задуматься, какой исторический «материал» стал истоком этого подтекста. Несомненно, самой «показательной» могла стать для гуманиста повседневность Милана. Он (по возвращению в 1353 г. из заальпийского Воклюза в Италию) пребывал там почетным гостем правителей Висконти как раз в годы написания трактата. Примеры из жизни самых разных групп тогдашнего общества, прямые наблюдения за бытом пополапства и синьоров города, обычаями их двора давали очень выразительный и многослойный материал.

В следующем обмене суждениями тема музыки, продолженная репликой Радости, неожиданно сворачивает на замечания Разума об опасности *очаровываться* кем-то или чем-то.

*«(3)Радость. Меня очаровывает приятность музыки. Разум. Говорят, и паук, заманивая в сети муху, как*

*бы очаровывает ее, прежде чем убьет. Очаровывает и женщина, когда хочет обмануть. И грабитель обнимает того, кого собрался обокрасть, и осьминог того, кого топит. И самыми кроткими жестами и речами отличаются самые ужасные люди вроде Домициана.<sup>12</sup> Едва ли есть ласки, не вызывающие подозрений».*

Петрарка привычно обращается к историческим примерам римской эпохи. Домициан в списке ее персонажей занимает у него в трактате не самое малое, но и не самое большое место: пять раз он упоминается в первой книге (I, 2, 23, 95-96, 110) и четырежды во второй (II, 39, 81, 84, 90). В данном случае выразительная, хотя и краткая, характеристика «героя» предложена *без отсылки* к сочинению и автору. Способ использования авторского материала формально вполне средневековый. Но читатель легко обнаружит источник - сочинение Светония «Жизнь двенадцати цезарей». Потому что в других диалогах трактата это сочинение не раз упоминается. В том числе - и по поводу Домициана.

Более того, оценка Домициана - собственно петрарковская, - выглядит общим выводом, квинтэссенцией его знания о деятельности этого императора, и вовсе не является прямым повторением суждений Светония. Иными словами, Петрарка то и дело ломает традиционную схему отношения предшественников, авторов «историй», к более ранним историческим текстам, которые ограничивались благоговейным «присвоением» чужого материала, как прекрасно показал в своей классической работе Б.Гене<sup>13</sup>. Цель рассказа о Домициане видится как традиционно-наставительная, предохраняющая от излишнего доверия.

И здесь нельзя не отметить еще один авторский прием, к которому очень активно прибегает Петрарка. Устами Разума он «уводит» читателя от прямой темы разговора – о музыке, к беспро-

---

<sup>12</sup> Домициан (57-96 г.н.э.), римский император; о его первоначальной кротости и щедрости и о позднейшей жестокости и алчности Светоний много пишет. См.: *Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. Домициан*, 9-13.

<sup>13</sup> *Гене Б. Историческая культура средневекового Запада*. М., 1980.

игрышно актуальным вопросам о социальной опасности психологических приемов воздействия на человека представителей маргинальных групп общества, в один ряд с которыми ставятся, кстати, плохие правители. Еще удивительней, что в том же ряду оказываются женщины; здесь тема уходит еще дальше - к вопросу о моделях гендерного поведения. За пределами данного цикла диалогов она очень занимает гуманиста, и позиция недоверия к женщинам в обсуждаемых темах преобладает.

Обратим внимание на аргумент, с которого (как наиболее выразительного и метафоричного?) Разум начинает свой ответ: о пауке, который, «как говорят», очаровывает муху, затягивая ее в свои сети, и осьминоге, который аналогичным образом «топит жертву». Здесь цели статьи заставляют указать на такой «способ цитирования», как глухой глагол «говорят» (*ut aiunt*). Отметим, способ, очень часто встречающийся у Петрарки. Порой он может встретиться два-три раза в пределах одного диалога. Более того, найдется совсем мало текстов, где наш автор обходится без него. И он ведет речь вовсе не об устных сведениях - все о той же письменной традиции. «Говорят» может обозначать, насколько можно судить из контекстного анализа всего трактата, либо что-то известное на уровне школьной науки, либо отмеченное античными авторами, но чаще всего не до конца выверенное, не во всем в глазах Петрарки достоверное. В рассматриваемом случае он для выразительности охотно прибегает к факту из мира природы, магнетическим действиям паука/осьминога, которые в глазах читателя разрастаются до обобщающих образов (осьминог для населения Средиземноморья столь же привычен, как и паук). И женщина, словно паук, приманивает и обманывает. И вор – тот же паук. И правитель поставлен волей автора в тот же «осьминожно-паучий» ряд. Петрарка выводит читателя на имя автора-энциклопедиста и его труд со сведениями о пауке и осьминоге, поскольку много раз с уважением называет его на протяжении трактата. Это Исидор Севильский.

Ассоциативный ряд в данном фрагменте не позволяет оторваться от темы диалога, связывая в целое такие составляющие как музыка – голос – звук голоса – мягкий обволакива-

ющий жест/действие.

Следующий, один из самых коротких фрагментов беседы, состоит всего из трех фраз.

*«(4)Радость. При звуках приятных песен я радуюсь и ликую. Разум. Берегись, ибо написано: начало и конец радости — плач<sup>14</sup>. И еще: «возликует дух перед погибелью»<sup>15</sup>.*

В данном случае перед нами две прямые цитаты. По известности не назван их автор Соломон, по той же причине не сказано, что приведен текст Библии. Контекст трактата позволяет заметить, что словами «ибо написано» (*nam scriptum est*) чаще всего обозначается именно цитирование Священных текстов. Цель тоже кажется прозрачной: традиционное предостережение апокалиптического характера. Фрагмент возвращает к первому наблюдению: перед нами прием «перевода регистров» – то есть не прямая реакция на слова Радости, а мировоззренческое суждение, переданное через авторитетную цитату. Радость фиксирует внимание на приятности момента, Разум – на библейски окрашенном драматизме человеческого существования.

Следующий, «срединный», фрагмент диалога также невелик по объему. Он словно бы призван снять высокий накал предыдущего обмена репликами, ради чего возвращает собеседников в мир природы.

*«(5)Радость: Я приятно пою. Разум: И, может быть, в последний раз. Лебедь лучше всего поет перед смертью. Правда, гораздо больше их гибнет в состоянии радости, чем в состоянии печали. Свежо предание, что, запевая сладостнее, чем обычно, лебедь испускает дух на самом глубоком вздохе».*

Перед нами уже отмеченный выше способ работы с чужим материалом – использование информации без ссылки на автора и сочинение. И также отмеченное, но еще более прямое

---

<sup>14</sup> «И при смехе иногда болит сердце, и концом радости бывает печаль»: Притчи Соломоновы, 14, 13.

<sup>15</sup> «Возликует дух перед погибелью»: Притчи Соломоновы, 16, 18.

и более иронично выраженное в данном случае недоверие к точности самой информации – как разговорно передает фразу переводчик, «свежо предание» (*recens fama est*). Цель использования сведений – напоминание тому, кто имеет приятный голос, (через тему лебеда), о непрочности земных радостей и даже использовании творческих даров, данных природой. При этом критическое замечание Петрарки по поводу точности сведений о лебедях явно «перебивает» дидактическую составляющую. Она оттесняется на второй план. А на первый выходит критика недостоверных сведений и сочинений, в которых они приведены.

Очередной фрагмент возвращает к теме музыки и музыкальных инструментов.

*«(6)Радость. Я наслаждаюсь пением и игрой на флейте. Разум. И недаром. Ведь каждый день, каждый час и каждое мгновение влекут тебя к могиле, куда покойника по вашему обычаю несут с пением и флейтами. Вспомни то у Стация Папиния:<sup>16</sup>*

*Флейты обычно туда провожают тебя дорогие.*

*И ты без остановки спешишь туда, если даже и не ощущаешь этого, поэтому тебе нравится толпа, поющая на похоронах и внимающая флейтам».*

Здесь способ цитирования практически современный: названо имя поэта («вспомни Стация Папиния»), приведена прямая цитата из его сочинения. Само оно не названо. Почти никогда у Петрарки не встречается современной модели цитирования: чтобы вместе фигурировали три ныне востребованных при цитировании античных классиков сведения – автор, название сочинения, его часть или раздел, глава, строка. Но главное в данном случае обозначено. Цель цитирования Стация раскладывается на несколько составляющих. Во-первых, украсить рассуждение культурным аргументом. Во-вторых, указать на существование обычая с давних времен. При этом давность в глазах автора вовсе не повод для принятия или оправдания

---

<sup>16</sup> *Стаций Папиний*. Фиваида, VI, 121.

ситуации. Т.е. Стаций не добавляет авторитета суждению Петрарки-Разума. Скорее оно идет в разрез с повествованием античного поэта. В-третьих, здесь вновь важна подтекстовая задача, которой Стаций помогает: перевести рассуждение на другой уровень, драматизировать ситуацию, напомнить, что всякий день, каждый час и миг влекут к могиле. В-четвертых, обращает на себя внимание очередной прием, связанный с обращением к древнему тексту: Разум обращается к Радости, а через нее к читателю с доверительным «то у Стация Папиния» (*illud Statii Papinii*), которое переводчица удачно передает как «вспомни». Этот прием очень часто встречается в диалогах обеих книг и заслуживает быть рассмотренным специально ради выявления «культурного портрета» читателя или, как минимум, представления Петрарки о таковом. Но и в данный момент важно указать на него, как на способ создания атмосферы понимания и диалога, способ превращения читателя в единомышленника. И с этим разделяющим мнение Разума читателем критике подвергается психология «толпы», неосознанно бегущей за звуками флейты, словно на праздник, навстречу собственной смерти.

Большой фрагмент беседы связан вновь с «путешествием» в историю вопроса.

*«(7)Радость. Пение волнует меня. Разум. Так и должно быть. Несомненно, в душах людей, особенно благородных, есть могучая музыка, но действие ее, вопреки ожиданию, различно. Не стану много говорить о том, в чем не нуждается предмет рассуждения. Одних она побуждает к бессмысленному веселью, других – к святой молитвенной радости и благочестивым слезам умиления. На то, как поразному воздействует музыка, обращали внимание великие умы. Святой Афанасий ради избежания житейской суеты запретил церковное пение<sup>17</sup>. Амвросий же, стремясь к благочестию, настоял на пении в церкви<sup>18</sup>. Августин в своей*

---

<sup>17</sup> Афанасий Великий (293-373), епископ Александрийский.

<sup>18</sup> Амвросий (340-397), епископ Миланский, один из знаменитых западных Отцов христианской церкви. Преподавал церковное пение. Ввёл антифонное (попеременное) пение на двух клиросах и четыре

*«Исповеди» благочестиво говорит, что он не может преодолеть сомнения относительно пения в церкви<sup>19</sup>.*

Перед нами имена сразу трех авторов, великих Отцов Церкви раннего периода. Способ привлечения их сочинений – краткий пересказ точек зрения, при этом у Августина названа знаменитая автобиография, в которой содержится высказывание о пении и музыке. Цель – аргументировать тезис, что действие музыки на человека различно, даже противоположно, и вновь перевести разговор на другой уровень. В данном случае – о воздействии на человека церковной музыки и мнениях отцов церкви по этому поводу. Т.е. вновь на ситуацию непосредственного, без рефлексии, признания Радости о воздействии пения идет мощная реакция: Разум переводит разговор в область церковно-исторических споров по поводу музыки.

Фрагмент интересен и тем, что содержит оценку позиций авторов-богословов. Свое отношение к ним Петрарка выражает немногими словами, но достаточно внятно. Афанасий запрещает музыку «ради избежания житейской суеты»: наш автор явно разделяет такую позицию. Амвросий, «стремясь к благочестию...»: – обозначается посыл: этот отец церкви *хотел*, чтобы благочестие увеличилось, но (словно бы читается в подтексте) достиг ли желаемого? Августин – имел «благочестивое» сомнение относительно пользы пения в церкви. И именно на благочестивость подобного сомнения важно указать Петрарке, хоть оно и не было преодолено до конца.

Словом, двое из трех авторов близки Петрарке в их отношении к музыке, аргумент «против» весит больше, чем «за». Но нельзя не указать на признание других точек зрения и, собственно, самого факта неоднозначного воздействия музыки на душу. Мы вновь встречаемся с иным отношением к авторам, чем это было принято в средневековой историографической традиции.

Самая длинная и яркая речь Разума в ответ на краткую ре-

---

церковных музыкальных лада.

<sup>19</sup> *Аврелий Августин*. Исповедь, IX, 7.

плику Радости состоит из 17 фраз, это предпоследний фрагмент диалога.

*«(8) Радость. Мне нравится петь. Разум. Когда-то это нравилось грекам, а теперь перешло и к вам. У них человек, не умеющий петь и играть на кифаре, считался невеждой, как случилось с Фемистоклом, славнейшим из греков, когда он отказался играть на пиру. А фиванец Эпаминонд, может быть, не желая такого же обвинения, прекрасно играл на кифаре и пел, как пишет о нем Цицерон<sup>20</sup>. Удивительно, что даже такой старец, как Сократ, играл на кифаре<sup>21</sup>. И давайте не удивляться тому, что дядя Алкивиада Перикл отдал мальчика учиться играть на флейте (это занятие было у греков весьма уважаемым), чтобы тот в числе прочих свободных искусств владел и этим. Но отметим и большую скромность мальчика, который, приложив к губам флейту, которую принёс знаменитый музыкант, приглашенный для обучения, вдруг заметил, как исказилось его лицо. Тогда он сломал флейту и зашвырнул ее подальше<sup>22</sup>. Разве он не заслужил чести называться образцом даже в таком юном возрасте? И в Афинах, с согласия всего народа, с этих пор перестали играть на флейтах.*

*Обратимся к вам. Горячее желание заниматься музыкой не коснулось людей, погруженных в важные дела. Но оно охватило других, склонных к самому худшему. Весьма усердствовал в пении и пляске Калигула<sup>23</sup>. Трудно вообразить, сколько усердия вкладывал в игру на кифаре Нерон и как он заботился о своем голосе. И самая великая глупость — в послед-*

---

<sup>20</sup> О Фемистокле и Эпаминонде см.: Цицерон Марк Туллий. Тускуланские беседы, I, 2, 4.

<sup>21</sup> Сократ (469-399 г.до н.э.), греческий философ; уже в старости стал учиться играть на музыкальных инструментах.

<sup>22</sup> Алкивиад (452-404 г. до н.э.), греческий государственный деятель и полководец; его дядя Перикл принимал деятельное участие в подготовке хора для трагедии Эсхила «Персы».

<sup>23</sup> Калигула (12-41 г. н.э.), римский император; «с великим удовольствием плясал и пел на сцене». – См.: Светоний. Жизнь двенадцати цезарей, 11.

нюю ночь своей жизни он в страхе перед предстоящей смертью горько плакал не о том, что гибнет великий принцепс, а о том, что уходит великий музыкант<sup>24</sup>. О прочих умолчу. Ваше нынешнее поколение тоже наслаждается звуками музыки, хотя и более умеренно. Наслаждаться ими целомудренно и умеренно – признак образованности; а вот быть захваченным этим наслаждением до мозга костей – великая суета».

Разделим пока греков и римлян. В первой части речи упоминаются очень яркие личности: Фемистокл, Эпаминонд, Сократ, Алкивиад, Перикл. Каждому дана краткая, напрямую связанная с темой беседы, характеристика. Но откуда она почерпнута, ясно лишь частично. Назван только один автор (Цицерон) в связи с информацией об Эпаминонде и его умении играть на кифаре.

Способы работы с информацией в данном случае соединяют в себе традиционное и нетрадиционное. Скажем, откуда данные о Фемистокле, не названо, но словами «считался невеждой» (*indoctus*), был «славнейшим из греков» (*Attico Grecorum clarissimo*) продемонстрировано хорошее знание источников информации, а также высказано несогласие, возможно, с безвестным автором (мы его мнения не слышим), со всеми греками и их критериями образованности или невежества. Также обозначает позицию Петрарки удивление его героя Разума по поводу Сократа (хотя и здесь источник сведений остается неназванным) и как бы извиняющее объяснение по поводу Эпаминонда – возможно, тот не хотел спорить с обычаем века.

Цель обращения к авторам вновь не исчерпывается одним слоем. Думается, тут мог иметь место намеренный вброс культурной информации про греков. Именно этим можно объяснить включение новеллы об Алкивиаде. Но вброс не ради «просвещения» современников по поводу событий греческой истории и ее действующих лиц. Он имеет совершенно конкретную цель – показать, что обычай с флейтами был плохой, и Алкивиад, по-

---

<sup>24</sup> Нерон (37-68 г. н.э.), римский император. «Придя к власти, тотчас пригласил к себе лучшего кифареда Терпна и много дней подряд слушал его после обеда до поздней ночи, а потом и сам постепенно начал упражняться в этом искусстве. См.: Светоний. Указ.соч. Нерон, 20.

кончивший с ним, «заслужил честь называться образцом». Одновременно - осудить сохранение этого обычая в современной гуманисту Италии: греки в незапамятные времена отказались от флейты, а италики все никак не соберутся. В данном случае культурный аргумент усиливает авторское мнение.

Аргументы «от ваших», т.е. от древних римлян, тоже призваны подкрепить эту позицию, только примерами «от противного». Названы одиозные в глазах гуманиста и потому многократно фигурирующие в трактате в качестве примеров Калигула (кн. I, диалоги 23, 42, 96, 110; II, диалоги 22, 39, 63, 81) и Нерон (кн. I, диалоги 23, 38, 52, 54, 75, 95, 96, 110, 117; кн. II, диалоги 22, 39, 63, 79, 81). Как видно из перечисления, в доброй половине случаев они называются вместе. О Нероне в исследуемом диалоге рассказана маленькая новелла (она, кстати, дважды или трижды всплывает к случаю и в других разговорах). Но нет ни ссылок на авторов, ни названий их трудов. В данном случае явно в виду большой известности текстов Светония, «школьного» автора, по данным Б. Гене<sup>25</sup>, и, можно думать, по причине большей «национальной» близости римской истории.

Посмотрим, какой беседой завершается диалог.

*«(9)Радость. Я с наслаждением внимаю сладостным стройным голосам. Разум. О, если бы ты мог слышать вздохи святых! О, если бы твоих ушей достигли стенания и вопли осужденных в аду, а потом ликующие возгласы блаженных, ангельское пение и небесная гармония, которую открыл Пифагор, Аристотель опроверг, а наш Цицерон подтвердил<sup>26</sup>; там есть вечные и весьма приятные голоса, если не небес, то небожителей, без конца славящих вечную первопричину всего сущего. Если бы твоих ушей достигло всё это, ты бы очень ясно различил, какое пение является приятным и полезным. А теперь ты судишь о звуке, будучи глухим. Может, некоторым это дело покажется малозначительным, однако оно до сих пор привлекает к себе внимание великих*

---

<sup>25</sup> Гене Б. Указ.соч. С. 32.

<sup>26</sup> Пифагор (VI в. до н.э.), греческий философ, который открыл законы музыкальной гармонии. О небесной гармонии писали Аристотель (О небе. II, 9) и Цицерон (О государстве, VI, 18, 18-19).

*мужей. И не без основания Платон, муж божественного ума, полагал, что музыка имеет отношение к состоянию нравов в государстве или к их исправлению».*

Петрарка явно решил закончить обсуждение темы на высокой философской ноте, непринужденно соединив ее с христианско-проповеднической тематикой. Он называет одного за другим Пифагора и Аристотеля. Ставит рядом с ними Цицерона, красиво закругляет речь Платоном и его знаменитым высказыванием о музыке и нравах государства. Трудов не перечисляет, цитат не приводит, только кратко очерчивает еще одну «историю вопроса» – о небесной гармонии и указывает на его неисчерпанную актуальность.

Мнение Платона, которое приведено как заключение автора, смягчает все сказанное на протяжении диалога. Зачем же оно приведено? С точки зрения спора, не совсем ясно. С позиции обобщения – Платон и друг, и истина в одном лице. Он примиряет точки зрения, хотя и здесь регистр переключен на социальную важность эстетического воспитания и культуры. Устами Разума автор усиливает значимость суждений, высказанных ранее, в самой большой реплике-речи.

Подведем некоторые итоги наблюдениям. Диалог позволяет обнаружить несколько целей обращения к сочинениям предшественников. Сквозной, проходящей через текст и подтекст оказывается дидактическая составляющая разговора. Ради ее прочерчивания Разум, обращаясь гласно или негласно к античным и библейским текстам, наставляет и предостерегает, напоминает и увещевает, иронизирует и критикует. В таком использовании опыта предшественников больше традиционно-го, чем нового. Но есть и очень интересные новаторские компоненты: вброс культурной «языческой», профанной информации, мастерское включение новелл о героях и антигероях, примеры которых, в том числе, «от противного», усиливают и оживляют аргументацию. Заметно и стремление автора превратить читателя в единомышленника, втянуть его в диалог. Что так же есть собственно ренессансные приметы.

Попытки проследить, *наращивается* ли через обращение

к текстам аргументация, прямого результата не дали. Она скорее ситуативна: от Ариона и сирен автор переходит к паукам, женщинам и Домициану, от них – к лебедям и флейтам на похоронах. Но все-таки серьезные «ряды» имен авторитетных авторов и примеров умножаются во второй части: Амвросия, Августина и Афанасия сменяют Фемистокл, Эпаминод, Сократ, Алкивид, а их, в свою очередь, философы-греки.

Способы цитирования совместили в себе старое и новое: в небольшом тексте фигурируют три прямые цитаты (из «Притч» Соломона и «Фиваид» Стация), в пяти случаях из девяти названы авторы, в одном - сочинение («Исповедь» Августина). Однако и здесь содержательно много нового: критические суждения по поводу информации того или иного автора, открытое или скрытое одобрение/неодобрение суждений, эрудиция и доверие к знаниям читателя, в виду которого опускаются указания на наиболее известные тексты и имена авторов, наконец, мастерский перевод с помощью авторов и примеров разговора с одного уровня на другой. На протяжении всей беседы нейтральное по смыслу высказывание Радости переводится репликами Разума в другую плоскость - гуманистически-христианско-этическую.

Первые результаты на основе анализа одного текста из двухсот с половиной поневоле «пунктирны». Но они, как отправные точки, позволяют пойти дальше в изучении источниковедческих особенностей диалогов трактата. В этой дороге многое наверняка будет уточнено и прояснено гораздо глубже.